



Выпуск 4  
Книга 2 (I)



ВОПРОСЫ РЕЛИГИИ И РЕЛИГИОВЕДЕНИЯ



Выпуск 4

Приложение к журналу «Государство, религия, Церковь...»

ВОПРОСЫ  
**РЕЛИГИИ**  
и РЕЛИГИОВЕДЕНИЯ

2010  
Книга 2 (I)



ВЫПУСК 4  
АНТОЛОГИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО РЕЛИГИОВЕДЕНИЯ:  
ПЕТЕРБУРГСКАЯ РЕЛИГИОВЕДЧЕСКАЯ ШКОЛА

Книга 2: Государственный музей истории религии  
Часть I



Кафедра  
государственно-конфессиональных  
отношений РАН



Государственный  
музей  
истории религии

Научно-теоретическое приложение к журналу  
«ГОСУДАРСТВО, РЕЛИГИЯ, ЦЕРКОВЬ В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ»

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ  
при ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ

---

# ВОПРОСЫ РЕЛИГИИ И РЕЛИГИОВЕДЕНИЯ

ВЫПУСК 4  
ПЕТЕРБУРГСКАЯ РЕЛИГИОВЕДЧЕСКАЯ ШКОЛА

КНИГА 2  
Государственный музей истории религии  
Часть I

ООО ИД «МедиаПром»  
Москва 2010

Рекомендовано к печати кафедрой государственно-конфессиональных отношений РАГС и Ученым советом Государственного музея истории религии

**Редакционный совет:**

*Егоров В.К.*, д-р филос. наук, проф., заслуженный деятель науки России (председатель)  
*Васильева О.Ю.*, д-р ист. наук, проф. (зав. кафедрой государственно-конфессиональных отношений – гл. редактор, зам. председателя)  
*Кравчук В.В.*, канд. филос. наук, доц. (зам. зав. кафедрой государственно-конфессиональных отношений по учебно-методической работе – зам. гл. редактора, отв. секретарь редакции)  
*Шмидт В.В.*, д-р филос. наук (зам. зав. кафедрой государственно-конфессиональных отношений по научной работе в ранге советника Российской Федерации 1 кл. – зам. гл. редактора, секретарь-координатор советов редакции)  
*Барций И.Н.*, д-р юрид. наук, проф. (проректор по научной работе РАГС)  
*Турчинов А.И.*, д-р соц. наук, проф., заслуженный деятель науки России  
*Бойков В.Э.*, д-р филос. наук, проф. (гл. редактор журнала «Социология власти»)  
*Шевченко А.В.*, д-р полит. наук, проф. (гл. редактор журнала «Государственная служба»).

**Советы при редакции:**

наблюдательно-координационный,  
научно-консультативный, международный

**Редакционная коллегия:**

*Васильева О.Ю.*, д-р ист. наук, проф.; *Зуев Ю.П.*, канд. филос. наук, проф.; *Кимелев Ю.А.*, д-р филос. наук, проф., заслуженный деятель науки России; *Кравчук В.В.*, канд. филос. наук, доц.; *Терюкова Т.А.*, канд. филос. наук, доц.; *Шахнович М.М.*, д-р филос. наук, проф.; *Шмидт В.В.*, д-р филос. наук. (руководитель проекта); *Яблоков И.Н.*, д-р филос. наук, проф., заслуженный деятель науки России

**В 74 Вопросы религии и религиоведения. Вып. 4: Антология отечественного религиоведения: Петербургская религиоведческая школа [Текст]: сборник. Книга 2: Государственный музей истории религии. Часть I / сост. и общ. ред. Т.А. Терюковой, М.М. Шахнович, В.В. Шмидта – М.: ИД «МедиаПром», 2010.**

ISBN 978-5-904722-16-6

Антология отечественного религиоведения представляет наследие Петербургской/Ленинградской научной школы изучения религии. В данный выпуск включены публиковавшиеся ранее труды исследователей религии, которые работали или продолжают работать в Государственном музее истории религии. Их статьи отражают разнообразие и значение фондов ГМИР, представляющих собой уникальное собрание памятников религиозной культуры народов мира.

Издание рассчитано на всех интересующихся вопросами религиоведения, истории религии, историей российской гуманитарной науки.

ISBN 978-5-904722-16-6

УДК 2–1  
ББК 86

© Терюкова Т.А., Шахнович М.М., Шмидт В.В., сост. и общ. ред., 2010  
© ООО ИД «МедиаПром», 2010

## Содержание

Предисловие .....	7
Государственный музей истории религии – основные направления и перспективы развития <i>Терюкова Е.А.</i> .....	9

### Изучение истории ГМИР

25-летие Музея истории религии и атеизма Академии наук СССР (1957 г.) <i>Шахнович М.И.</i> .....	19
От выставки к Музею: период становления Музея истории религии АН СССР (1930–1932 гг.) <i>Щербакова Т.И.</i> .....	30
Музей истории религии АН СССР в начале 30-х гг. XX в. <i>Чумакова Т.В.</i> .....	41
Музей истории религии АН СССР в Казанском соборе: борьба за спасение здания и сохранение Музея (1946–1951) <i>Шахнович М.М.</i> .....	55
Экспозиции по истории русского православия в ГМИР: опыт концептуального развития <i>Денисова Е.В., Лучшева З.А.</i> .....	77
Г.Э. Петри и ГМИР: судьба ученого <i>Вольфиун О.В.</i> .....	84

### Изучение коллекций ГМИР

#### Фонд «Архаические и традиционные верования»

Культовые предметы хантов <i>Гревенс Н.Н.</i> .....	97
Особенности оформления шаманской ритуальной одежды (на примере экспоната ГМИР) <i>Жеребина Т.В.</i> .....	106
О некоторых сибирских материалах в собрании ГМИР <i>Щербакова Т.И.</i> .....	116

#### Фонд «Религии древних цивилизаций»

Древнегреческие ритуальные терракоты <i>Нейхардт А.А.</i> .....	127
Древнеегипетские скарабеи в собрании ГМИР <i>Хазова Ю.В.</i> .....	137

#### Фонд «Религии Востока: Индия и Китай»

Китайский благожелательный лубок из коллекции В.М. Алексеева <i>Гаранин И.П.</i> .....	147
Непальская коллекция ГМИР <i>Мазурина В.Н.</i> .....	158
Буддийская иконография Праджня-парамиты и некоторые аспекты праджняпарамитской философии <i>Торчинов Е.А.</i> .....	177

#### Фонд «Иудаизм»

Хануккальные светильники в собрании ГМИР: форма и декор <i>Гельфман Т.М.</i> .....	185
Синагогальные ткани в коллекции ГМИР <i>Гельфман Т.М.</i> .....	201

## Содержание

### Фонд «Христианство на Западе»

Картины испанских мастеров в собрании ГМИР <i>Виноградова Т.Н.</i> .....	217
Венецианская живопись в собрании ГМИР <i>Рашкова Р.Т.</i> .....	236
Гордонов мятеж – событие и гравюра (к истории английского антикатолицизма) <i>Стецкевич М.С.</i> .....	257
Мартирологи Реформации и коллекция ГМИР <i>Ревуненкова Н.В.</i> .....	278

### Фонд «Православие»

Произведения древнерусского искусства в экспозиции музея <i>Шаскольский И.П.</i> .....	293
О некоторых подписных иконах в собрании ГМИР <i>Коробко О.А., Ченская Г.А.</i> .....	301
Старообрядческое медное литье в собрании ГМИР: обзор коллекции <i>Лучшева З.А.</i> .....	330
Неизвестные антиминсные гравюры второй половины XVIII в. <i>Николаева С.Г.</i> .....	344
Коллекция резного дерева в собрании ГМИР (XVIII–XX вв.) <i>Ченская Г.А.</i> .....	354
«Четвертый Вселенский Собор» В.И. Сурикова <i>Басова М.В.</i> .....	370
Антиклерикальные картины Л.И. Соломаткина <i>Ельшина Н.А.</i> .....	393
Советский антирелигиозный плакат 1917–1930-х гг. (по материалам собрания ГМИР) <i>Лучшев Е.М.</i> .....	401
Ростовская финифть в собрании ГМИР <i>Денисова Е.В.</i> .....	417

### Фонд «Ислам»

Ислам в музее <i>Стецкевич Т.А.</i> .....	429
«Альбом» муллы Шамсутдинова – источник для изучения религиозной жизни мусульман России XIX – начала XX в. <i>Стецкевич Т.А.</i> .....	437

### Фонды «Научно-исторический архив» и «Редкая книга»

Старинные рукописные книги МИРиА АН СССР <i>Емелях Л.И.</i> .....	451
Материалы по истории духовоборов в коллекции ГМИР <i>Тарасова И.В.</i> .....	456
Два масонских катехизиса из собрания ГМИР <i>Птиченко М.В.</i> .....	474

Издательская деятельность наряду с работой по сохранению и пополнению коллекций, изучению истории формирования фондов, атрибуции предметов, оказанию методической помощи музеям и центрам музееведения, популяризации музейного собрания, исследованию теоретических проблем религиоведения – все это важнейшие направления научной работы Государственного музея истории религии на всем протяжении его существования.

Начальный период развития Музея отмечен появлением ряда солидных монографий. Так, в 1934 г. вышли два капитальных исследования: «Чукчи» В.Г. Богораза и «История папства» С.Г. Лозинского. За ними последовали работы М.И. Шахновича, Ю.П. Францева, М.Э. Матвея и др. К сожалению, Музей не издавал в те годы каких-либо периодических или продолжающихся изданий. Изменить это положение удалось только в середине 50-х гг. XX в.

С 1957 по 1964 г. выходил в свет «Ежегодник Музея истории религии и атеизма АН СССР», ставший одним из наиболее авторитетных отечественных продолжающихся изданий, посвященных изучению проблем религиоведения. На его страницах были опубликованы статьи по истории мировых религий, религий Востока, архаических верований, религий античного мира, истории русского и мирового искусства (в основу многих публикаций были положены музейные коллекции). Редактором первых пяти томов Ежегодника был директор Музея профессор С.И. Ковалев (последующих – зам. директора М.И. Шахнович), а обязанности ответственного секретаря выполнял Н.М. Гольдберг.

В Ежегоднике печатались такие заслуженные ученые, как И.Д. Амосин, Н.М. Гольдберг, М.А. Гуковский, С.И. Ковалев, В.С. Люблинский, В.Я. Пропп, Б.Я. Рамм, В.И. Рутенбург, М.И. Шахнович, М.М. Шейнман, Ю.П. Францев и др., а также исследователи, только начинавшие свою научную деятельность, расцвет которой пришелся на последующие десятилетия: Н.С. Гордиенко, А.Х. Горфункель, Л.И. Емелях, И.В. Линик, Я.С. Лурье, А.П. Каждан, Р.В. Кинжалов, М.М. Кубланов, Г.Л. Курбатов, Н.Н. Никулин, И.П. Шапский и др. К сожалению, после перевода Музея из системы Академии наук СССР в подчинение Министерству культуры РСФСР выход Ежегодника был прекращен.

В тот же период были изданы каталоги собрания русской и советской живописи Н.А. Ельшиной и Н.Ю. Латтик, а также западноевропейского собрания В.Л. Адриановой и С.Г. Рутенбург. Наконец, было опубликовано несколько тематических путеводителей и популярных книг.

Период с середины 60-х до середины 70-х гг. ознаменовался изданием ряда монографий (М.С. Бутиновой, Л.И. Емелях и В.Н. Шердакова) и сборника «Социально-психологические аспекты критики религиозной морали» в трех томах. Кроме того, был выпущен справочник-путеводитель по ГМИРиА, подготовленный М.С. Бутиновой и Н.П. Красниковым.

Новый период издательской деятельности Музея начался с приходом в 1975 г. на должность заведующего редакционно-издательским отделом известного археолога А.М. Лескова. В то время Музей издавал ежегодно четыре тематических сборника статей. Три из них относились к продолжающимся изданиям: «Социально-философские аспекты критики религии», «Актуальные проблемы изучения истории религии и атеизма» и «Музеи в атеистической пропаганде». Выпуски последнего сборника, выходившего под редакцией Р.Ф. Филипповой, по содержанию были шире своего названия. Именно в них постоянно печатались статьи, посвященные изучению собраний Музея и истории его коллекций, а также методические материалы, обобщавшие опыт создания экспозиций. Четвертый сборник был тематическим. Его специальные выпуски были посвящены истории отдельных конфессий (русского православия, ислама, буддизма) или отдельным проблемам («Гуманизм и религия», «Проблемы формирования светской культуры в Западной Европе» и др.). В этих ежегодных сборниках, издания которых продолжались вплоть до 1988 г., печатали преимущественно труды сотрудников



ГМИРиА, а наряду с ними – работы ученых из других музеев и научно-исследовательских институтов Ленинграда. Итогом этого периода стало появление двух сборников, посвященных изучению собрания Музея: «Проблемы формирования и изучения музейных коллекций Государственного музея истории религии» (1990) и «Религия в истории культуры» (1991).

В 90-е гг. было выпущено несколько тематических трудов, но главным видом изданий Музея стали сборники тезисов различных конференций, в первую очередь – ежегодных Санкт-Петербургских религиозоведческих чтений (в 2010 г. они проходят уже 17-й раз). Из изданий этого периода особую ценность представляют каталоги зарубежных выставок Музея, проходивших в Баден-Бадене, Лондоне, Генуе, Валенсии и финском городе Йоэнсуу.

С 2001 г. ежегодно издаются Труды Государственного музея истории религии, в настоящее время подготовлен их 10-й выпуск. Помимо этого выходит серия тематических альбомов «Коллекции ГМИР», в которой отдельные выпуски посвящены серебряной кладовой Музея, собранию русской живописи XIX–XX вв., масонской, исламской, античной, старообрядческой, буддийской коллекциям ГМИР, а также коллекции по истории кальвинизма. Были опубликованы каталоги венецианской и испанской живописи, серебряных окладов Евангелий и старообрядческих крестов, а также ряд монографий, из которых особую ценность представляет «Консервация деревянной пластики» Г.А. Преображенской и Ю.Л. Иванова. Современные издания Музея носят прикладной характер. В них представлены результаты долгосрочных научных и научно-практических исследований сотрудников ГМИР и ведущих специалистов Санкт-Петербурга в области музееведения и религиоведения.

Предлагаемое издание представляет собой подборку статей, посвященных изучению истории фондов, отдельных коллекций и экспонатов Государственного музея истории религии, из изданий, выпускавшихся Музеем на протяжении последних 50 лет.

*Редколлегия*

## ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ – ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

В 2012 г. Государственный музей истории религии отметит свой 80-летний юбилей. Это грядущее событие заставило сотрудников Музея обратиться к своим истокам, вспомнить заложенные отцами-основателями традиции, осознать преемственность и актуальность сформулированных много лет назад задач и, как следствие, определить перспективы научной, экспозиционно-выставочной, научно-методической, научно-просветительской работы на будущее.

Идея создания в рамках Кунсткамеры самостоятельного отдела эволюции и типологии культуры впервые была высказана одним из основоположников российского религиоведения – выдающимся этнографом Л.Я. Штернбергом и реализована в ряде выставок, призванных с помощью подлинных вещей показать наиболее важные компоненты человеческой культуры в их историческом развитии. Поскольку религия является одним из формообразующих элементов культуры, родился план проведения антирелигиозной выставки, темой которой должна была стать типология и эволюция религиозных верований человечества. Концепция этой выставки, автором которой был другой выдающийся российский религиовед и этнограф В.Г. Богораз, предполагала сравнительно-типологическое экспонирование культовых предметов народов мира от глубокой древности до современности<sup>1</sup>.

Антирелигиозная выставка открылась в залах Эрмитажа в 1930 г. Успех, которым она пользовалась у посетителей, позволил поставить вопрос о превращении данной экспозиции в самостоятельный музей. Официальное открытие Музея истории религии АН СССР состоялось 15 ноября 1932 г. С первых дней функционирования Музея в основу его деятельности было заложено несколько направлений, которые реализовывались сотрудниками на всем протяжении его существования. Музей мыслился комплексно: с одной стороны – как центр изучения религии во всем многообразии её исторических форм (об этом говорил академик А.С. Орлов, выступая на открытии Музея: «Название “музей” не соответствует такому предприятию. Это, собственно говоря, не музей, а исследовательский институт

---

<sup>1</sup> Щербакова Т.И. Антирелигиозная выставка 1930-х годов и подготовка к созданию Музея истории религии // История Петербурга. 2007. № 5 (39).

большой глубины»<sup>2</sup>), с другой стороны – как наглядное представление эволюции и типологии религий в конкретных экспозициях. В.Г. Богораз, первый директор Музея истории религии, сформулировал его задачи следующим образом: «Мы должны соединить наше научное выявление и художественное оформление вместе в одно целое»<sup>3</sup>.

Сегодня, спустя почти 80 лет, задачи и цели Музея не изменились. Сотрудники проводят работу по сохранению и пополнению коллекций, научному изучению истории формирования фондов, атрибуции отдельных предметов, оказанию методической помощи центрам музееведения и религиоведения, публикации и популяризации музейного собрания, исследованию теоретических проблем религиоведения. Неизменной осталась и главная экспозиционная задача соединения в единое целое «научного выявления и художественного оформления».

Коллекция Музея составляет более 180 000 экспонатов, хранение которых организовано в большинстве случаев не по видам материалов, а по конфессиональному принципу. Так, в структуре ГМИР присутствуют фонды:

- «Архаические и традиционные верования» (вещественные и изобразительные памятники, характеризующие архаические и традиционные верования народов России и ближнего зарубежья, а также коренного населения Америки, Африки, Азии, Океании);

- «Религии ранних цивилизаций» (памятники по истории и культуре религии Древнего Востока (Месопотамия, Вавилон, Египет), Древней Греции, Северного Причерноморья, Древнего Рима);

- «Православие. Изобразительное искусство» (произведения темперной, масляной живописи и графики, связанные с историей России, русской культуры, православия и старообрядчества);

- «Православие. Декоративно-прикладное искусство» (предметы убранства православных храмов, богослужебные предметы, произведения скульптуры и мелкой пластики, различные предметы культового назначения);

- «Религии Запада» (произведения религиозного и светского искусства художественных школ Италии, Испании, Германии, Австрии, Нидерландов и Фландрии, Франции, Польши, Чехии, Словакии и России – живопись, скульптура, графика, предметы декоративно-прикладного искусства);

- «Ислам» (предметы культа, графика, живопись, произведения декоративно-прикладного искусства, представляющие догматику, обряды, культуру и образ жизни народов, исповедующих ислам);

- «Иудаизм» (коллекция свитков Тор, праздничная ритуальная утварь, предметы иного культового назначения, произведения живописи и графики);

- «Религии Востока» (памятники по истории буддизма, индуизма, синтоизма, даосизма, конфуцианства).

Наряду с фондами, образованными по конфессиональному принципу, в структуре Музея есть коллекции по видам материалов. К их числу относятся фонды:

---

<sup>2</sup> ПФА РАН. Ф. 2. Оп. 2. Д. 3. Л. 8об.

<sup>3</sup> Там же. Л. 4.

– «Ткани» (содержит три основных группы экспонатов: текстиль, костюм, включая обувь и аксессуары, и мемориальный комплекс; по функциональному назначению – это ритуальные и бытовые предметы народов Евразии и Северной Америки);

– «Драгоценные материалы» (предметы из драгоценных материалов или имеющие их в своем составе, большая часть собрания представлена выполненными из серебра памятниками по истории православия, старообрядчества, католицизма, протестантизма, иудаизма, буддизма и масонства);

– «Редкая книга» (представлены три комплекса экспонатов: собрание латинских инкунабул, собрание старопечатных иностранных книг XVI–XVII вв. и коллекция книг кирилловской печати XVI–XVII вв.);

– «Фототека» (фотографии 1860–2000 гг.: коллекция фотографий Императорского Православного Палестинского Общества; материалы, привезенные из музейных экспедиций; фотографии, поступившие из редакций журналов и информационных агентств – ТАСС, АПН, «Безбожник», «Баптист» и др., а также из других музеев);

– «Научно-исторический архив» (специализированный архив, в котором хранятся документы по истории религии, свободомыслия и атеизма на территории России; хронологические рамки коллекции – XV–XX вв.).

Хранение и учет музейных предметов тесно связаны с их научным изучением, публикацией и презентацией в рамках постоянной экспозиции и временных выставок. Для интенсификации последнего направления деятельности в Музее была разработана и успешно реализуется программа «Музей истории религии – пространство диалога». Она направлена на расширение постоянной экспозиции, дополнение её новыми разделами, а также на постепенное обновление и информационную модернизацию экспозиции, открытой в 2001 г. и включающей такие отделы, как «Архаические и традиционные верования», «Религии Древнего мира», «Возникновение христианства», «История русского православия», «Католицизм», «Протестантизм». Реализация программы началась в 2008 г. с открытия разделов, посвященных религиям Востока: «Чистая земля Будды Амиتابхи – Буддийский рай» и «Ислам».

С научно-методической и экспозиционной точки зрения в данных проектах была решена задача значительного расширения постоянной экспозиции и увеличения числа экспонируемых музейных предметов, а также предоставления посетителям разных возрастных категорий возможности познакомиться с двумя мировыми религиями, разнообразием их локальных вариантов, культурными и религиозно-философскими традициями. Введение в пространство постоянной экспозиции новых разделов значительно расширило возможности осуществления Музеем важной в условиях современной России миссии – формирования культуры осознанной толерантности к образу мыслей и жизни людей иной национальной и конфессиональной принадлежности.

На основе раздела постоянной экспозиции «Ислам» в рамках программы Министерства образования и науки Российской Федерации по подготовке специалистов в области истории и культуры ислама сотрудниками ГМИР и Смольного института свободных искусств СПбГУ в 2008–2009 гг. был создан специали-

зированный интерактивный информационно-образовательный ресурс «История и культура ислама», в котором в качестве иллюстративного материала использованы электронные образы музейных предметов из собрания ГМИР. Ресурс размещен в интернете по адресу [www.islam.gmir.ru](http://www.islam.gmir.ru) и предназначен для самого широкого круга пользователей: студентов, учащихся средних профессиональных и высших учебных заведений, учителей и преподавателей. Структурно ресурс состоит из двух частей. Первая – «Введение в историю и культуру ислама» – имеет образовательную направленность и открывает возможности для краткого знакомства с данной религией по следующим направлениям: история возникновения Ислама и основные его направления, вероучение Ислама, Коран, Коран и авраамическая традиция, культ, культура и искусство. Вторая часть ресурса представляет собой электронный каталог. В него вошли более 800 музейных предметов, сгруппированных по обозначенным в первом разделе темам. Каталог снабжен удобной поисковой системой.

В 2008–2010 гг. был реализован проект по подготовке к открытию раздела постоянной экспозиции, посвященного религиям Индии и стран Южной, Центральной, Восточной и Юго-Восточной Азии.

Экспозиция развернута в трех залах общей площадью более 320 м<sup>2</sup>. Как и предыдущие разделы, она построена с учетом новейших достижений в области музейных и выставочных технологий, которые позволяют с помощью мультимедийного оборудования максимально полно представить музейные коллекции в ограниченном пространстве. Экспозиция сопровождается световыми и звуковыми эффектами, что придает ей стилистическое и идейное единство с уже имеющимся разделом «Чистая земля Будды Амитабхи».

В 2010 г. начаты работы по полной модернизации разделов постоянной экспозиции «Архаические и традиционные верования», «Религии Древнего мира» и «Иудаизм». Задача реконструкции данных разделов, в основу которой положены типологический и сравнительно-исторический методы, – продемонстрировать многообразие локальных форм бытования единообразных религиозных представлений в далеком прошлом. Результатами этой работы должны стать не только расширение выставочных площадей, увеличение количества экспонируемых предметов, насыщение экспозиции информационным компонентом, адресованным прежде всего одиночному посетителю, но и создание, в частности с помощью средств дизайна, новой музейной среды, в которой музейный предмет включен в культурный контекст.

На период с 2011 по 2013 г. намечен комплекс мероприятий по частичной модернизации и информационному усовершенствованию других разделов постоянной экспозиции: «Возникновение христианства», «История русского православия», «Католицизм», «Протестантизм».

Перспективным средством информационной модернизации музейной экспозиции стало создание интерактивных трехмерных моделей, которые позволяют пользователям просматривать их на стандартном или сенсорном экране, а также изменять ориентацию и перемещаться внутри модели с получением информации (текстовой, визуальной, звуковой) об объектах при их выделении посредством мыши, ударной и экранной клавиатуры. В 2008–2009 гг. в Музее были разработаны

две 3D реконструкции: «Святынище Аполлона в Дельфах» и «Христианские святыни на Святой Земле».

Важным компонентом программы «Музей истории религии – пространство диалога» является организация временных выставок, направленных на популяризацию музейных коллекций и максимально полное представление различных религиозных идей в музейном пространстве. Тематика выставок чрезвычайно разнообразна, назовем лишь некоторые из них: «Вот, стоят ноги наши во вратах твоих, Иерусалим (паломничество в Святую Землю)» (2008), «Мир Библии» (2008), «От Рождества до Пасхи» (2009), «Буддийский космос» (2009), «Да принесут нам воды благо» (2009), «Искусство медитации и молитвы» (2009), «Храня, преумножаем» (2009), «Женские образы в религиях мира» (2010), «Штурм небес (Советский антирелигиозный плакат)» (2010), «Синагога обыкновенная» (2010), «Армения далекая и близкая» (2011), «Мир христианской литургии» (2011), «Итальянская религиозная живопись в собрании Музея истории религии» (2011) и др. ГМИР участвует в межмузейных выставочных проектах, организуя передвижные выставки, например «Православная Россия: события и образы» для городов Сибири (2008–2010).

Будучи одним из крупнейших отечественных центров по изучению истории религии и религиоведения, ГМИР занимается разработкой теоретических проблем, связанных с историей возникновения, развития и современным состоянием религий мира. Музей является научно-методической базой Министерства культуры Российской Федерации по оказанию научно-методической помощи в области истории религии и религиоведения для исторических, краеведческих и художественных музеев России. В качестве научно-методического центра ГМИР проводит научные конференции, круглые столы, семинары, цикл ежегодных стажировок для сотрудников музеев России и стран СНГ под общим названием «Теория и практика музейного религиоведения», на которых обсуждаются вопросы атрибуции, описания, хранения, изучения и представления культовых предметов и памятников религиозного искусства.

В 2008–2010 гг. в Музее прошли научные конференции по разным проблемам религиоведения: «Буддизм Ваджраяны в России», «Старообрядчество: история и современность», «Музей как пространство для межкультурного и межконфессионального диалога», «Христианская символика и иконография в русском и западноевропейском искусстве», «Россия и Финляндия: культурное взаимодействие в прошлом и настоящем», «Музейные коллекции культовых предметов и их собиратели», а также XVII Санкт-Петербургские религиоведческие чтения «Памятники сакрального искусства в контексте современности».

Одно из наиболее активно и успешно реализуемых направлений работы Музея – редакционно-издательская деятельность, включающая выпуск полиграфической продукции (серия альбомов «Из коллекции ГМИР», серия научных сборников «Труды ГМИР», каталоги, монографии, буклеты, наборы открыток, календари и т. д.) и электронных изданий («Святынище Аполлона в Дельфах», «Коллекция культовых предметов надымских ненцев», «Христианские святыни на Святой Земле»).

В целях воспитания культуры осознанной толерантности по отношению к представителям разных религий, расширения спектра музейных коммуникаций,

привлечения в Музей новых категорий посетителей, с 2008 г. в ГМИР ведется работа по диверсификации научно-просветительской и экскурсионной деятельности – разрабатываются новые тематические и автобусные экскурсии, музейно-педагогические занятия и интерактивные игры, программы воскресного дня и другие музейно-педагогические продукты, ориентированные на разные социальные и возрастные категории посетителей.

В октябре 2008 г. в ГМИР началась реализация долгосрочного проекта «Открытый университет истории религий мира». Его задачи – модернизация и переориентация лекционной деятельности, внедрение новых форм и методов просветительской работы. Структура университета включает: традиционный музейный лекторий, курсы повышения квалификации для преподавателей «Религии мира: История: Культура: Вероучение», программу семинаров для учителей и научно-методических центров районов Санкт-Петербурга, клуб молодых ученых по вопросам изучения религии в прошлом и настоящем (создан на базе Музея совместно с кафедрой философии религии и религиоведения факультета философии Санкт-Петербургского государственного университета).

В числе приоритетных направлений работы ГМИР – не только изучение памятников культурного наследия, но и активная экскурсионная деятельность, направленная на привлечение в музей большего числа посетителей. Одна из важных составляющих экскурсионной деятельности – знакомство с поликонфессиональным Петербургом и этнорелигиозным портретом Северо-Западного региона России. Уникальность туристических маршрутов, разработанных сотрудниками ГМИР, заключается не только в их многообразии и ориентированности на различные адресные и возрастные группы: авторские методики позволяют комбинировать популярную и глубоко научную информацию о развитии и бытовании той или иной религии, вероисповедной группы или религиозной общины. Большинство городских маршрутов начинаются с осмотра музейной экспозиции и включают посещение действующих храмов. В ГМИР также разработан социальный пакет экскурсионно-туристических программ, ориентированных на льготные категории и «особую» аудиторию: воспитанников детских домов и интернатов, социальных центров, детей и взрослых с отклонениями в развитии.

С 2008 г. в ГМИР реализуется долгосрочная программа «Религиозный мир Петербурга: вера, традиции, культура». Цель программы – демонстрация в музейном пространстве многообразия верований и культурных традиций религиозных общин Санкт-Петербурга и Северо-Западного региона. Поводом для разработки программы послужила организованная в Музее к его 75-летию юбилею выставка «Религиозный Петербург: связь времен». В рамках программы уже был проведен целый ряд мероприятий, совмещающих в себе различные виды музейной деятельности: экспозиционно-выставочную, концертно-лекционную, просветительскую. Все мероприятия включали тематическую экскурсию по музейным экспозициям или временным выставкам, лекцию, мини-выставку, концертно-просветительскую программу, показ видеофильмов. Назовем лишь некоторые из них: «Буддийский день» в Музее истории религии», «Пурим: традиции иудаизма», «Татарская община Соборной мечети Петербурга представляет...», «Пасха трех религий», «День поморских старооб-



рядцев», «Армянская Апостольская Церковь в Санкт-Петербурге», «Великий праздник мусульман Ураза-байрам», «Международный День толерантности» и т. д.

Другим значимым направлением деятельности ГМИР является развитие детских образовательных программ и музейной педагогики.

Профессиональная работа музейных педагогов позволяет детям знакомиться с религией на доступном их пониманию языке. Задача сотрудников – не обучение основам религии и не навязывание предпочтений. Мы рассказываем об истории и культурных традициях различных народов, учим уважать их религиозные взгляды, воспитываем культуру осознанной толерантности, приглашаем к сотрудничеству педагогов, родителей, представителей общественных организаций.

В ГМИР разработаны обзорные, тематические и автобусные экскурсии для детей («Золотые одежды для слова», «Как люди время считают», «Как рождается город», «Чему нас научили древние»...), интерактивные музейные игры-занятия («Победить дракона», «Загадки древнего сфинкса», «Как тебя зовут? История имени»...); проводятся ежемесячные программы воскресного дня – Детский день в музее, подготовлен новый музейно-педагогический продукт – урок в музее, ориентированный на разные возрастные категории детей. В 2008 г. началась реализация долгосрочной программы «Мир религии глазами детей». Это инновационный музейный образовательный продукт, предназначенный для детей, преподавателей гуманитарных дисциплин и семейной аудитории. Цель проекта – воспитание уважительного отношения к религиям и традициям разных народов. Программа включает посещение ребенком музейно-педагогического занятия на экспозиции, работу над темой со школьным педагогом или родителями, создание творческого продукта (рисунка, вышивки, аппликации и т. д.) с последующим участием в конкурсе детских работ и в выставке на территории Музея.

В 2008–2009 гг. в ГМИР были организованы и проведены конкурс и выставка детских художественных работ «Мир религии глазами детей. Начало начал – Мировое Древо». На конкурс в период 15 октября 2008 г. по 1 апреля 2009 г. было представлено около 500 художественных работ из разных городов России: рисунки; керамика; произведения из стекла, бумаги, дерева и других материалов, созданные детьми разного возраста – от 5 до 15 лет. В 2009–2010 гг. прошел конкурс на тему «Мир религии глазами детей. Что наша жизнь – вода?», в котором приняли участие более 1100 детей, 600 творческих работ было отобрано для выставки в атриуме Музея. В октябре 2010 г. стартовал новый конкурс «Мир религии глазами детей. Есть ли жизнь на небе?».

Силами сотрудников отдела музейной педагогики ГМИР ведется работа по созданию постоянной детской экспозиции «Начало начал», посвященной такому важному и неотъемлемому компоненту религиозных представлений, как возникновение мира и его устройство. Детский отдел ГМИР должен стать примером комплексного подхода к созданию особого экспозиционного пространства, ориентированного на детскую аудиторию и дополняющего постоянную экспозицию. В отличие от других детских экспозиций и выставок, которые исходят из традиционных способов создания музейного пространства, используя прежде всего модули-витрины, детский отдел ГМИР конструируется как тотальная среда, соз-



данная с помощью самых разных средств: от витрин, спрятанных в игровых объемных моделях, до современных мультимедийных устройств, погружающих ребенка в особое, магическое пространство. Задействуя самые разные каналы восприятия (от слухового и зрительного до тактильного), данное пространство учитывает особенности психологии детей младшего и среднего школьного возраста, создавая все возможные условия для наилучшего представления и усвоения материала.

Экспозиция детского отдела ГМИР не связана с одной культурой или религией. Ребенок с помощью новейших мультимедийных средств и под руководством музейного педагога должен получить возможность перемещаться в пространстве и во времени. Специфика отведенных для создания экспозиции двух залов разной величины, имеющих анфиладное устройство, осмысливается как различие между Большим и Малым мирами, макрокосмом и микрокосмом, мирозданием и домом. Функциональное соотношение залов, принципиально разнящихся по способу подачи материала, позволяет максимально задействовать различные каналы восприятия ребенка. Если в Большом зале ребенок воспринимает информацию через сильные зрительные и слуховые впечатления, то в Малом зале он в большей степени ориентирован на взаимодействие с предметами, самостоятельную работу, творческое воплощение усвоенной информации в реальном действии или художественном творчестве. Еще одна важная особенность специфики детского отдела ГМИР состоит в использовании копий подлинных предметов из собрания Музея (более 60 муляжей, изготовленных из антивандальных материалов в натуральную величину). Все предметы в детской экспозиции можно будет брать в руки, читать, рассматривать, примерять и исследовать. В результате подобных сопоставлений историческое время должно приобретать предметно-образное измерение, а восприятие истории культуры и религии окрашиваться личными переживаниями.

© Терюкова Е.А., 2010



# Изучение истории ГМИР



## 25-летие МУЗЕЯ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ И АТЕИЗМА АКАДЕМИИ НАУК СССР (1957 г.)\*

15 ноября 1957 г. исполнилось четверть века со дня открытия в Ленинграде Музея истории религии и атеизма Академии наук СССР<sup>1</sup> – единственного в Советском Союзе учреждения, специально хранящего и изучающего историко-религиозные экспонаты, имеющие научное или художественное значение.

В царской России не было историко-религиозных музеев, подобных музею Гимэ во Франции, но во многих этнографических, краеведческих, исторических и художественных музеях находились богатейшие коллекции предметов религиозных культов. Эти музеи иногда устраивали эпизодические выставки по буддизму, исламу и т. д. Первая историко-религиозная выставка в России была организована в 1880 г. в Петербурге, откуда ее перевезли в 1884 г. в Москву. Эта выставка имела несколько отделов: «Христианские древности», «Русские церковные древности», «Буддизм», «Масонство» и др.<sup>2</sup>

Октябрьская социалистическая революция, провозгласившая и последовательно осуществившая принцип свободы совести, открыла широкие возможности для пропаганды научного материалистического мировоззрения и борьбы против религии на основе всех достижений современной науки. Уже в первые годы после революции в связи с огромным интересом широких масс трудящихся к научной критике религии встала задача создания музейно-выставочных центров атеистической пропаганды и научно-исследовательской работы в области истории религии. В числе таких учреждений были возникшие в разных местах страны антирелигиозные музеи. В 1923 г. из-

---

\* Публикуется в новой редакции по: Вопросы истории религии и атеизма. Т. 5. М., 1958. С. 410–424.

<sup>1</sup> Ныне Государственный музей истории религии (ГМИР). – *Прим. Ред.*

<sup>2</sup> В фондах ГМИР хранится интересная афиша этой выставки: «Выставка исторических религиозных древностей и культов всех главных религий: православной, католической, еврейской, магометанской, буддийской с подразделениями на секты и пр. С платой за вход по 20 к. Открыта с 10 ч. утра до 10 ч. вечера ежедневно. <...> Представлено много новых предметов, составляющих редкие экземпляры, интересные для науки, как, например: литовские идолы, которые еще по настоящее время не определены наукой, а также большая коллекция редких буддийских скульптур, украшенных дорогими камнями. В еврейском отделе особенного внимания заслуживают некоторые предметы, как-то: амулеты, книги и др. <...> Собрание римско-католического отдела отличается особенно полнотою, и в числе действительно редких экземпляров находятся древние рукописи на пергаменте, латинские и славянские; кроме того, множество древних книг, рукописных и печатных, на разных языках. Невский пр., д. 51, кв. 12, от Владимирского проспекта третий дом. 1 декабря 1880 г.».

вестные петроградские этнографы профессор В.Г. Богораз и профессор Л.Я. Штернберг предложили создать антирелигиозные выставки в разных городах СССР из копий и репродукций наиболее ценных экспонатов по религиозным верованиям, хранящихся в Музее антропологии и этнографии (МАЭ) Академии наук СССР и в Государственном Эрмитаже. В 1923 г. художественно-репродукционные мастерские Академии художеств стали готовить под руководством Н.А. Золотаревского историко-религиозные выставки, состоящие из таких копий. В 1924–1926 гг. такие выставки были открыты во многих городах<sup>3</sup>.

В 1923 г. в Петрограде лекторами-антирелигиозниками Губполитпросвета И.Я. Эльяшевичем, К.Н. Лукницким, А.М. Покровским, Р.В. Шмидтом, А.Б. Ростовцевым и другими был организован Музей сравнительного изучения религии, в котором в основном демонстрировались копии художественно-репродукционных мастерских. Этот Музей вместе с антирелигиозной библиотекой помещался в трех комнатах Института политпросветработы им. Н.К. Крупской (на ул. Белинского). В 1929 г. на его основе лектор Н.П. Трошин создал Антирелигиозный музей (на ул. Д. Бедного), который в 1930 г. был переведен в Исаакиевский собор (Государственный антирелигиозный музей), где в дальнейшем стали демонстрировать и опыт с маятником Фуко.

В 1923 г. в Москве по инициативе Ем. Ярославского была организована Антирелигиозная выставка, со временем превратившаяся в Центральный антирелигиозный музей (ЦАМ). В различных городах по типу ЦАМ возникло много антирелигиозных музеев: к 1940 г. в системе Наркомпроса РСФСР их было уже 19, и в них насчитывалось 47 355 экспонатов.

В 1928 г. В.Г. Богораз предложил организовать в Ленинграде выставку «по типологии и эволюции религии» из подлинных экспонатов МАЭ АН СССР и Государственного Эрмитажа. «Мы выявим на музейном материале, что такое религия, – писал он, – проследим эволюцию святынь от амулетов и идолов к иконам и статуям, от простого мольбища к церкви, от колдунов к шаманам, жрецам и священникам»<sup>4</sup>. В.Г. Богораз привлек к созданию выставки сотрудников Академии наук СССР, которые собрали из фондов академических музеев, библиотеки АН СССР, Государственного Русского музея и Государственного Эрмитажа предметы различных религиозных культов, картины русских и западноевропейских художников, редкие книги.

16 января 1930 г. выставка открылась в залах Зимнего дворца, переданного Государственному Эрмитажу. В первом зале были показаны история атеистической литературы и происхождение земли и человека. Во втором зале, посвященном религиозным верованиям первобытного общества, были собраны экспонаты, рассказывавшие, как охота, рыболовство, скотоводство и земледелие отразились в религиозных представлениях разных племен. В третьем зале размещались коллекции экспонатов по иудаизму, буддизму, христианству и исламу. В.Г. Богораз широко применял сравнительный метод. Так, например, над статуей Зевса висело изображение Бога Саваофа, похожего на Зевса, икона трехликого Иисуса Христа сопоставлялась с фигурой трехглавого Шивы. В четвертом зале помещался отдел «Искусство на службе религии», в пятом зале – экспонаты

<sup>3</sup> См.: Каталог художественно-репродукционных мастерских Академии художеств. Л., 1925.

<sup>4</sup> ГМИР. ОР. Ф. I: Рукописи В.Г. Богораза. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 77.

по современному католицизму и православию. Во время экскурсий воспроизводились шаманское камлание и церковная анафема, записанные на граммофонных пластинках.

Музей истории религии АН СССР вырос из этой выставки. В начале 1932 г. она была переведена в здание Казанского собора, переданного Академии наук. В.Г. Богораз, Ю.П. Францев, М.И. Шахнович, А.М. Покровский, В.И. Недельский, А.Н. Кочетов, Г.О. Монзлер, Л.Н. Мануйлова и другие, работавшие на выставке, стали сотрудниками Музея. Был глубокий смысл в том, что в бывшем соборе создавался музей, призванный показать борьбу материализма и идеализма, науки и религии в истории человечества.

Первые экспозиции Музея истории религии АН СССР были готовы к 15-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. 15 ноября 1932 г. на торжественном собрании, посвященном открытию Музея, выступили с приветственными речами представители партийных и советских организаций.

Первый период деятельности Музея (1932–1936) был временем собирания экспонатов, поисков форм и методов экспозиции. В.Г. Богораз, возглавлявший тогда Музей, мечтал о его прекрасном художественном оформлении. Ученый руководил художниками, создававшими экспозицию сцены «Камлание шамана», а также большого отдела, посвященного буддизму. Последней экспозиционной работой В.Г. Богораза была выставка «Инквизиция», впоследствии превратившаяся в обширный отдел истории католицизма. Выставка заканчивалась материалами, показывавшими, что фашизм воскресил в Германии времена инквизиции, пыток, костров и массовых убийств. В 1935 г. в статье об открытии выставки В.Г. Богораз писал: «Инквизиция, как и сейчас фашизм, – это кровавые орудия дикой оголтелой реакции. Инквизиция была разбита крушением феодального общества. Но еще сокрушительнее будет падение фашизма, несмотря на все его зверства»<sup>5</sup>.

В 1932–1936 гг. в Музее были созданы пять отделов: «Религия первобытного общества», «Религия древнего мира», «Религия феодального общества на Западе и Востоке», «Религия в эпоху капитализма», «Религия и атеизм в России и в СССР».

Музей вызывал большой интерес. В первые годы его деятельности в нем бывало около 70 тысяч человек в год. «Благодарю большевиков за их труды по разоблачению религии», – писал в книге отзывов о работе Музея 60-летний крестьянин Д.И. Сидоров, приехавший из Московской области в 1933 г. специально, чтобы посетить Музей. Бельгийский ученый Ван-дер-Дуген Ван Эпель писал 27 апреля 1935 г. в книге отзывов: «Я был очень заинтересован посещением этого музея. Музей, подобный этому, желал бы иметь у себя на родине». Французский ученый Рене Мартель писал: «Музей истории религии Академии наук СССР является преимущественно делом ученого Богораза-Тана, который поставил своей задачей научно показать происхождение и развитие религии. Его попытки особенно интересны в области первобытной культуры и ее социального значения. В частности, очень хорошо экспонирована эволюция культа, амулетов, фетишей, выяснено, каким образом эти старинные формы проявляются в современности, очень интересно показана роль религии в прошлом и настоящем».

---

<sup>5</sup> Богораз-Тан В.Г. Инквизиция (к открытию выставки в Музее истории религии) // Ленинградская правда. 1935. 28 окт.

Представители делегации 19 иностранных ученых – участников Международного физиологического конгресса в Ленинграде писали в августе 1935 г.: «Музей всецело преуспел в создании конкретного и впечатляющего, сильного беспристрастностью и объективностью показа истории религии, которую он изучает в чисто научном духе. Музей имеет очень большой интерес для воспитания».

При всем этом экспозиции Музея не были лишены недостатков. В них не был полностью изжит вульгарный социологизм, часто отсутствовал марксистский исторический анализ религиозных явлений. Среди экспонатов преобладали репродукции, фотографии, плакаты и тексты, подлинных же предметов культа было значительно меньше.

С 1937 по 1941 г. Музей переходил от пропагандистских выставок к научной деятельности. Под руководством возглавлявшего в те годы Музей Ю.П. Францева отделы подверглись полной реконструкции, в процессе которой приходилось решать сложные вопросы принципов, форм и методов историко-религиозных и историко-атеистических экспозиций<sup>6</sup>. В Музее сложился коллектив научных сотрудников, которые сочетали экспозиционную работу с научно-исследовательской.

Годы Великой Отечественной войны были периодом консервации Музея. Несколько сотрудников, оставшихся в блокированном Ленинграде, сохранили ценнейшие экспонаты, богатейшие фонды и библиотеку Музея. В тяжелые годы блокады Ю.П. Францев, В.М. Францева, А.Н. Полякова, С.Г. Рутенбург, В.О. Биссикирский дежурили на крыше Казанского собора во время налетов вражеских самолетов, тушили «зажигалки», обильно падавшие на здание. Во время войны работники Музея создали несколько патриотических выставок о героическом прошлом русского народа.

С 1946 г. по июль 1955 г. Музей возглавлял видный деятель Коммунистической партии, доктор исторических наук В.Д. Бонч-Бруевич. Это были годы восстановления и полной реконструкции Музея. Были проведены большие реставрационные работы внутри здания, восстановлены живопись, позолота, люстры и т.п.

В.Д. Бонч-Бруевичу пришлось набрать новых сотрудников, так как из довоенного коллектива остались только два работника. На фронтах Великой Отечественной войны погибли: историк русского атеизма Н.П. Троян, автор книги «Крещение Руси» А.С. Тайдышко, заведующий фондами К.Ф. Воронцов, лектор-экскурсовод В.В. Поздняков. Во время блокады была убита сотрудница Ф.М. Красновец, создавшая выставку «Религия Китая». Жертвами блокады стали заведующий отделом «История папства и инквизиции» Г.Э. Петри, специалист по православию Н.Ф. Платонов. После окончания Великой Отечественной войны умерли профессор С.Г. Лозинский, автор многих трудов по истории католицизма, и талантливая ученая Л.Ф. Ракушева, написавшая несколько работ по критике идеализма и религии.

В 1947 г. Музей получил от ликвидированного в Москве ЦАМ все его богатейшие фонды. Начиная с 1951 г. по мере завершения капитального ремонта здания постепенно открывались экспозиционные отделы. Они строились уже на основе коллекций двух музеев. В 1955 г. Музей истории религии и атеизма АН СССР состоял из шести отделов: «Естествознание и религия», «Религия Древнего Египта», «Религия и атеизм

---

<sup>6</sup> См.: *Шахнович М.И.* Музей истории религии Академии наук СССР // Советский музей. 1940. № 6.

Древней Греции», «Происхождение христианства», «История православия и русского атеизма», «История папства и инквизиции».

В настоящее время вся экспозиция Музея имеет 200 стендов и около 300 витрин. Во вводном отделе «Естествознание и религия» посетители получают представление о коренной противоположности науки и религии, непримиримой борьбе между научно-материалистическим и религиозно-идеалистическим мировоззрением. Экспозиция состоит из 7 стендов: «Антинаучные религиозные представления о мире», «Из истории борьбы науки и религии», «Естествоиспытатели против религии в царской России», «Советская астрономия и геология против религии», «Научно-атеистическое значение учения Ч. Дарвина», «Научно-атеистическое значение учения И.П. Павлова», «Научно-атеистическая пропаганда».

Посетителей особенно привлекают картина художника Г.Ф. Бехерта «Допрос Галилея инквизиторами», скульптуры «Коперник» и «Галилей» работы Л.Ю. Эйдилина и Л.Н. Барбаша, бюсты и барельефы замечательных естествоиспытателей И.М. Сеченова, Д.И. Менделеева, К.А. Тимирязева, И.П. Павлова, боровшихся против религиозных предрассудков, за торжество материализма.

В течение нескольких лет скульпторы Н.С. Дубровский, П.П. Черненко и А.И. Хаханова создавали огромную скульптурную композицию «Синантропы», состоящую из семи фигур, вылепленных в натуральную величину.

Картины, схемы, рисунки показывают достижения советской науки, опровергающие религиозные верования. Особенно большое место уделено мичуринской биологии и павловской физиологии, помогающим преодолевать религиозные вымыслы о неизменности природы и существовании души. В витринах собрано много документов о том, как передовые ученые выступали против религии и как Церковь преследовала их. В отделе экспонируются также материалы, свидетельствующие о размахе пропаганды научных знаний в нашей стране.

Открытие обширного отдела «Происхождение религии», построенного на подлинных археологических и этнографических коллекциях, временно задерживается из-за необходимости ремонтировать нижние помещения. Вопрос о возникновении религиозных верований освещается на материалах отдела «Религия Древнего Египта». Он состоит из 7 стендов: «Рабовладельческое общество», «Пережитки первобытных верований в религии Древнего Египта», «Заупокойный культ», «Культ фараона», «Храмы и жрецы», «Пережитки древнеегипетских верований в христианстве», «Свободомыслие и наука». Большой интерес вызывает подлинный саркофаг с мумией. Особенно любопытны православные иконы, сохраняющие следы древнеегипетских верований: икона XVI в. – святой Христофор с собачьей головой, фреска Страшного суда из Егорьевского собора и другие экспонаты. В этом же отделе имеется стенд, посвященный древневавилонской религии.

В 1954 г. был открыт отдел «Религия и атеизм Древней Греции», освещающий происхождение античной мифологии, возникновение и развитие древнегреческой религии. Экспонаты выставлены на 11 стендах. Их тематика: «Рабовладельческое общество Древней Греции», «Происхождение богов», «Мифология – сокровищница искусства», «Богоборчество в мифах», «Религия на службе рабовладельцев», «Храмы и жрецы», «Вера в загробную жизнь», «Древний материализм», «Материализм и атеизм», «Наука»,



«Элементы богоборчества в античном театре». В отделе немало подлинных экспонатов, добытых во время раскопок: надгробные плиты, вещи из мужских и женских погребений, маски актеров, множество терракотовых статуэток и древнегреческих сосудов. Собраны произведения художников на сюжеты античной мифологии: скульптура Ф.Г. Гордеева «Прометей, терзаемый орлом», барельеф Г.Р. Залемана «Кузница Гефеста», картина А.П. Сапожникова «Прикованный Прометей» и т.д. Особую ценность имеют экспонаты, показывающие, как в Древней Греции передовые философы вели пропаганду материализма и атеизма. Демонстрируются макеты-реконструкции: Дельфийский храм и античный театр, в котором играли комедии, обличавшие жадность и обман жрецов.

Обширный отдел «Происхождение христианства» показывает возникновение и социальную сущность этой религии. Экспозиция состоит из 19 стендов, среди которых: «Римское рабовладельческое государство», «Религия Рима», «Религиозный синкретизм в Римской империи», «Иудейские источники христианства», «Причины возникновения христианства», «Раннее христианство – религия рабов», «Идейные источники христианства», «Христианство на службе рабовладельцев», «Неисторичность Христа в свете археологии», «Происхождение христианской литературы», «С крестом и мечом против античной культуры», «Происхождение мифа о Троице», «Происхождение мифа о Богородице», «Русский художник А.А. Иванов о евангельской мифологии», «Происхождение таинства крещения и культа икон», «Классовая сущность учения о загробном мире», «Карл Маркс о социальных принципах христианства». Отдел состоит из подлинных экспонатов эпохи Римской империи, а также картин, скульптур, макетов, схем и т.д. Особую ценность имеют мраморный обломок раннехристианского саркофага с изображением христиан, мраморный обломок раннехристианского саркофага с барельефом «Добрый пастырь», раннехристианские светильники, изображение рыбы из катакомб, монеты византийских императоров. Большой интерес представляют римские мраморные скульптуры «Август», «Нерон», «Адриан», «Вакх», «Кибела на троне», «Митра». Из картин наиболее значительны «Триумфальное шествие» Ван-Юльффа, «Атрий», «Въезд Александра Македонского в Иерусалим» С.В. Бакаловича, «Медный змей» Ф.А. Бруни, «Страшный суд» и «Всадники Апокалипсиса» В.М. Васнецова, «Христианин и римлянка» В.М. Измаиловича, «Четвертый Вселенский Собор» В.И. Сурикова, «Тайная Вечеря» С.А. Бессонова, «Воскресение Христа» М.В. Нестерова. Имеются мраморные скульптуры – «Христианка первых веков» Н.Г. Беклемишева, «Иисус перед судом народа» М.М. Антокольского и т.д.

В отделе собрано много редких памятников христианского искусства: католические изображения XIV в. «Жена, облаченная в солнце» и «Небесный Иерусалим», средневековые миниатюры – евангелист Иоанн с головой орла, евангелист Лука с головой быка, евангелист Марк в виде льва, католический триптих XV в. с сюжетами евангельской мифологии, православные иконы Христа Вседержителя, Христа – виноградной лозы, Страшного суда и т.д. В отделе находится копия гробницы святого Якова Португальского. Многие из этих экспонатов показаны вместе с памятниками древних языческих религий, чтобы вскрыть происхождение христианской мифологии. Экспонаты убедительно свидетельствуют о том, что христианство заимствовало свои обряды и праздники у «язычников». Развитие и классовая сущность христианства

в Восточной Европе показаны в отделе «История православия и русского атеизма», а развитие и классовая сущность христианства в Западной Европе – в отделе «История рабства и инквизиции».

Центральный отдел – «История православия и русского атеизма» – состоит из 57 стендов и множества витрин, среди которых: «Крещение Руси», «Феодализм в Древней Руси», «Культе святых в период феодальной раздробленности», «Церковь и татарское иго», «Вольнодумцы Древней Руси», «Государство и Церковь в XVI в.», «Монастыри-феодалы», «Средневековые антинаучные представления», «Школа в Древней Руси», «Государство и Церковь XVII в.», «Раскол Церкви», «Преследования раскольников», «Народные движения XVII в. и Церковь», «Народный антиклерикализм в XVII в.», «Петр I и Церковь», «Свободомыслие в первой половине XVIII в.», «Самодержавие и православие в XVIII в.», «Свободомыслие и атеизм во второй половине XVIII в.», «Народные движения в XVIII в. и Церковь», «Народное свободомыслие первой половины XIX в.», «Клерикализм и Церковь в первой половине XIX в.», «Обожествление знати в XVIII – начале XIX в.», «Атеизм декабристов», «Атеизм А.С. Пушкина», «Религия и искусство в XIX в.», «Церковь и крепостное право», «Атеизм революционных демократов XIX в.», «Н.А. Некрасов и Н. Щедрин о Церкви», «Л.Н. Толстой о Церкви», «Церковь в борьбе с революционным движением во второй половине XIX в.», «Социальные корни религии в деревне XIX в.», «Пережитки дохристианских верований в XIX в.», «Религия – опора темноты и невежества», «Антинаучные православные представления», «Классовая сущность православной этики», «Женщина и православие», «Старообрядчество XVIII–XIX вв.», «Сектантство XVIII–XIX вв.», «Обожествление знати в конце XIX в.», «Обожествление дома Романовых», «Религия и Церковь в произведениях русских художников» (6 стендов), «Распространение марксистского атеизма в России», «Православие и капитализм», «Кровавое воскресенье – 9 января 1905 г.», «Первая русская революция и Церковь», «Декабрьское вооруженное восстание в Москве в 1905 г.», «Православие в годы реакции», «В.И. Ленин о религии», «Первая империалистическая война и Церковь», «Отделение Церкви от государства и школы от Церкви (1918 г.)», «Пропаганда атеизма в первые годы советской власти». В отделе собрано несколько тысяч картин, скульптур, документов, предметов православного культа. Из картин отметим: «Выбор веры» Имя? Эттинга, «Александр Невский» М.В. Нестерова, «Митрополит Алексей исцеляет ханшу Тайдулу» Г.П. Мальцева, «Куликовская битва» В.М. Васнецова, «Казнь еретиков в 1504 г.» Г. Горелова, «Иван Грозный на молитве» В.В. Пукирева, «Суд над Патриархом Никоном» А.Н. Михайлова, «Высылка протопопа Аввакума» С.Д. Милорадовича, «Самосожжение» Г.Г. Мясоедова, «Сожжение протопопа Аввакума» П.Е. Мясоедова, «Осада разинцами Макарьева Желтоводского монастыря» А. Антропова, «Разинцы и митрополит Иосиф Астраханский в соборе» И.П. Александрова, «На Никольском крестце» К. Лебедева, «Насильственный постриг» Н. Матвеева, «Царские дети у престола Господня» В.Л. Боровиковского, «Вознесение великой княгини Александры Николаевны» К.П. Брюллова, «Христос благословляет Александра III» Макарова, «Благословление рекрута» А.Г. Венецианова, «Святочное гадание» К.Е. Маковского, «Канун» и «Люди Божьи» В.А. Кузнецова, «В тихой обители» П. Яковлева, «Молебен в публичном доме» В.Е. Маковского, серия антиклерикальных картин Л.И. Соломаткина, «9 января» В.Е. Маковского. Наиболее ценные из скульптур:

«Каменная баба» – идол дославянского населения, «Ярослав Мудрый» М.М. Герасимова, «Нестор Летописец» и «Иван Грозный» М.М. Антокольского, «Патриарх Филарет» В.А. Беклемишева, «Победоносцев» Симонова. Особенно важна большая коллекция икон XV–XVIII вв. Экспонируются также раздвижной макет дворцового собора в Боголюбове XII в. и большая коллекция вериг. Значительный интерес вызывают огромные церковные картины, изображающие М.Ю. Лермонтова и Л.Н. Толстого в аду.

В отделе «История папства и инквизиции» на 90 стендах показана реакционная сущность католицизма от его возникновения до наших дней: «Возникновение папства», «Сущность западноевропейского феодализма», «Классовая борьба в эпоху феодализма», «Крестьянские восстания в эпоху феодализма», «Причины поражения восстаний крепостных крестьян», «Жизнь и быт в Средние века», «Социальные корни религии при феодализме», «Религиозные представления феодалов», «Религиозные представления угнетенных масс», «Феодалная католическая идеология», «Миф о Христе в феодальном обществе», «Миф о Мадонне в феодальном обществе», «Вера в загробный мир и Страшный суд – средство духовного порабощения», «Культе святых на службе эксплуататоров», «Спекуляция реликвиями», «Монастыри – эксплуататоры народа», «Разбойничьи крестовые походы», «Разгром Александром Невским крестоносцев», «Крушение папских планов захвата русских земель», «Народы нашей родины против папства», «Восстания против феодалов в XII–XV вв.», «Антифеодальный эпос о походе Лиса», «Шуты на Гревской площади обличают духовенство», «Антиклерикализм в народной скульптуре», «Антиклерикальная средневековая сатира», «Народ против торговли “отпущением” грехов», «Организация святой инквизиции», «Аутодафе – костры инквизиции», «Инквизиция во Франции в XIII–XV вв.», «Инквизиция в Испании в XV–XVI вв.», «Камера инквизиции XVI в.», «Чешский народ против папства в XV в.», «Гуситские войны», «Немецкий народ против папства в XV–XVI вв.», «Крестьянские войны XVI в.», «Труд Ф. Энгельса “Крестьянская война” в иллюстрациях», «Антипапская сатира XVI в.», «Религиозные войны в XV–XVII вв.», «Варфоломеевская ночь», «Реформация и контрреформация в Европе», «Монашеские ордена – духовная жандармерия папства», «За монастырской оградой», «Колдовство вместо медицины», «Церковь насаждает веру в дьявола», «Обвинение женщин в колдовстве в XV–XVIII вв.», «Христианская алхимия», «Кабинет алхимика», «Наука в Средние века», «Великий революционер в науке Николай Коперник», «Великие люди Возрождения – борцы с суевериями», «Католическая Церковь – палач книги и науки», «Освобождение искусства от религии в XVI–XVII вв.», «Французские просветители XVIII в.», «Вольтер против религиозной нетерпимости», «Французские материалисты и атеисты XVIII в.», «Французская буржуазная революция XVIII в. против Церкви», «Церковь и буржуазная контрреволюция в начале XIX в.», «Великие русские мыслители XVIII в. против католицизма», «Английский художник В. Хогарт против религии», «Ф. Гойя против папства и инквизиции», «Немецкий художник Э. Грюцнер о монахах», «Западноевропейская сатира начала XIX в. о монахах», «Революционно-демократическая антиклерикальная сатира во Франции в 30-х гг. XIX в.», «Антиклерикальная сатира О. Домье», «Союз религии и капитала в XIX в.», «Папское государство – церковная область», «Культе Мадонны в XIX в.», «Исповедь – орудие обмана и шантажа», «Реакционная сущность католической проповеди», «Ватикан – враг социализма и рабочего движения», «Маркс и Эн-

гельс против католицизма», «Критика католицизма в произведениях деятелей социалистического движения», «Парижская коммуна и религия», «Союз царизма с папством в XIX в.», «Передовые западноевропейские буржуазные мыслители против теологии», «Литература и искусство XIX в. против католицизма», «Антикатолическая карикатура XIX в.», «Ватикан в XX в. – окаменевшее Средневековье», «Ватикан и Первая мировая война», «Автолитографии К. Колльвиц “На капиталистической каторге”», «Католическое миссионерство», «Католический культ – средство воздействия на массы», «Ватикан – враг передовой культуры», «Князья Церкви – опора папства», «Ватикан – государство Папы Римского», «Ватикан и современный капитализм», «Ватикан на службе итальянского и германского фашизма», «Мракобесие в странах капитализма», «Свобода совести в странах народной демократии», «Памяти Ярослава Галана».

В этом отделе, расположенном в нижних помещениях Музея, около 3000 картин, скульптур, макетов, гравюр, карт и т.д. Посетители могут увидеть камеру инквизиции XVI в., воспроизведенную в натуральную величину, коллекцию подлинных орудий пыток испанской инквизиции, кабинет средневекового алхимика, сцену в монастырской лавочке, скульптуры «Инквизиция», «Джордано Бруно на костре», «Леонардо да Винчи», «Вольтер», «Дидро» и др., макеты «Разгром папских “псов-рыцарей” Александром Невским», «Как гуситы воевали с крестоносцами», «Шуты на Гревской площади в Париже облачают монахов» и т.д. Многие экспонаты служат подтверждением слов М. Горького о том, что беспощадная борьба христианской Церкви против науки – самое позорное явление в истории Европы. Особенно много собрано экспонатов, рассказывающих о выступлениях народных масс против папства, значении передовой науки, искусства и литературы в борьбе с религией. Специальный зал посвящен разоблачению Ватикана как одного из центров международной реакции. Здесь показано, как эта организация служит современному империализму, как осуществляется шпионаж ватиканских агентов в странах народной демократии, как народы борются против империалистов и их помощников – реакционных князей Католической Церкви. Неопровержимые документы приговождают к позорному столбу инквизиторов наших дней. В витрине экспонировано последнее издание ватиканского «Индекса запрещенных книг», в котором значатся многие произведения выдающихся писателей и ученых. О кровавых делах Ватикана повествует также раздел, посвященный памяти Ярослава Галана, зверски убитого в 1949 г. во Львове агентами Ватикана. Среди экспонатов – последняя рукопись Я. Галана, залитая его кровью...

Музей организовал много передвижных выставок. За последние годы они были созданы в Ленинграде во дворцах культуры им. С.М. Кирова, им. М. Горького, Доме культуры промкооперации, Доме офицеров им. С.М. Кирова, Куйбышевском райкоме КПСС, Саду отдыха им. И.В. Бабушкина. Темы выставок: «Что такое религия», «Наука и религия», «Русские художники о религии в царской России», «Ватикан на службе реакции» и т.д. Во дворце культуры им. С.М. Кирова сейчас работает филиал Музея – выставка «Что такое религия». Музей подготовил большую выставку для Киева, издал фотовыставку «Наука и религия».

Музей истории религии и атеизма АН СССР располагает огромными фондами, в которых собрано около 300 тыс. разнообразных экспонатов. Среди них – подлинные культовые предметы различных религий мира, редкие коллекции, характеризую-

щие верования племен и народов Австралии, Африки и Северной Америки. Имеются ценнейшие собрания памятников религий Древней Греции, Индии и Китая. Особенно много в Музее материалов, посвященных религиозным верованиям народов нашей страны, истории Православной Церкви и религиозно-общественных движений в России, а также истории русского атеизма. Посетители могут ознакомиться с уникальной коллекцией икон, среди которых есть произведения XVI в., с картинами В.И. Сурикова, В.Г. Перова, В.В. Верещагина, И.К. Айвазовского, В.М. Васнецова, В.Е. Маковского, М.В. Нестерова, Л.И. Соломаткина, Б.М. Кустодиева, С.Д. Милорадовича. В фондах имеются ценные коллекции по католицизму, иудаизму, буддизму, ламаизму, исламу и т.д., хранятся резьба по дереву, религиозные облачения и другие экспонаты.

В Музее имеется богатейшая библиотека по истории религии и атеизма, в которой насчитывается свыше 200 тыс. томов, в том числе много старопечатных изданий, выпущенных в XVI–XVIII вв. Недавно обнаружена редкая книга Джордано Бруно, изданная в 1590 г. Она случайно уцелела, так как была переплетена в одной книге с богословским сочинением. В библиотеке ведется учет всех книг и статей по истории религии и атеизма, которые печатаются в СССР. К услугам читателей различные каталоги. Библиотека выписывает не только советские издания по истории религии и атеизма, но и ряд зарубежных.

В Музее есть рукописный отдел, в котором хранятся документы по истории религиозно-общественных движений в России, истории русского атеизма и т.д. Большой интерес представляют собрания В.Д. Бонч-Бруевича, научные архивы сотрудников Музея истории религии и атеизма и ЦАМ, коллекции русских рукописных книг XV–XVIII вв. и т.д.

В 1935–1940 гг. наиболее крупные труды опубликовали: профессор В.Г. Богораз – «Религия чукчей», профессор С.Г. Лозинский – «История папства», доктор исторических наук Ю.П. Францев – «Фетишизм и проблема происхождения религии», М.И. Шахнович – «Русская Церковь в борьбе с наукой». В 1954–1956 гг.: профессор М.Э. Матье – «Древнеегипетская мифология», Н.А. Казакова и Л.С. Лурье – «Антифеодальные еретические движения на Руси в XV–XVI вв.», М.И. Шахнович – «Гойя против папства и инквизиции». В 1957 г. изданы: сборник статей «Ежегодник Музея истории религии и атеизма АН СССР. 1957 год», книга С.А. Токарева «Религиозные верования восточных славян конца XIX в.» и книга доктора исторических наук А.Ф. Анисимова «Религия эвенков». Выходят из печати «Ежегодник Музея истории религии и атеизма: 1958 год» и ряд монографий научных сотрудников.

За 25 лет сотрудники Музея опубликовали 53 научно-популярные брошюры. Только за 1954–1956 гг. были изданы брошюры «Происхождение христианских таинств», «Происхождение креста», «Приметы в свете науки», «Наука видит будущее», «Современный Ватикан», «Советская наука против религиозных суеверий», «О преодолении религиозных пережитков». В 1957 г. опубликованы брошюры «Как возникла религия», «Труд и религия», «Религия и законы общественного развития». Музей выпустил много фотовыставок, альбомов, диафильмов, открыток и т.д. Издано несколько справочников-путеводителей по отделам Музея. Предполагается продолжить издание таких путеводителей, будут выпущены также справочники по фондам, рукописному отделу, библиотеке. Начата съемка цветного кинофильма «Свет против тьмы».

Начиная с 1956 г. в Музее под руководством директора – доктора исторических наук, профессора С.И. Ковалева усилилась научно-исследовательская работа; создан новый отдел – «Религия и атеизм в Китае», организована аспирантура. На 1957–1960 гг. разработан обширный план научно-исследовательской работы. Будет написано несколько монографий: «Раннее христианство» (профессор С.И. Ковалев), «Табу» (А.Ф. Анисимов), «Свободомыслие в Западной Европе в XII–XIII вв.» (Б.Я. Рамм), «Вопросы религии и атеизма в трудах В.И. Ленина» (М.И. Шахнович), «Религиозные верования папуасов» (М.С. Бутинова), «Дохристианские верования Причерноморья» (М.М. Кубланов), «Религия в США» (Н.М. Гольдберг). Сотрудники готовят к защите шесть кандидатских диссертаций: «Крестьянское антицерковное движение в Первую русскую революцию» (Л.И. Емелях), «Борьба Православной Церкви с материализмом» (Л.Р. Харахоркин), «Атеизм И. Дицгена» (Н.А. Носович), «Строительство Казанского собора» (Я.И. Шурыгин), «Идеология феодальных князей Православной Церкви» (Л.А. Сердобольская), «Монастырские крестьяне в Византии» (Е.А. Куранова).

Музей имеет Ученый совет, связан с сектором истории религии и атеизма Института истории АН СССР и группой истории атеизма Института философии АН СССР, а также с Всесоюзным обществом по распространению политических и научных знаний.

Музей пользуется большой популярностью. Только за 1954–1956 гг. его посетили около 1 млн человек, было проведено около 40 тыс. экскурсий, дано 2 тыс. консультаций. Вся деятельность Музея направлена на то, чтобы помочь находящимся еще под влиянием религии людям освободиться от нее. В 1956 г. профессор Винтер из ГДР писал в книге отзывов: «Я очень рад, что посетил Музей истории религии и атеизма в Ленинграде, где очень интересно показано прошлое религии». В 1956 г. итальянский католический священник дон Андреа Гаджеро, отлученный Ватиканом от Церкви за участие в борьбе за мир, писал в книге отзывов: «С большим интересом я смотрел экспозиции Музея истории религии и атеизма. Здесь собраны документы огромной важности, которые рассказывают о развитии религии и о той борьбе, которую проблемы религии породили в различных цивилизациях, в жизни и сердцах людей». В 1956 г. Пьер Жанэ, потомок вальденсов, писал в книге отзывов: «Как представитель антиклерикальной группы, которая сражалась в продолжение четырех столетий за свою религиозную свободу, я приветствую организацию единственного в своем роде Музея». Много отзывов оставили китайские делегации. Так, представители китайской группы сельскохозяйственных рабочих написали 12 января 1957 г.: «После посещения этого Музея мы еще глубже понимаем, что такое христианство, как эксплуататоры пользовались им для угнетения народных масс. Мы все материалисты, мы против религии, против империалистов, которые, пользуясь религией, угнетают народ».

Историки религии стран народной демократии с большим вниманием изучают опыт работы Музея, который является крупным научным учреждением, работающим в области истории религии.



ОТ ВЫСТАВКИ К МУЗЕЮ:  
ПЕРИОД СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЕЯ  
ИСТОРИИ РЕЛИГИИ АН СССР  
(1930–1932 гг.)\*

15 ноября 2002 г. исполняется 70 лет со дня открытия первой экспозиции Музея истории религии АН СССР в здании Казанского собора (ныне Государственный музей истории религии – ГМИР). Именно 15 ноября 1932 г. считается официальной датой создания музея. Однако период его становления в качестве самостоятельной структуры в системе Академии наук начался несколько раньше – в 1930 г. и был непосредственно связан с Антирелигиозной выставкой, устроенной группой Союза воинствующих безбожников (СВБ) в Зимнем дворце. К 1932 г. музей имел уже свою, хотя и кратковременную, историю<sup>1</sup>. В то время, с 1930 по 1932 г., закладывались основные принципы его организации, уточнялись его цели и задачи, создавался оформительский стиль показа материала, что во многом предопределило в дальнейшем характер и направленность музея. Обращение к документам того периода дает также возможность оценить трудности, с которыми сталкивались создатели нового музея, в первую очередь – вдохновитель и инициатор этого дела, известный этнограф, профессор Владимир Германович Богораз. Без его упорства и настойчивости открытие Музея истории религии в 1932 г. в Ленинграде вряд ли бы состоялось.

А началось все с выставки. К 5-летию юбилею СВБ работники Академии наук СССР, главным образом из Музея антропологии и этнографии (МАЭ), а также академической библиотеки, при содействии деятелей Государственного Эрмитажа и работников Областного совета СВБ организовали в Зимнем дворце большую выставку, открытие которой состоялось 15 апреля 1930 г. Сохранился плакат, специально напечатанный к этому событию:

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 2. СПб., 2002. С. 31–42.

<sup>1</sup> Материалы о создании Музея истории религии (генеральный план экспозиции музея, планы отделов и выставок, исторический очерк о Казанском соборе и др.) // Научно-исторический архив ГМИР. Ф. № 1. Оп. 2. Д. 42. С. 13.

15 апреля в 1 ч. д.

## ОТКРЫТИЕ

Антирелигиозной выставки Академии наук СССР  
совместно с Гос. Эрмитажем  
к пятилетию Союза Воинствующих Безбожников,  
пл. Урицкого, 6. Зимний дворец<sup>2</sup>.

Из многочисленных откликов, появившихся тогда в прессе, заслуживают внимания две большие статьи. Одна, опубликованная в «Правде» от 17 апреля 1930 г., была написана директором Государственного Эрмитажа академиком И.А. Орбели и называлась «Антирелигиозная выставка Музея Академии наук»; другая, напечатанная в «Ленинградской правде» от 20 апреля 1930 г., – «Антирелигиозная выставка» В.Г. Богораза, который писал о том, что выставка «...была задумана еще два года тому назад и тогда её тема определялась как типология и эволюция религии...»<sup>3</sup>, однако в ходе работы «...из сравнительно-религиозной она стала антирелигиозной. Нам пришлось это подчеркнуть. Все же постоянная выставка – будущий музей. Филиал МАЭ». В частности, вдоль лестницы, ведущей из первого зала на второй этаж, были повешены «яркие злые плакаты» антирелигиозного содержания, придающие выставке полную определенность<sup>4</sup>. Учредители выставки, безусловно, считались с требованиями текущего момента и той идеологической политикой государства, которая с конца 1920-х гг. все более активно стала затрагивать как музейную, так и академическую сферу. В 1928 г. вышло постановление ВЦИК и СНК РСФСР «О музейном строительстве», в котором была предписана программа превращения музеев в центры пропаганды и воспитания широких масс трудящихся в духе социализма<sup>5</sup>. «В эти годы важным условием победы социализма в стране, наряду с индустриализацией и коллективизацией, стала считаться перестройка общественного сознания, принятие всем обществом идеологии марксизма-ленинизма. Марксистские идеи должны были внедряться в сознание людей через средства массовой информации, кино, театры, музеи»<sup>6</sup>. Чтобы иметь возможность работать в условиях наметившихся перемен и тем более реализовывать задуманную идею, нужно было не только идти на уступки и чем-то жертвовать, но и на деле поддерживать новую линию партии. В.Г. Богораз хорошо понимал это, когда намеренно придавал выставке антирелигиозный характер и писал о «глубоком и серьезном сдвиге, произошедшем в среде научно-музейных работников. Два года тому назад устроить такую выставку было бы невозможно, даже по прямому принуждению. Хранители отделов спорили из-за каждой вещи, и вышла бы в общем не выставка, а просто саботаж. Но с ростом революции во-

<sup>2</sup> Богораз-Тан В.Г. По устройству Антирелигиозной выставки Академии наук и Государственного Эрмитажа: записки, краткий путеводитель по выставке: 1930–1931 гг. // Архив РАН. Ф. 250. Оп. 3. Ед. хр. 99. С. 61.

<sup>3</sup> Там же. С. 39–41, 62–63.

<sup>4</sup> Там же. С. 41, 52.

<sup>5</sup> О музейном строительстве РСФСР // Еженедельник Наркомпроса РСФСР. 1929. № 35; О новых формах и методах просветительной работы: обращение коллегии Наркомпроса РСФСР (циркуляр отдела народного образования) // Еженедельник Наркомпроса РСФСР. 1929. № 31. С. 3–7.

<sup>6</sup> Шангина И.И. Русский фонд этнографических музеев Москвы и Санкт-Петербурга: история и проблемы комплектования: 1867–1930 гг. СПб., 1994. С. 130.



инствующее безбожие проникло в сознание работников науки...»<sup>7</sup>. Действительно, два года (1928–1930) многое изменили в планах музейной работы. Это коснулось и деятельности МАЭ АН СССР, сотрудником которого был В.Г. Богораз.

В 20-х гг. в МАЭ по инициативе Л.Я. Штернберга была предпринята организация отдела эволюции и типологии культуры. Цель отдела – «наглядно представить важнейшие элементы человеческой культуры в их историческом развитии, в виде генетически связанных и причинно обусловленных рядов: при этом основные типы и этапы развития каждого культурного явления должны быть показаны не статически, а в их динамике, т.е. так, чтобы легко можно было уловить последовательность, с которой совершался переход от простейших форм к все более сложным...»<sup>8</sup>. Однако это начинание не было доведено до конца. После смерти Л.Я. Штернберга в 1927 г. было решено «выдвинуть па первый план систему периодических выставок, наглядно рисующих эволюцию и типологию отдельных явлений...»<sup>9</sup>.

С 1928 по 1930 г. в МАЭ прошли три такие выставки: «Первобытные орудия и оружие», «Огонь в истории культуры» и «Эволюция типов жилищ», созданные под руководством профессора Е.Г. Кагарова, вошедшего впоследствии в состав Выставочного комитета Антирелигиозной выставки. Планировалось также показать эволюцию ткачества, украшений и одежды, музыкальных инструментов и, что особенно важно, – религиозные верования человечества<sup>10</sup>. В.Г. Богораз, несомненно, принимал участие в обсуждении этих проектов, и замысел показать эволюцию религии в ряду явлений человеческой культуры был связан именно с тем периодом его работы. Пятилетие СВБ, по-видимому, стало реальным поводом для осуществления этого замысла, причем усилиями не только МАЭ, но и других учреждений города. «Значение выставки в том и состоит, что три группы работников: 1) из МАЭ, 2) Гос. Эрмитажа и 3) Ленинградского Совета СВБ – соединили свои силы и взяли лучшее из своих коллекций для устройства антирелигиозной выставки, открытой для широких рабочих масс»<sup>11</sup>. Основная нагрузка ложилась, конечно, на сотрудников МАЭ, выступивших инициаторами проекта; они же составили и ядро Выставочного комитета, в который вошли: «...председатель т. Волынский (Эрмитаж). Члены: Богораз, Кагаров, Монзелер (МАЭ), Маторин (ЛГУ), Оболенский, Ирбит (Эрмитаж). Секретарь Александров (МАЭ)»<sup>12</sup>. Назначение С.Б. Волынского председателем Выставочного комитета было обусловлено тем, что Государственный Эрмитаж предоставлял достаточно обширные помещения для развертывания выставки. Это были бывшие покои

<sup>7</sup> Архив РАН. Ф. 250. Оп. 3. Ед. хр. 99. С. 39.

<sup>8</sup> Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР (МАЭ) в 1927/28 г.: хроника // Этнография. 1928. № 2. С. 141–142.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Черняков З.Е. Выставка первобытных орудий и оружия (МАЭ, Академия наук СССР) // Этнография. 1928. № 1. С. 119–122; *Он же*. Огонь в истории культуры: выставка Музея антропологии и этнографии Академии наук СССР // Этнография. 1930. № 1–2. С. 148–149; *Он же*. Эволюция типов жилищ: выставка МАЭ, Академия наук СССР // Этнография. 1930. № 1–2. С. 149–150.

<sup>11</sup> Архив РАН. Ф. 250. Оп. 3. Ед. хр. 99. С. 2.

<sup>12</sup> Там же. С. 52.

императора Александра II: «Антирелигиозная выставка устроена в Зимнем Дворце, в бывших комнатах Александра II. В центре её тот самый кабинет, куда привезли его однажды, в весеннее хмурое утро 1-го марта 1881 г., сорок девять лет тому назад. Кабинет отгорожен деревянной переборкой и по возможности не тронут. Только на стенах спущена развеска портретов царских и княжеских...»<sup>13</sup>. Остальные залы, «набитые выцветшей мебелью и разным хламом», пришлось вычистить; «...фигурные стены обшить фанерными щитами и обтянуть холстом; спешно провести электричество, которое в этой части Зимнего Дворца было давно перерезано и снято...»<sup>14</sup>. В этом здании на втором этаже располагались основные шесть залов выставки; первый же зал, посвященный происхождению Вселенной, Земли и человека, размещался внизу, т.е. был «оторван от других <...> вследствие условий помещения». Однако залы соединялись лестницей, вдоль которой, как уже отмечалось, размещались тематические антирелигиозные плакаты, вставленные «в огромные рамы, содержавшие раньше драгоценные французские гобелены...»<sup>15</sup>.

Как была построена эта выставка, какова была её цель и кому она была адресована? Имеющиеся документы в какой-то мере дают возможность ответить на эти вопросы. Первоначальный замысел разместить материалы по принципу эволюции – от низших примитивных религиозных проявлений к более развитым формам, безусловно, сохранился. Он был подчинен основной задаче, которую ставили перед собой организаторы выставки: «...показать на этнографическом и историческом материалах, что религиозный мир есть только рефлекс (т.е. отражение) реального мира»<sup>16</sup>. Экспозиционными средствами иллюстрировалась зависимость религиозных представлений от той или иной формы хозяйственной деятельности («Религия охотников и рыболовов», «Религия скотоводов», «Религия земледельцев» и т.д.); характеристика более развитых религий соотносилась с имущественным и классовым расслоением общества<sup>17</sup>. В данном случае так называемый этнографический принцип показа материала по конкретным народам и территориям не соответствовал поставленным задачам. Выставка призвана была показать не отдельно взятую религию с ее культурным своеобразием, а религию как проявление идеологии на том или ином этапе развития общества, подтверждая тем самым марксистский тезис о базисе и надстройке. Насколько полно удалось осуществить задуманное, отчасти можно судить по краткому описанию выставочных залов.

*«Первый зал (внизу) ставит своей задачей доказать естественное происхождение вселенной, земли, человека. Здесь выставлены археологические коллекции, рисующие доисторическую религию человечества. Ряд витрин содержат в себе образцы атеистической литературы с древнейших времен.*

*Второй зал (наверху) иллюстрирует на предметах быта современных малокультурных народов зависимость религиозных представлений от той или иной*

<sup>13</sup> Там же. С. 39–41.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же. С. 7.

<sup>17</sup> Там же. С. 23–33.

формы хозяйственной деятельности. Мы видим, что религиозные обряды и верования охотников, рыболовов, земледельцев и скотоводов отражают экономику доклассового общества.

*Третий зал* посвящен более сложным религиям эпохи феодализма и зарождающегося капитализма: иудаизму, христианству и буддизму (ислам перенесен в следующую комнату по чисто техническим причинам).

*Четвертый зал.* Направо от входа расположен отдел “Ислама”. Налево от входа представлена вера в духов (т.н. анимизм), выросший из идеи души. В той же комнате помещены коллекции, знакомящие посетителя с различными формами погребения и погребальными обрядами, а также с представлениями о загробном мире у разных народов и культом предков.

Особо развернут (в той же комнате) отдел шаманства. Шаманы-знахари или колдуны первобытных народов, умеющие входить в общение со злыми и добрыми духами, добиваться от них желаемого <...>. Предметы шаманского облачения и сцены камлания составляют основные группы экспозиции этого отдела.

*Пятый зал* отведен под так называемую материальную святыню в разных её проявлениях от волшебных предметов (амулетов и талисманов) до храмов и часовен. <...> здесь же представлены различные формы культа: молитва, жертвоприношение, причащение и т.д.

В *шестом зале* – искусство на службе у религии. <...>

Наконец, в последнем, *седьмом зале* – галерея служителей культа от голого колдуна американских индейцев до воинствующего папы. Здесь и еврейский раввин, и буддийский жрец, и архиепископ Серафим, и чудотворцы. <...> Выставлены “орудия церковного производства” воинствующей Церкви: подлинные орудия пытки святой инквизиции; <...> здесь же мощи различных религий: египетская мумия, останки якутского шамана, ковчег с разрозненными косточками Александра Невского и т.д. <...>

Так проходят перед нами исторические и современные картины вековых заблуждений человечества...»<sup>18</sup>.

Нетрудно заметить, что галерея служителей культа является своеобразным типологическим рядом, задача которого – показать развитие образа, присущего любой религиозной общности. Этот рукописный текст, принадлежащий, по всей видимости, перу В.Г. Богораза, хорошо дополняет «Краткий путеводитель по Антирелигиозной выставке АН», в котором, помимо общих пояснений, упоминаются и многие экспонируемые предметы. Например: «Перед нами гильзкое орудие для ловли тюленей с изображением человеческого лица (одухотворение орудия) или колотушка для глушения рыбы с изображением рыбьей головы (ольчи)»<sup>19</sup>. Такие описания экспонатов по каждому залу делают представление об экспозиции намного конкретнее. Следует подчеркнуть, что выставка была устроена «в большей своей части из подлинников, взятых из коллекций МАЭ и Гос. Эрмитажа. Мы брали из наших коллекций щедрой ру-

---

<sup>18</sup> Там же. С. 7–13.

<sup>19</sup> Там же. С. 23–33.

кой самое дорогое и лучшее, что было: уникальные предметы из Индии, Китая и Африки, шаманские уборы из Камчатки, из Чукотской Земли <...> античные мраморы, золото, кость и эмаль. <...> Выставка должна говорить вещами...»<sup>20</sup>. Отвечая на критические замечания о том, что религиозные явления лучше бы представлять в окарикатуренном виде, В.Г. Богораз писал: «Эта вульгарная стадия антирелигиозной пропаганды давно миновала. Мы должны представлять религиозные явления в том виде, в каком они есть на самом деле, не исключая их притягательной силы, и разоблачать их углубленными аргументами...»<sup>21</sup>. Именно для этой цели при выставке была организована группа «разъяснителей-экскурсоводов, по преимуществу из студентов Этноотделения Геофака и антирелигиозного отделения Филфака ЛГУ. Оба эти отделения родственны по духу и в настоящее время они соединились в одном институте»<sup>22</sup>. Надо полагать, это была хорошая практика для студентов, так как экспозиция была организована не только для действия на широкие массы, но и для более серьезного индивидуального изучения.

Таким образом, выставка была сделана и, судя по отзывам, успешно функционировала. Далее планировалось перейти к созданию на ее основе постоянного музея. По предложению Центрального совета СВБ (ЦС СВБ) Президиум АН СССР принял Постановление № 22 от 7 сентября 1930 г. о превращении Антирелигиозной выставки в постоянный музей<sup>23</sup>. Однако «совершенно неожиданно в октябре 1930 г. <...> в Президиум АН поступило отношение ГЭ (Гос. Эрмитажа), резко нападающее на Выставку <...> и требующее о немедленном освобождении помещения, необходимого для нужд одного из отделов»<sup>24</sup>. Такая реакция со стороны Государственного Эрмитажа после доброжелательной статьи И.А. Орбели, приветствовавшего открытие Антирелигиозной выставки, действительно казалась неожиданной. Однако временное предоставление помещения и экспонатов для актуальной выставки, приуроченной к 5-летию юбилею СВБ, вовсе не означало готовность директора Государственного Эрмитажа принять в помещении Зимнего дворца организацию еще одного музея. Учитывая антирелигиозную направленность выставки, которая обеспечивала ей поддержку самых высоких государственных инстанций, возникшая ситуация могла оказаться вполне реальной, поэтому беспокойство И.А. Орбели было далеко не безосновательной. Вместе с тем учредителей выставки поставили в очень сложное положение, потребовав от них быстрых и активных действий. Прежде всего, нужно было избежать закрытия выставки. Постановление Секретариата ЦИК СССР «О разрешении АН СССР в соответствии с представлением Комитета по заведению учеными и учебными учреждениями организовать музей» было принято 26 апре-

<sup>20</sup> Там же. С. 39–40.

<sup>21</sup> Там же. С. 3.

<sup>22</sup> Там же. С. 39–40.

<sup>23</sup> Протокол заседания Президиума АН СССР № 22 от 7 сентября 1930 г. Постановление по отношению ЦС СВБ о превращении Антирелигиозной выставки в постоянный музей // Архив РАН. Ф. 2. Оп. 1/1930. Д. 140.

<sup>24</sup> Архив РАН. Ф. 250. Оп. 3. Ед. хр. 99. С. 5.

ля 1931 г.<sup>25</sup>. Это означало, что большая часть материалов, находившихся в распоряжении Антирелигиозной выставки, переходит в ведение постоянного музея, созданного на ее основе. На заседании Президиума АН СССР 13 мая 1931 г. было «доложено постановление Президиума ЦИК СССР об утверждении Музея по истории религий в числе самостоятельных учреждений АН» и «постановлено: создать организационное Бюро в составе: ак. Н.Я. Марра (председатель), ак. С.Ф. Ольденбурга, В.Г. Богораза, Н.М. Маторина и С.Б. Волынского»<sup>26</sup>. После закрытия Антирелигиозной выставки залы, которые она занимала в Зимнем дворце, оставались за музеем. По всей видимости, между дирекцией Государственного Эрмитажа и руководством Музея по истории религии было достигнуто соглашение: как только музею предоставят другое помещение, занимаемые им в Зимнем дворце площади сразу будут освобождены. Поиски начались незамедлительно и уже в июле сообщалось, что музею «подыскивается новое, более удовлетворяющее [его] потребностям помещение». Однако, как известно, этот процесс затянулся более чем на полгода<sup>27</sup>. Тем не менее это время было насыщено самой разнообразной деятельностью, связанной с получением нового музейного статуса. Летом 1931 г. были закончены последние формальности по утверждению Музея истории религии в системе Академии наук:

АН СССР  
СЕКРЕТАРИАТ

1 июля 1931 г. № 62–125. Циркулярно.  
Всем академическим учреждениям.

Секретариат АН СССР настоящим сообщает, что в состав Академии вошли следующие самостоятельные учреждения:

- 1) Музей истории религий (МИР).
- 2) Соляная лаборатория (СОЛАБ).
- 3) Карабугазская научно-исследовательская станция (КНС).

Ботанический Сад и Ботанический Музей преобразованы в «Институт Ботаники».

и. о. Заведующий Секретариатом...<sup>28</sup>

В печати вскоре также появились сообщения об организации нового музея в Ленинграде. Журнал «Советская этнография» в разделе «Хроника» поместил материал, в котором тезисно излагались основные направления деятельности Музея истории религии АН СССР: «...новое учреждение имеет своей задачей изучение религии, как одной из общественных надстроек, с целью показать диалектику развития религии в связи со сменой общественно-экономических формаций, от зарождения религии

<sup>25</sup> Протокол заседания Секретариата ЦИК СССР № 5 от 26 апреля 1931 г. о разрешении АН СССР в соответствии с представлением Комитета по заведованию учеными и учебными учреждениями организовать музей // Архив РАН. Ф. 2. Оп. 1931. Д. 5. С. 67.

<sup>26</sup> Об организации Музея истории религии и атеизма в б. Казанском соборе (копия протокола заседания Комиссии при Ленсовете по организации Музея и пр. 1931, 1932, 1934) // Архив РАН. Ф. 250. Оп. 3. Ед. хр. 94. С. 1.

<sup>27</sup> К организации Музея истории религии Всесоюзной Академии наук: хроника // Советская этнография. 1931. № 1–2. С. 171–172.

<sup>28</sup> Организация новых, ликвидация и реорганизация существующих учреждений и частей. Канцелярия: Конференции Академии наук // Архив РАН. Ф. 2. Оп. 1/1931. Ед. хр. 5. 1931. С. 105.

до современности. Вместе с тем Музей истории религии должен выявлять в своей экспозиции связь религии с эксплуататорскими классами <...> и, наконец, отразить историю атеистического движения от древностей до наших дней»<sup>29</sup>. Эти задачи, сформулированные еще в 1931 г., реализовывались сотрудниками музея в течение почти всего периода его существования. Тогда же, летом 1931 г., была начата собирательская и научно-исследовательская работа «... по созданию четырех разделов:

- 1) происхождение и развитие религиозных верований;
- 2) возникновение и развитие синкретических религий, в их непосредственной связи <...> с древнейшими формами религиозных верований и с другой стороны, с современными явлениями <...>;
- 3) современное состояние религии в связи с классовой борьбой;
- 4) история атеизма и антирелигиозного движения...»<sup>30</sup>.

Сотрудники музея приступили к оформлению документов по передаче им лекций Антирелигиозной выставки. Наряду с этим приобретались новые материалы. Значительное число предметов православного культа поступило из Ленинградского отделения Госфонда, располагавшегося в Государственном Эрмитаже; были поступления из Государственной Академии истории материальной культуры (ГАИМК) по первобытным верованиям, из Художественного отдела Государственного Русского музея, из Ленинградского отделения антиквариата и т.д.<sup>31</sup> Наметилось сотрудничество с московским Центральным антирелигиозным музеем (ЦАМ) и Государственным антирелигиозным музеем в Ленинграде<sup>32</sup>; установилась теснейшая связь музея с группой по изучению культов, работавшей тогда в составе ГАИМК<sup>33</sup>. Для того чтобы успешно проводить всю эту работу, в Музей истории религии АН СССР стали привлекать новые силы, формировать штаты. В.Г. Богораза назначили исполняющим обязанности директора нового музея<sup>34</sup>. Его основными помощниками и соратниками в тот период стали Б.А. Александров – «правая рука Богоразы», а также научный сотрудник Л.Н. Мануйлова. Среди молодых специалистов, зачисленных в штат в 1931 г., был и А.А. Невский<sup>35</sup>.

Вместе с тем проблема переезда музея в другое помещение по-прежнему оставалась одной из главных. Надо полагать, что в качестве подходящих площадок рассматривались разные помещения. В.Г. Богораз упоминал постройку на территории Александро-Невской лавры площадью более 1500 м<sup>2</sup>, которую, по его мнению, можно

<sup>29</sup> К организации Музея истории религии Всесоюзной Академии наук: хроника // Советская этнография. 1931. № 1–2. С. 171–172.

<sup>30</sup> Там же. С. 171.

<sup>31</sup> Книга поступлений Музея истории религии АН СССР (начата VIII. 1931 г.; окончена VI. 1936 г.).

<sup>32</sup> К организации Музея истории религии Всесоюзной Академии наук: хроника // Советская этнография. 1931. № 1–2. С. 171.

<sup>33</sup> Работа группы по изучению истории культов Государственной Академии истории материальной культуры (ГАИМК): хроника // Советская этнография. 1931. № 1–2. С. 170.

<sup>34</sup> К организации Музея истории религии Всесоюзной Академии наук: хроника // Советская этнография. 1931. № 1–2. С. 172.

<sup>35</sup> Невский Л.А. Первые шаги Музея истории религии и атеизма (странички воспоминаний) // Научно-исторический архив ГМИР. Ф. 1. Оп. 2. № 3. С. 2.

было рассматривать в качестве одного из вариантов. Почему именно на Казанском соборе, закрытом по постановлению ЦИК СССР в конце 1929 г., был остановлен выбор, сказать трудно<sup>36</sup>, ведь сначала, как отмечалось, В.Г. Богораз не планировал использование культового здания для нужд музея, исходя из предполагавшейся его специфики как музея типологии религий. Тем не менее в самом начале 1932 г. «... по постановлению Леноблисполкома, утвержденному Президиумом ВЦИК, бывший Казанский Собор [его] передан в распоряжение АН для организации в нем <...> музея». И далее: «Все материалы Антирелигиозной выставки перевозятся в Казанский Собор»<sup>37</sup>. Таким образом, Музей истории религии АН СССР обрел свое помещение и сумел сохранить весь основной материал, необходимый для развертывания экспозиционных отделов.

К тому времени общая идея экспозиции в целом была ясна; опыт работы по созданию Антирелигиозной выставки не прошел даром. Конечно, сам Казанский собор с его историей, особенностями интерьеров не мог не повлиять на оформительское решение экспозиции. Создали вводный отдел «История Казанского собора», который, к сожалению, со временем был значительно сокращен, потеряв свою самостоятельность. Переезд, устройство на новом месте, приспособление помещений под музей, распаковка и размещение экспонатов – все это требовало немалых усилий и времени, однако рабочий коллектив «взял на себя обязательство в ударном порядке открыть Музей к 15-й годовщине Октябрьской революции»<sup>38</sup>. В достаточно короткие сроки были созданы следующие экспозиционные отделы: «История Казанского собора», «Религия в доклассовом обществе», «Буддизм – ламаизм», «Религия и атеизм в античной формации», «Религия и атеизм в эпоху феодализма», «Религия и атеизм в эпоху промышленного капитализма», «Религия и атеизм в эпоху империализма и пролетарской революции»<sup>39</sup>.

Сразу бросается в глаза жесткое построение экспозиции в соответствии с последовательностью социально-экономических формаций и обязательным присутствием атеистического фона. Антирелигиозная выставка по сравнению с этой экспозицией кажется намного живее, разнообразнее, хотя основывалась она на тех же принципах. Такое явное усиление пропагандистской, политической линии в музейной экспозиции стало, безусловно, вынужденным. Требования к музеям как к пропагандистским центрам к тому времени были уже окончательно сформулированы, и их нужно было выполнять<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> Об устройстве Музея истории религии и атеизма АН СССР в бывшем Казанском соборе // Научно-исторический архив ГМИР. Ф. 1. Оп. 1. Д. 245. С. 1; *Покровский А.М.* Музей истории религии // Советский музей. 1935. № 1. С. 83.

<sup>37</sup> Об устройстве Музея истории религии и атеизма АН СССР в бывшем Казанском соборе // Научно-исторический архив ГМИР. Ф. 1. Оп. 1. Д. 245. С. 1, 13.

<sup>38</sup> Там же. С. 2.

<sup>39</sup> Об организации Музея истории религии и атеизма в б. Казанском соборе (копия протокола заседания Комиссии при Ленсовете по организации Музея и пр. 1931, 1932, 1934) // Архив РАН. Ф. 250. Оп. 3. Ед. хр. 94. С. 16.

<sup>40</sup> Сборник постановлений по музейному строительству РСФСР, 1931–1934 гг. М., 1934; Труды Первого Всероссийского музейного съезда: протоколы пленарных заседаний 1–5 декабря 1930 г. Т. 1. М., 1931; Первый Всероссийский музейный съезд: тезисы докладов. М., 1930.



Особенно тяжелым оказалось положение музеев с давними, устоявшимися традициями, которые должны были кардинально пересматривать и изменять сложившийся характер своей деятельности, в том числе экспозиционной. Новая музейная политика требовала новых исполнителей. По многим музеям в начале 30-х гг. XX в. прошла первая волна «критических проработок», увольнений и арестов<sup>41</sup>. В таких условиях новому Музею истории религии АН СССР нужно было четко и очень наглядно демонстрировать свою лояльность по отношению к идеологии партии и государства. Прослеживая, как осуществлялось воплощение идеи В.Г. Богораза по созданию выставки «Типология и эволюция религии», задуманной в рамках периодических выставок МАЭ, невозможно не увидеть зависимость этого процесса от требований времени. Чтобы спасти хоть что-то, В.Г. Богораз не раз шел на компромиссы, но это с неизбежностью меняло концепцию и облик экспозиции, воплотившейся в итоге в том варианте, который и был предложен к 15 ноября 1932 г.

Тем не менее работа по созданию первой экспозиции в Казанском соборе принесла немало интересных решений. В этом была заслуга всей «команды» – увлеченных и талантливых людей, находившихся рядом с директором в период становления и первые годы деятельности Музея истории религии АН СССР<sup>42</sup>. В этой связи заслуживает внимания история одного экспоната из раздела «Религия доклассового общества». Это макет «Пляска охотников перед изображением бизонов», выполненный на основе данных известного французского историка Анри Бегуэна. Его исследования в пещере Тюк-д'Одюбер, проводившиеся в начале XX в., принесли сенсационные результаты, которые получили широкую известность среди научной общественности. В самой дальней галерее этой пещеры, имеющей вид низкой ротонды, А. Бегуэн обнаружил глиняные барельефы бизонов: самца, самки и детеныша, размещенные на крупном обломке скалы, упавшем с потолка. У правой стены галереи на глиняном полу сохранилась «серия глубоких отпечатков детских пяток. С ними связывают гипотезу о церемонии инициации, в пользу чего как будто свидетельствует наличие глиняных изделий, трактуемых как мужской символ»<sup>43</sup>. Первая попытка научной реконструкции палеолитического комплекса из пещеры Тюк-д'Одюбер была предпринята в Музее истории религии АН СССР при подготовке экспозиции. Уже этот факт свидетельствует об уровне научно-исследовательской работы, который был задан в самом начале деятельности музея. Безусловно, экспозиция обладала определенными потенциальными возможностями: с учетом имевшихся вещевых фондов её всегда можно было развернуть в несколько ином аспекте и тем самым приблизить к реализации первоначального замысла. О создании макета было сообщено А. Бегуэну; к письму была приложена фотография макета. О реакции мэтра можно судить по некоторым выдержкам из его ответного письма: «Я настолько ценю Вашу попытку реконструкции танца, что про-

<sup>41</sup> Шангина И.И. Русский фонд этнографических музеев Москвы и Санкт-Петербурга: история и проблемы комплектования: 1867–1930 гг. СПб., 1994. С. 134–140; Критическая проработка Руденковщины: хроника // Советская этнография. 1931. № 1–2. С. 167–169.

<sup>42</sup> Невский А.А. Первые шаги Музея истории религии и атеизма (странички воспоминаний) // Научно-исторический архив ГМИР. Ф. 1. Оп. 2. № 3.

<sup>43</sup> Абрамова З.А. В пещерах Арьежа // Звери в камне. М., 1980. С. 78.



шу у Вас разрешения издать фотографию, которую Вы мне прислали, в юбилейном сборнике, выпускаемом к моему 70-летию. Было бы желательно, чтобы Вы прибавили несколько слов пояснительного текста»<sup>44</sup>. А. Бегуэн также писал о том, что находит две неточности в данной реконструкции, и что его сын Макс мог бы приехать в Ленинград с подробным докладом о находках в Тюк-д'Одюбер. Однако поездка, планируемая на 1934–1935 гг., не состоялась<sup>45</sup>.

Эта история получила неожиданное продолжение в 70-х годах, когда З.А. Абрамова, доктор исторических наук, специалист по первобытному искусству Ленинградского отделения Института археологии, находясь в научной командировке во Франции, оказалась в гостях в доме Бегуэнов и познакомилась с тем самым Максом. Вот что она пишет: «Макс Бегуэн, неутомимый путешественник, друг П. Тейяра де Шардена, подарил мне копию фотографии из Музея истории религии в Ленинграде, изображающей “палеолитическое действо” в Тюк-д'Одюбер, и был очень доволен, узнав, что макет до сих пор представлен в экспозиции музея»<sup>46</sup>. К сожалению, вскоре в связи с начавшейся реэкспозицией макет был утрачен. По-видимому, он был расценен всего лишь как вспомогательное экспозиционное средство, хотя следовало бы учесть, что макет представлял собой первую научную реконструкцию древнейшего ритуала, а к его обсуждению были причастны известные специалисты. В то же время это была своего рода реликвия, связанная с историей музея, и исключать подобные вещи из общего музейного пространства, на наш взгляд, не вполне целесообразно.

Экспозиция 1932 г., ознаменовавшая открытие Музея истории религии АН СССР, создавалась в сжатые сроки, что не могло не привести к определенным недоработкам. В последующие годы вносились значительные исправления и дополнения в экспозиционное решение, так что к 1939 г. первоначальный облик экспозиции во многом был изменен<sup>47</sup>, но она сохранила свою направленность, изначально заданную В.Г. Богоразом, связанную с идеей развития религии как культурного явления. В этом состояла и состоит специфика Музея истории религии, остающегося единственным в своем роде музеем такого профиля. В течение 70 лет своего существования, несмотря ни на что, музей экспозиционными средствами давал представление об общем генезисе религиозных верований и их разнообразном воплощении у различных народов в разные эпохи. Работа по созданию настоящей экспозиции в новом здании музея продолжает эту традицию, опираясь на современные решения и возможности.

© Щербакова Т.И., 2010

<sup>44</sup> Об организации Музея истории религии и атеизма в б. Казанском соборе (копия протокола заседания Комиссии при Ленсовете по организации Музея и пр. 1931, 1932, 1934) // Архив РАН. Ф. 250. Оп. 3. Ед. хр. 94. С. 18.

<sup>45</sup> Покровский А.М. Музей истории религии // Советский музей. 1935. № 1. С. 83–86.

<sup>46</sup> Абрамова З.А. В пещерах Арьежа. С. 79.

<sup>47</sup> Тарасова И.В. Музей истории религии в 1932–1941 гг. // Музей – хранитель памятников сакральной культуры: религия и культурная память человечества: материалы V Санкт-Петербургских религиозно-научных чтений. СПб., 1997. С. 10.

## МУЗЕЙ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ АН СССР В НАЧАЛЕ 30-х гг. XX в.\*

Музеи всегда присутствовали в структуре Академии наук (АН), и в определенной степени были зеркалом институционализации науки. Первым музеем была Кунсткамера, коллекции и библиотека которой использовались академиками в прикладных целях, для исследований по анатомии, ботанике, зоологии, минералогии и физиологии. Этим занятиям способствовал и тот факт, что на первом этаже Кунсткамеры располагался анатомический театр. Согласно Регламенту Академии наук и художеств 1747 г. (раздел «Библиотека и Кунсткамера»), коллекции библиотеки находились в ведении двух человек: библиотекаря и унтер-библиотекаря, «которым библиотеку и Кунсткамеру в порядке и чистоте содержать и новыми как книгами, так и вещами приумножать. При них быть малярю зверей и цветов и аптекарю для сбережения анатомических вещей и прочих препаратов»<sup>1</sup>. К началу XIX в. (согласно Регламенту 1803 г.) АН имела «свою типографию и книжную лавку, также библиотеку, музей ботаники, зоологии и минералогии, кабинет медалей и редкостей, астрономическую обсерваторию, физический кабинет, собрание моделей, анатомический театр, две химические лаборатории и ботанический сад»<sup>2</sup>. В ближайшие три десятилетия число академических музеев резко увеличилось и, согласно уставу 1836 г., достигло семи (помимо кабинета Петра Великого и библиотеки). Это были музеи «минералогический, ботанический, зоологический и зоотомический с их лабораториями, собрание азиатских и египетских древностей и этнографический кабинет»<sup>3</sup>. Египетские коллекции, как и коллекции нумизматического кабинета, в XIX в. были переданы в Эрмитаж, этнографический кабинет в 1880 г. был преобразован в Музей антропологии и этнографии (МАЭ). В начале XX в. в состав АН вошли: Театральный музей им. Бахрушина (в 20-е гг. был выведен из состава АН), Пушкинский Дом, Толстовский музей. После 1917 г. в составе АН появились новые музеи, возникновение которых объяснялось не преобразованиями в социаль-

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 6–7. СПб., 2007. С. 9–20.

<sup>1</sup> Уставы Академии наук СССР. М., 1974. С. 53–54

<sup>2</sup> Там же. С. 84–85.

<sup>3</sup> Там же. С. 111.

ной сфере, а назревшими потребностями институционализации научного знания. Новые музеи стали возникать по всему миру. Так, в Мюнхене в 1906 г. был создан Deutsches Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik (Немецкий музей классических произведений техники и естествознания). В России новая концепция доступного публике академического музея обсуждалась еще в XIX в.<sup>4</sup>. Вновь вопрос об организации подобного музея стали обсуждать достаточно интенсивно после 1917 г.<sup>5</sup>, но отсутствие финансирования и государственной поддержки делало этот проект невыполнимым. Необходимость его реализации стала очевидной после организации при АН Комиссии по истории знаний (КИЗ). Эта комиссия стала «первой ласточкой» нового подхода к музейному делу. В 1921 г. В.И. Вернадский, выступая на заседании общего собрания АН, отметил, что специальные музеи, посвященные истории науки, философии, техники или ее отделам, способствуют организации научной работы. Новая концепция музея поддерживалась многими учеными. В 1925 г. АН была передана последняя квартира А.С. Пушкина на Мойке, а в 1934 г. – Псковский Пушкинский заповедник\*. В 1927 г. было принято решение об организации Музея истории науки и техники (фонды музея были сформированы, но он так и не был открыт, а перед самой войной все его экспонаты были распределены по другим музеям или попросту были утрачены), а также возникла идея о том, чтобы из выставки Энергетического института АН СССР, которая располагалась в здании Фондовой биржи на Стрелке Васильевского острова (ныне в этом здании находится Музей ВМФ), создать музей энергетики, но сделать это не удалось из-за переезда АН из Ленинграда в Москву. В 1931 г. был создан Музей истории религии АН СССР (ныне Государственный музей истории религии – ГМИР).

Академия наук сразу после революции, несмотря на все трудности, была озабочена состоянием отечественной культуры, спасением религиозных и культурных ценностей: памятников культуры, религиозных и богословских сочинений. Так, 5 февраля 1921 г. общее собрание АН приняло решение обратиться в Госиздат с предложением об образовании Комиссии по разборке подлежащих уничтожению церковно-философских и исторических книг в связи с переработкой их на бумагу<sup>6</sup>. Это обращение было связано с постановлением, которое в 1919 г. принял СНК РСФСР. Согласно ему, проблема возмещения недостатка бумаги решалась путем использования «старых бесполезных архивов». Около 70% бумаги в 1920–1921 гг. вырабатывалось из этой «макулатуры»<sup>7</sup>. В результате были уничтожены сотни кило-

<sup>4</sup> См.: Колчинский Э.И. Академическая наука в Санкт-Петербурге и мировая культура // Вопросы истории естествознания и техники. 1999. № 1. С. 14–46.

<sup>5</sup> См.: Менделевич Г.А. Из истории «Свободной Ассоциации для развития и распространения положительных наук» // Вторая научная конференция аспирантов и младших научных сотрудников ИИЕТ РАН.М., 1956. С. 53–54.

\* Так в составе АН СССР возник уникальный музейный комплекс, посвященный жизни и творчеству А.С. Пушкина, к сожалению, в 50-е гг. утративший свое единство в связи с передачей заповедника и музея-квартиры в ведение Министерства культуры.

<sup>6</sup> ПФА РАН. Ф. 1. Оп. 1а. Д. 169. Л. 12об.

<sup>7</sup> Чадаев В. Одной рукой мы создаем, другой мы разрушаем (Об уничтожении архивов) // Красная газета. 1921. 12 янв.

граммов (по весу) документов XVIII в., не говоря уже о множестве изданий XIX в. Лишь благодаря усилиям членов созданной комиссии были спасены тонны книг и документов. В голодный 1922 г. был принят ряд мер, касающихся судьбы церковного имущества, важнейшим из них было постановление Президиума ВЦИК от 2 января «о ликвидации церковного имущества». Согласно ему, все церковное имущество делилось на три части:

1) имеющее историко-художественное значение (подлежало ведению Главмузея НКП);

2) имеющее материальную ценность (подлежало выделению в Гохран);

3) имущество обиходного характера (оставалось в собственности Церкви)<sup>8</sup>.

Через полтора месяца (16 февраля) было принято постановление «об изъятии церковных ценностей для реализации на помощь голодающим»<sup>9</sup>, согласно которому было необходимо «немедленно изъять из церковных имуществ <...> все драгоценные предметы из золота, серебра и камней». Это постановление имело катастрофические последствия для отечественной культуры, и российские ученые не могли оставаться в стороне, выступая против бездумного уничтожения культурного наследия. Неудивительно, что по знаменитому петроградскому «делу о сопротивлении изъятию церковных ценностей» в 1922 г. привлекались к суду такие известные ученые, как член-корреспондент АН, историк Церкви, археолог, византист, литургик, археолог А.А. Дмитриевский (1856–1929) и византист В.Н. Бенешевич (1874–1938)<sup>10</sup>. О том, что это был не случайный поступок двух ученых, а позиция научного сообщества, говорит тот факт, что 6 мая 1922 г. на общем собрании АН был одобрен текст заявления АН председателю ВЦИК М.И. Калинину о варварском исполнении постановления Президиума ВЦИК от 2 января 1922 г.: «АН почитает своим прямым долгом просить Вас о принятии срочных мер к сохранению памятников искусства, как единичных, так и целых исторических и художественных ансамблей, являющихся достоянием совершенно исключительным. Разрушение их навлекло бы на русский народ тяжкую ответственность перед всем цивилизованным миром, дав основательный повод обвинять русский народ в грубом разрушении мировых художественных ценностей»<sup>11</sup>. Любопытно, что за три дня до этого аналогичный доклад был отправлен заведующей Главмузеем НКП Н.И. Троцкой (Седовой) в Бюро Центральной комиссии по изъятию церковных ценностей. В докладе отмечалось варварское изъятие не только церковного имущества, но и музейных вещей, хранившихся в организованных в монастырях музеях (Кирилло-Белозерский, Боровский монастыри)<sup>12</sup>. Н.И. Троцкая писала: «...скульптурно-чеканные украшения раки Годуновского времени – единственный уцелевший до нас памятник этого века – были переломаны и набиты в хаотиче-

---

<sup>8</sup> Архивы Кремля: Политбюро и Церкви: 1922–1925 гг. Кн. 2 / подгот. Н.Н. Покровский, С.Г. Петров. Новосибирск; М., 1998 С. 5–6.

<sup>9</sup> Там же. С. 15–16.

<sup>10</sup> Там же. С. 283–284.

<sup>11</sup> ПФА РАН. Ф. 1. Оп. 1 а. Д. 171. Л. 28об.–29об.

<sup>12</sup> Архивы Кремля... С. 228–230.

ском беспорядке в мешки»<sup>13</sup>. Задачи АН и Главмузея, конечно, сильно расходились (главной задачей Главмузея было «рациональное использование изъятых ценностей», что означало в первую очередь их выгодную реализацию на мировом антикварном рынке<sup>14</sup>), но иногда их интересы пересекались. 31 марта 1922 г. Главмузей утвердил список монастырей, соборов и церквей, которые передавались в его ведение с приостановлением изъятия в них церковных ценностей<sup>15</sup>. АН приняла активное участие в решении этого вопроса. Так, в июле был принят в ведение АН архив Александро-Свирского монастыря<sup>16</sup>, в том же году Академией решен вопрос с вывозом из ризницы Соловецкого монастыря предметов древности, рукописей, столбцов и книг<sup>17</sup>. Весной в Библиотеку Академии наук (БАН) поступили книги церковно-славянской печати из Тихвинского монастыря и библиотеки Мраморного дворца<sup>18</sup>. В 1925 г. в Археографическую комиссию из г. Тихвина было доставлено собрание библиотеки Большого Тихвинского монастыря, включавшее акты, переписные книги и другие документы Большого Тихвинского, Введенского Тихвинского, Кеврольского, Шунгского монастырей, а также Рёконской пустыни<sup>19</sup>. 18 сентября 1926 г. в Архангельске состоялась передача документов Антониева-Сийского монастыря (до 1700 г. включительно) из Дома книги им. М.В. Ломоносова в Постоянную историко-археографическую комиссию (ПИАК) АН СССР<sup>20</sup>. В том же году в БАН была принята библиотека бывшей Римо-Католической Духовной академии<sup>21</sup>.

Исследованиями религии в АН в начале XX в. занимались преимущественно сотрудники МАЭ. Именно благодаря их трудам советские исследования религии оказались в конце 20-х – начале 30-х гг. XX в. в авангарде мировой науки. Неудивительно, что именно ученый с мировым именем В.Г. Богораз, известный своими трудами о чукчах, и выступил с инициативой создания музея нового типа, сочетающего научную и популяризаторскую деятельность.

Возможность создания в тот период религиоведческого музея была почти призрачной. Единственный довод, к которому могли прибегнуть сторонники этой идеи, – антирелигиозная пропаганда. К сожалению, для советского периода развития отечественной науки это было нормой – многие научные работы (и не только

<sup>13</sup> Там же. С. 229.

<sup>14</sup> По инициативе наркома внешней торговли Л.Б. Красина еще в феврале 1920 г. в Петрограде была создана экспертная комиссия (председатель – М. Горький), которая отбирала для Антикварного экспортного фонда РСФСР произведения искусства. Церковная утварь реализовывалась в основном на Ближнем Востоке, в Сербии, Болгарии, Армении и Константинополе. Финифть, перегородчатая эмаль и скань хорошо продавались во Франции и Англии, см.: Архивы Кремля... С. 231; 272–274; *Мосякин А.* Антикварный экспортный фонд // Наше наследие. 1991. № 2. С. 29–42; № 3. С. 35–48.

<sup>15</sup> Архивы Кремля... С. 117–121.

<sup>16</sup> ПФА РАН. Ф. 1. Оп. 1а. Д. 171. Л. 183.

<sup>17</sup> Там же. Д. 172. Л. 212.

<sup>18</sup> Отчет о деятельности РАН за 1925 г. Л., 1926. С. 50.

<sup>19</sup> Известия АН СССР. VI серия. Т. XIX. Л., 1925. С. 982.

<sup>20</sup> РНБ ОР. Ф. 585. Оп. 1. Д. 736. Л. 6.

<sup>21</sup> ПФА РАН. Ф. 2. Оп. 1–1926. Д. 75. Л. 174об.

по истории религии, но и по современному западному искусству и музыке) исследователи могли вести, прикрываясь идеологическими лозунгами, а читатели едва ли не с детства учились читать между строк. Естественно, что АН, ставя в качестве основной своей задачи научную работу, а не пропагандистскую деятельность, даже антирелигиозные выставки соглашалась проводить только в том случае, если они будут в первую очередь просветительскими. Так, в 20-е гг. подобные выставки устраивались Политпросветом, который периодически обращался за научной поддержкой в АН. Однако руководители академических музеев (Азиатского музея и МАЭ) давали согласие на участие своих подразделений в устраиваемой Политпросветом выставке по истории религий только в том случае, «если выставка ограничится популяризацией научных данных»<sup>22</sup>. Предыстория Музея истории религии АН СССР начинается в 1923 г., когда петроградскими этнографами, заведующими отделов МАЭ АН Л.Я. Штернбергом и В.Г. Богоразом было предложено создавать антирелигиозные выставки из копий и репродукций экспонатов МАЭ АН<sup>23</sup>. Эти ученые стояли у истоков российского религиоведения как самостоятельной дисциплины<sup>24</sup>, и не только. Их смело можно назвать в числе тех, кто способствовал институционализации отечественной этнографии, ведь до 1917 г. эта наука не была предметом университетского преподавания, и все этнографы в определенной мере были самоучками<sup>25</sup>. Именно благодаря усилиям этих «самоучек» стал возможен русский этнографический прорыв 20-х – начала 30-х гг. XX в. Секретарь АН СССР С.Ф. Ольденбург писал в 1927 г.: «В этнографии мы заняли одно из самых выдающихся мест, особенно благодаря количеству и разнообразию того этнографического материала, который нами собран, и продуманности и новизне методов собирания и исследования»<sup>26</sup>.

Стремление этнографов изучать религию совпало с желанием власти разоблачать ее с помощью знания. Впервые эти факторы пересеклись при организации Антирелигиозной выставки в 1930 г., подготовленной к 5-летию Союза воинствующих безбожников совместными усилиями сотрудников Государственного Эрмитажа и МАЭ АН СССР. 15 января 1930 г. в «Правде» была опубликована большая статья Емельяна Ярославского «Воинствующий атеизм становится движением масс», в которой наряду с отчетом о результатах антирелигиозной кампании выдвигалось предложение о глобализации антирелигиозной пропаганды до мировых масштабов. Через день в Зимнем дворце в Ленинграде начала рабо-

---

<sup>22</sup> Известия РАН. VI серия. Т. XVI.Л., 1922. С. 124.

<sup>23</sup> Шахнович М.И. 25-летие Музея истории религии и атеизма // Вопросы истории религии и атеизма. Вып. V. М., 1958. С. 411.

<sup>24</sup> Шахнович М.М. Антропологическое религиоведение в российской академической науке в первой четверти XX в. // Петербургская Академия наук в истории академий мира: мат-лы Международной конференции. Т. IV. СПб., 1999. С. 96–100.

<sup>25</sup> Зеленин Д.К. В.Г. Богораз – этнограф и фольклорист // Памяти В.Г. Богораза (1865–1936). М.; Л., 1937. С. V.

<sup>26</sup> Ольденбург С. Ф. Положение нашей науки среди науки мировой // Наука и техника СССР 1917–1927 / под. ред А.Ф. Иоффе, Г.М. Кржижановского, М.Я. Лапирова-Скобло, А.Е. Ферсмана. М., 1927. С. 47.

ту Антирелигиозная выставка. Торжественное ее открытие состоялось «15 апреля в 13 часов в Белом зале бывшего Зимнего дворца»<sup>27</sup>. Выставка пользовалась широкой популярностью, ее посетили в общей сложности 19 320 человек<sup>28</sup>. Устроители мероприятия постарались воссоздать историю возникновения мировых религий: «В первом зале были показаны история атеистической литературы и происхождение земли и человека. Во втором зале, посвященном религиозным верованиям первобытного общества, были собраны экспонаты, рассказывающие, как охота, рыболовство, скотоводство и земледелие отразились в религиозных представлениях разных племен. В третьем зале размещались коллекции экспонатов по иудаизму, буддизму, христианству и исламу. Богораз-Тан широко применял сравнительный метод. Так, например, над статуей Зевса висело изображение Саваофа, похожего на Зевса, икона трехликого Иисуса Христа сопоставлялась с фигурой трехглавого Шивы. В четвертом зале помещался отдел “Искусство на службе религии”, в пятом зале – экспонаты по современному католицизму и православию. Во время экскурсий воспроизводились шаманское камлание и церковная анафема, записанные на граммофонных пластинках»<sup>29</sup>. Создание выставки стало первым этапом институционализации отечественного религиоведения как научной дисциплины, что было отмечено современниками. 17 апреля в газете «Ленинградская правда» была опубликована статья члена-корреспондента АН И.А. Орбели «Антирелигиозная выставка музея АН». В статье отмечалась решающая роль МАЭ АН в деле создания выставки. В заключение он отмечал, что «выставку нужно рассматривать как своего рода обязательство, вексель, даваемый научными работниками МАЭ, с показанием того, что они хотят и, несомненно, смогут <...> дать для создания в Ленинграде настоящего антирелигиозного музея». И действительно, вскоре, 7 сентября 1930 г., Президиум АН СССР рассмотрел отношение Центрального Совета воинствующих безбожников по вопросу о превращении Антирелигиозной выставки в постоянный Антирелигиозный музей при АН. Причин, по которым организовали Музей истории религии АН СССР, было две. Во-первых, институционализация исследований по изучению религии, повлекшая за собой необходимость создания соответствующих структур<sup>30</sup>, во-вторых, нужды атеистической пропаганды (антирождественские и антипасхальные мероприятия входили в число обязательных для Музея), которые и позволили создать музей, ведь если научные потребности были понятны ученым, то чиновникам от науки ближе всего были утилитарные цели и нужен «музей, который строят не для ученых людей, а для массы». В кон-

<sup>27</sup> Ленинградская правда. 1930. 15 апр.

<sup>28</sup> Отчет о деятельности АН СССР за 1930 г. Л., 1931. С. 266.

<sup>29</sup> Шахнович М.И. 25-летие Музея истории религии и атеизма // Вопросы истории религии и атеизма. Вып. V. С. 412; та же см. здесь – с. 19.

<sup>30</sup> Академик Н.Я. Марр в своем выступлении на открытии музея рассказал, что «...может быть мало кому известно, не назову имени, но в первые же дни Октябрьской революции был составлен план факультета или отделения по истории религий... Теперь как будто делаем тоже скачок, потому что факультета у нас еще нет, академических сотрудников по исследованию религии нет...» (ПФА РАН. Ф. 221. Оп. 2. Д. 3. Л. 3–2об.).



це 1930 г. академиком из различных отделений АН Н.Я. Марру и А.А. Борисяку было поручено разработать вопрос о создании антирелигиозного музея<sup>31</sup>. Через полгода, 28 апреля 1931 г., АН приняла решение о преобразовании Антирелигиозной выставки в постоянный Музей по истории религии<sup>32</sup>. 13 мая в АН СССР было доложено постановление Президиума ЦИК СССР об утверждении Музея истории религии в числе самостоятельных учреждений АН. Было создано организационное бюро в составе академиков Н.Я. Марра (председатель) и С.Ф. Ольденбурга, будущего директора музея В.Г. Богораза, директора МАЭ Н.М. Маторина и управляющего делами АН С.Б. Волынского<sup>33</sup>. Их силами был разработан проект положения о Музее истории религии, который был утвержден 11 июля 1931 г. на заседании Президиума АН СССР. Исполняющим обязанности директора был назначен В.Г. Богораз<sup>34</sup>. Окончательное утверждение положения о Музее состоялось 6 октября 1931 г.<sup>35</sup> 15 ноября 1932 г. прошло торжественное открытие Музея истории религии в помещении Казанского собора. Были представлены временные выставки: «История Казанского собора» и «Религия и атеизм на Западе»<sup>36</sup>. В основу концепции Музея было положено представление об институте-музее, который сочетал бы научно-исследовательскую и экспозиционную работу. Эту концепцию достаточно четко сформулировал академик Орлов. Выступая на открытии Музея, он сказал: «Название “музей” не соответствует такому предприятию. Это, собственно говоря, не музей, но я должен заметить, что музеи АН это не есть музеи, а это исследовательские институты очень большой глубины»<sup>37</sup>. Был создан музей эволюции и типологии религий, одинаково интересный как для специалистов, так и для обычных посетителей. В Музее сразу же началась интенсивная экспозиционная и научная работа. На открытии Музея В.Г. Богораз сформулировал программу развития так: «Мы должны соединить наше научное выявление и художественное оформление вместе в одно органическое целое»<sup>38</sup>.

Как уже было сказано, Музей истории религии АН СССР открылся в помещении Казанского собора, но решение о предоставлении Музеем здания храма появилось не сразу. Первоначально Музей размещался в Эрмитаже, но это не могло тянуться вечно. В.Г. Богораз писал 19 июня 1931 г. управляющему делами АН СССР С.Б. Волынскому о возможности устройства Музея в Александро-Невской лавре: «Вопрос о помещении по-прежнему остается неопределенным. <...> Эрмитаж выдвигает решительный протест, мотивируя его срывом своего производственного плана. Помимо того, сравнительно небольшое помещение в Эрмитаже для нас чрезвычайно тесно. К нам стекается множество ценнейшего материала, большей частью бесплатного,

---

<sup>31</sup> ПФА РАН. Ф. 2. Оп. 1–1930. Д. 140. Л. 131; д. 122. Л. 175–178.

<sup>32</sup> Там же. Ф. 1. Оп. 1–1931. Д. 257. Л. 16, 19–21об., 22–29.

<sup>33</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 1–1931. Д. 82. Л. 116, 117, 122–123.

<sup>34</sup> Там же. Д. 31. Л. 144.

<sup>35</sup> ПФА РАН. Ф. 1. Оп. 1–1931. Д. 257. Л. 47, 47об.–49.

<sup>36</sup> Отчет о деятельности АН СССР за 1932 г. С. 212; Отчет о деятельности АН СССР за 1933 г. С. 245.

<sup>37</sup> ПФА РАН. Ф. 221. Оп. 2. Д. 3. Л. 8об.

<sup>38</sup> Там же. Л. 4.



и хранить его приходится в уборной, за неимением кладовых. Сотрудники работают в тесном чулане, где невозможно повернуться. <...> Наши неустанные поиски натолкнули нас на следующие возможности: на территории Лавры имеется обширное помещение до полутора тысяч кв. метров ныне свободное, представляющее исторические усыпальницы, имеющие вид большого двухэтажного здания, без специфической церковной архитектуры. <...> Здание состоит из 3-х больших зал. Нижний этаж отапливается. <...> Обширная Александро-Невская Лавра является большим беспризорным имуществом. Многие помещения пусты. Впрочем, на ее территории работает 8 церковных двадцаток. <...> Посещаемость ее, особенно в летнее время огромная, <...> в Лавре помещается антирелигиозное помещение Публичной библиотеки, кладбище музея Главнауки <...>, районный Педагогический музей, Дом коммунистического просвещения и Институт народов Севера»<sup>39</sup>.

Решением Президиума Леноблисполкома и Ленинградского Совета народных депутатов от 26 декабря 1931 г. был закрыт Казанский собор как здание, которое «имеет исключительную архитектурно-историческую ценность и для сохранения таковой требуется значительная сумма средств, которой двадцатка [имелась в виду церковная «двадцатка» – Т.Ч.] не имеет», благодаря чему собор постепенно разрушается»<sup>40</sup>. В том же постановлении было решено, что «верующее население может быть переведено в Пантелеймоновскую церковь того же течения». Одновременно было принято решение о передаче здания АН «под Музей по истории религии». Вскоре двадцатка Казанского собора после некоторых колебаний все же выступила с обжалованием, которое было переслано в Комиссию по культам ВЦИК, но последняя лишь подтвердил свое решение. Формальным основанием для передачи собора под Музей было распределение доходов собора. Из переписки В.Г. Богоразы и П.Г. Смидовича известно, что этот доход «... за 1931 год дошел до невероятных размеров – 110 тыс. рублей, т.е. 9000 в месяц. <...> Из приходно-расходной ведомости видно, что на ремонт и оборудование обращается незначительная часть, напр. в 1925 г. на ремонт и оборудование израсходовано 559 руб., а в 1931 г. – 2 177 руб. Причту и другим духовным работникам достается сумма гораздо более значительная»<sup>41</sup>. ВЦИК утвердил решение Леноблисполкома 9 января 1932 г., отметив, «... чтобы, согласно просьбы религиозного общества, т. н. “икона казанской божьей матери” была передана в другое молитвенное здание по договоренности с религиозным обществом»<sup>42</sup>. Надо сказать, что не стоит упрекать АН в выселении верующих из храма, поскольку на это же здание претендовало и «антирелигиозное отделение» Публичной библиотеки<sup>43</sup>, а в подвалах собора уже плотно обосновались овощные склады\*. АН получила здание в плохом состоянии. Согласно акту приемки здания

<sup>39</sup> Там же. Ф. 250. Оп. 3. Д. 94. Л. 2–3.

\* Надо сказать, что к процессу разрушения Казанского собора имела отношение и власть. Еще в 1922 г. был разобран изготовленный в XIX в. по рисунку К. Тона серебряный иконостас.

<sup>40</sup> ПФА РАН. Ф. 221 Оп. 2 Д. 1. Л. 1.

<sup>41</sup> Там же. Ф. 250. Оп. 3. Д. 94. Л. 5–6.

<sup>42</sup> Там же. Ф. 221. Оп. 2. Д. 1. Л. 3.

<sup>43</sup> Там же. Л. 6.

собора от 5 февраля 1932 г. управделами АН СССР Д.П. Морозовым, его лестницы и чердаки были покрыты «голубиным пометом»<sup>44</sup> (только с крыши было позже убрано его около 60 тонн<sup>45</sup>), деревянный пол в подвале был частично уничтожен и затоплен водой, а в оставшейся сухой части вплоть до августа 1933 г. были овощные склады Ленпищеторга и хранилось до 500 тонн картофеля. Только 2 октября 1933 г. директор Музея В.Г. Богораз на заседании сессии АН отметил, что «после годичной ожесточенной борьбы с Союзплодоовощ, мы можем освоить наш подвал»<sup>46</sup>.

Необходимо отметить, что, согласно решению Народного комиссариата просвещения от 9 апреля 1932 г., «Б. Казанский собор передан под Музей истории религии <...> при непереносимом условии сохранения в целостности здания, как замечательного архитектурного памятника»<sup>47</sup>. По решению властей уже были произведены изменения в декоративном убранстве храма: «с фронтона удалены религиозные надписи; по фронтому сделана надпись большими буквами “Академия наук СССР. Музей истории религии”. В треугольнике фронтона на месте “всевидающего ока” помещен герб Союза, выполненный в стиле орнаментации всего здания»<sup>48</sup>. Однако в качестве обязательного условия было решено оставить в целостности живопись «в абсиде алтаря и на парусах», а все детали интерьера храма (в первую очередь люстры) «следует рассматривать с точки зрения основной целостности внутреннего архитектурного убранства»<sup>49</sup>. К тому моменту живопись была «почти не распознаваема, как изображение». Благодаря субсидии Совнаркома в 175 тыс. рублей Казанский собор начали ремонтировать. Своды Музея постепенно были расчищены, подвалы в 1934 г. осушены и забетонированы, но сотрудники Музея оказались перед другой, не менее серьезной проблемой: как разместить экспозиции, не повредив замыслу архитектора А.Н. Воронихина, создавшего памятник победам русского воинства, храм-музей. 16 апреля 1932 г. при Музее было организовано художественное совещание, на котором председательствовал директор Музея В.Г. Богораз, секретарем был Ю.П. Францев, присутствовали архитекторы А.С. Никольский, М.М. Синявер, В.А. Щуко, Н.А. Всеволожский, Я.Я. Кетчер, Н.А. Троцкий, В.Г. Гельфрейх; скульптор М.Г. Манисер, художники И.И. Бродский, Н.Х. Рутковский и др., а также научные сотрудники Музея А.М. Покровский, В.Н. Дулов, В.А. Александров<sup>50</sup>. Главными были вопросы о размещении щитов, центральной конструкции и освещении Музея. Архитектор Н.А. Всеволожский (он же выступал и против установки маятника Фуко в Исаакиевском соборе) сказал: «мы отняли собор у 20-ки, чтобы спасти архитектуру, и это необходимо пом-

---

\* Любопытно, но после выселения из Казанского собора склады переместились в Александро-Невскую лавру.

<sup>44</sup> ПФА РАН. Ф. 221. Оп. 2. Д. 1. Л. 7.

<sup>45</sup> Там же. Л. 12.

<sup>46</sup> Там же. Д. 35. Л. 1.

<sup>47</sup> Там же. Д. 1. Л. 11.

<sup>48</sup> Там же. Д. 22. Л. 13.

<sup>49</sup> Там же. Д. 1. Л. 11–12.

<sup>50</sup> Там же. Д. 5. Л. 6–9.

нить. <...> Нарекания уже есть – снятие креста». На это В.Г. Богораз возразил, что решение о снятии креста было санкционировано «Москвой». Тщательно обсуждался вопрос о расстановке щитов, архитекторы (Н.А. Троцкий и М.М. Синявер) говорили о том, что нельзя допускать слияние перегородок со зданием, предпочтительно размещать их поперек колонн, как это сделано в соборе св. Петра в Риме, «разделенного на капеллы этим способом»<sup>51</sup>. Рассматривали и вопрос об освещении. Н.А. Троцкий при этом заметил, что «модернистское освещение не подходит. <...> Купол и потолок должны теряться в бесконечности, постепенно затемняясь». Н.А. Всеволожский отметил и необходимость разрешения второго вопроса: освоение чердаков, подвалов и т.д. Именно по этому пути и развивался в будущем Музей, разместивший большинство экспозиций в подвалах, а на чердаке устроивший помещения для хранения экспонатов.

Штат музея был невелик: в 1932 г. штатных сотрудников было всего пятеро – директор – В.Г. Богораз (с окладом 400 руб.), зав отделом оформления – В.А. Александров (оклад 300 руб.), ученый секретарь – А.С. Гитлер (оклад 300 руб.), заместитель директора – А.М. Покровский и технический секретарь – С.Б. Радомысльская. Комендантом Музея долгие годы с момента открытия был В.О. Биссикирский, зав. хозяйством – И.Г. Каск. Научная работа в первые годы создания Музея велась в основном внештатными сотрудниками, некоторые из них даже не получали заработную плату. В августе 1932 г. в списке внештатных научных сотрудников числилось 12 человек: Л.Г. Брандт, К.Ф. Воронцов, Н.П. Гуля, В.Н. Дулов, Л.Н. Мануйлова, Ф.М. Морозов, В.И. Недельский, А.А. Невский, инициалы? Смелов, В.К. Станюкович, Ю.П. Францев, М.И. Шахнович. Многие научные сотрудники работали по договору, в том числе (в 1932 г.) В.А. Казакевич (регистрация буддийской коллекции), И.С. Канцельсон (разработка экспозиции по истории атеизма в эпоху империализма и пролетарских революций), проф. С.Г. Лозинский (разработка материалов и экспозиции отдела католицизма и протестантизма), Н.В. Малицкий (отбор экспонатов по эпохе византийского и русского феодализма), В.К. Станюкович (разработка экспозиции «История Казанского собора и его классовая роль»), М.И. Шахнович (разработка экспозиции отдела иудаизма).

В 1931–1933 гг. научная работа велась тремя бригадами под руководством В.Г. Богораз: I бригада – «Религия в доклассовом и рабовладельческом обществе»; II бригада – «Религия в эпоху феодализма и капитализма»; III бригада – «Религия в эпоху империализма и пролетарских революций»<sup>52</sup>. Теоретической основой экспозиционной и научной работы стала тема «Происхождение и развитие верований по стадиям общественного развития (социально-экономическим формациям)»<sup>53</sup>. В 1931 г. Музей разрабатывал направление «Происхождение и развитие верований»; проводил работу отдел ислама «с проработкой материала по следующим разделам»: «распространение ислама и главные моменты его истории; родина ислама и его

<sup>51</sup> Там же. Л. 7.

<sup>52</sup> Там же. Д. 2. Л. 6–7.

<sup>53</sup> Там же.

составные элементы (связь ислама с торговыми, скотоводческими и земледельческими слоями населения); Коран как выражение идеологии ислама; мусульманское духовенство и его роль; женщины в исламе; исламские толки и секты; ислам как орудие империализма и контрреволюции»<sup>54</sup>. Проводилось частичное переэкспонирование отдела «Христианство». Акцент при этом был сделан на «политическом и социальном моментах», в связи с чем появились новые разделы: «Классовая роль христианства» и «Христианство восточно-римской империи, Византии; Русское православие»<sup>55</sup>. Также был введен дополнительный материал в раздел «Иудаизм», «заостря экспозицию такового в сторону выявления классовой основы иудаизма в различные эпохи его существования, с упором на современность»<sup>56</sup>. Были доработаны выставки: «Русская инквизиция», «Атеизм в книгах и карикатурах», «Религиозное вредительство с использованием материала по сектантам», «Религиозное мировоззрение и ленинизм (противопоставление двух типов мышления и поведения)»<sup>57</sup>. В 1932 г. первоочередными темами были буддизм, шаманизм и иудаизм<sup>58</sup>. В результате работы в этом же году были открыты две выставки: «История Казанского собора» (на 64 щита, среди наиболее значительных экспонатов – гробница М.И. Кутузова, дары собору графа А.С. Строганова и т.п.) и «Религия и атеизм на Западе», а в 1933 г. – «Возникновение религии», «Религии античного мира», «Происхождение христианства», «Буддизм и ламаизм», временные выставки «Карл Маркс как воинствующий атеист» и к кампании против еврейских праздников – выставка «Классовая роль иудаизма». Определенные недостатки экспозиции объяснялись различными причинами, среди которых было не только «отсутствие постоянных работников»<sup>59</sup> в определенных разделах истории религии, как это случилось с экспозицией «Ислам», не выполненной в срок, или с экспозицией «Возникновение христианства», к работе над которой были привлечены проф. В.Л. Богаевский Институт истории науки и техники и проф. С.Н. Замятнин Институт археологии и этнографии, но и непонимание научными сотрудниками необходимости экспозиционной работы по оформлению щитов. В.Г. Богораз говорил об этом как о «детской болезни научного чванства»<sup>60</sup>. Конечно, существовали и определенные теоретические разногласия между научными сотрудниками. Особенно активно на заседаниях научно-методического совета Музея обсуждались экспозиции, посвященные возникновению религии (вопрос о приоритете магии или анимизма) и шаманизму. Так, например, горячий спор между Ю.П. Францевым, Г.О. Монзелером и А.М. Покровским возник при обсуждении щита «Камлание». Щит не нес никакой идеологической нагрузки, что и вызвало возражение Ю.П. Францева,

---

<sup>54</sup> Там же

<sup>55</sup> Там же.

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> Там же. Л. 2.

<sup>58</sup> Там же. Л. 5.

<sup>59</sup> Там же. Л. 18.

<sup>60</sup> Там же. Д. 25. Л. 4.

который указывал «на необходимость вскрытия социальной роли шаманизма»<sup>61</sup>. А поскольку «макет социальной роли шаманизма не вскрывает, то и нужды в нем нет». А.М. Покровский и Г.О. Монзлер настаивали на том, что, безусловно, «в задачи этого показа не входит лишь выявить вред шаманства. Данный макет, конечно, будет нейтральным, но камлание надо показать, как иллюстрацию к последующему щиту шаманизма»<sup>62</sup>.

К 1934 г. в трех крыльях здания помимо этих выставок был развернут ряд отделов Музея: «Религия доклассового общества» и «Религия феодального Востока», центральное место занял единственный во всех мировых музеях показ «Рая Сукавати», для экспозиции которого была привлечена бригада бурятских художников, а также «Религия феодального общества на Западе и Востоке» (8 щитов: коллекция орудий инквизиции, архитектурно-скульптурная конструкция гробницы Якова Португальского и т.д.), частично осуществлены в 1933 г. и намечены для развернутого показа в плане 1934 г. «Религия капиталистического государства» (9 щитов) и «Религия и атеизм в эпоху империализма и пролетарской революции» (11 щитов). В особом крыле открылся 5-й отдел Музея «Религия рабовладельческого общества Греции и Рима» (9 щитов). Как указывалось в отчете Музея, «отдел должен раскрыть на своих экспонатах проблему происхождения христианства» (4 щита). Были начаты подготовки выставок к 10-летию со дня смерти В.И. Ленина «Марксизм-ленинизм в борьбе против религии», а также выставки «Фашизм и религия» и «Японский империализм и религия».

В 1933 г. Музей организовал научную экспедицию по сбору ламаистской коллекции в Бурят-Монголии (в экспедиции приняли участие два работника Музея О.Б. Будаев и Лыкдынов), а также научные командировки в Узбекистан для сбора материалов по исламу (Н.А. Вырапаева), в западные районы Ленинградской области и в Северный край (А.И. Васильева и С.С. Писарев). В 1933 г. сотрудниками было прочтено свыше 20 докладов и подготовлены к печати 3 сборника (по религиозному синкретизму, верованиям населения Ленинградской области, старообрядчеству в СССР). В том же году было принято Положение о фондах Музея. Согласно этому Положению, фонды Музея были разделены на основной и резервный: «Резервный фонд составляется из дублетов и менее ценных экспонатов и используется для обмена с другими музеями, для выставок-передвижек и т.п.»<sup>63</sup>. Однако в полном виде Положение о фондах, регламентирующее порядок регистрации, выдачи предметов и проч., было принято только в конце апреля 1934 г., когда Музей оказался в составе Института этнографии АН СССР. К 1934 г. Музей истории религии сосредоточил в фондах богатейшие коллекции, например коллекцию икон XVII–XX вв., состоявшую из нескольких тысяч экспонатов, обширную коллекцию предметов христианского православного и католического культов. В результате двух экспедиций 1933 г. были собраны коллекции по буддиз-

<sup>61</sup> Там же. Л. 16.

<sup>62</sup> Там же. Л. 16об.

<sup>63</sup> Там же. Д. 23. Л. 2–3.

му и исламу. Экспедиционным путем были получены коллекции по религии сванов (Кавказ), верованиям народов Сибири и Поволжья. Проводились экспедиции по Северо-Западу. Коллекции, переданные академическими учреждениями бывшей Антирелигиозной выставке, образовали отделы индуизма и религий Китая и Японии. К 1934 г. при Музее была создана библиотека в количестве 5000 томов, содержащая наравне с ценными старопечатными и рукописными книгами современную литературу по истории религии и антирелигиозного движения. Все это было сделано силами всего семи штатных сотрудников (из них четверо – административный персонал) и внештатных ученых, которым платили из дотационных сумм. К 1934 г. число работников Музея достигло уже 56 человек. В.Г. Богораз обратился с письмом в секретариат АН СССР, в котором писал: «Неустойчивое финансовое положение сотрудников МИРа является одним из тормозов, задерживающих планомерное развитие и необходимое расширение работы Музея. Поэтому в 1934 г. совершенно необходимо поставить работников Музея в условия штатной оплаты на общих основаниях, применяемых во всех учреждениях СССР и в частности Академии наук»<sup>64</sup>.

В 1934 г. в Музее были подписаны к печати сборники «Проблемы анимизма» и «Религиозные верования населения Ленинградской области». Состоялись экспедиции в Бурят-Монгольскую республику и научная командировка в Моршанский район Воронежской области (А.А. Невский). Продолжалось создание экспозиции Музея. Было выставлено панно художника В.Н. Кокорева «Группа синантропов», отдел «Религия в эпоху феодализма и капитализма» разделился на две части: «Христианство на Западе в эпоху феодализма и капитализма» и «История православия в России», после чего последний был передан в отдел «Религия народов СССР» и в нем были созданы экспозиции «Религия на службе русского самодержавия в XVIII и первой половине XIX в.», «Религия во второй половине XIX в. в России», «Религия против революционного народничества». В числе материалов по истории русского православия были выставлены части коллекции Музея по скопчеству и масонству, мистические композиции скопцов, гравюры, предметы масонских ритуалов. В отделе «Христианство на Западе в эпоху феодализма и капитализма» были выставлены экспозиции «Католический рождественский вертеп» и др. В 1934 г. Музей посетили 80 тыс. человек, было проведено 2338 экскурсий<sup>65</sup>.

Однако не все было гладко в 1934 г. В связи с переводом АН СССР в Москву было принято решение о переезде академических учреждений и ликвидации тех, переезд которых считался необязательным. На заседании Президиума АН СССР 29 апреля 1934 г. было доложено о мероприятиях, вытекающих из Постановления СНК СССР о переводе АН СССР в Москву. 25 сентября 1934 г. вышло Постановление СНК СССР № 2236 «О передаче Музея по истории религий из ведения АН в ведение Комитета по заведыванию учеными и учебными учреждениями при ЦИК СССР», которое гласило: «Передать с 1 января 1935 г. Музей по истории религии

---

<sup>64</sup> Там же. Д. 21. Л. 16об.

<sup>65</sup> Там же. Д. 33.

из ведения всесоюзной Академии наук в ведение Комитета по заведыванию учеными и учебными учреждениями при ЦИК СССР»<sup>66</sup>. 5 октября 1934 г. было принято постановление Президиума АН СССР. Сторонники передачи Музея истории религии из ведения АН апеллировали к тому, что Музей ориентирован не столько на научную, сколько на популяризаторскую деятельность. Сотрудники Музея стремились доказать обратное. 17 ноября на заседании Президиума ЦИК СССР было принято решение изменить Постановление Президиума ЦИК СССР от 17 ноября 1934 г. и «исключить из системы учреждений Ученого комитета Ленинградский музей по истории религии». Музей решили передать в ведение города, что сделало бы невозможным его дальнейшую работу. В.Г. Богораз писал письма и телеграфировал в Москву и в Ленсовет о невозможности такого шага, тем более что в смете Ленсовета на 1935 г. расходы на содержание Музея не были предусмотрены. В результате вопрос о его передаче из ведения АН СССР был снят, и Музей истории религии еще почти тридцать лет оставался в ее составе.

© Чумакова Т.В., 2010

---

<sup>66</sup> Там же. Л. 8.



МУЗЕЙ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ АН СССР  
В КАЗАНСКОМ СОБОРЕ:  
борьба за спасение здания и сохранение Музея (1946–1951)\*

Сразу после окончания Великой Отечественной войны Музей истории религии АН СССР (ныне Государственный музей истории религии – ГМИР) оказался в сложной ситуации. С 1942 г. Музей фактически функционировал без директора, так как назначенный в 1937 г. после смерти В.Г. Богораза Ю.П. Францев\*\* был откомандирован на работу сначала в Куйбышевский РК ВКП(б) Ленинграда, затем в горком ВКП(б), а в ноябре 1945 г. уехал на работу в Москву. Существование Музея в системе Академии наук оказалось под вопросом. Руководство Отделения истории и философии в отношении Музея в Ленинграде находилось в явном затруднении, и причин этого было несколько. Во-первых, Музей находился в Казанском соборе – памятнике архитектуры, нуждающемся в серьезной реставрации для того, чтобы можно было в нем развернуть новые полноценные экспозиции, а это требовало больших затрат. Во-вторых, директор Литературного музея В.Д. Бонч-Бруевич\*\*\* хотел создать в Москве Центральный музей истории религии на основе фондов Центрального антирелигиозного музея (ЦАМ), закрытого в 1937 г. из-за уничтожения Страстного монастыря, где он находился с 1929 г. В январе 1946 г. все сохранившиеся экспонаты были переданы в ведение АН СССР и этот Музей был создан, однако он не имел своего помещения, а все предметы находились в ящиках. В-третьих, во время войны явно изменились отношения власти и Церкви (проведение Архиерейского Собора Русской Православной Церкви в сентябре 1943 г. и Поместного Собора в апреле 1945 г., избравших Патриарха, и Постановление Совета народных комиссаров СССР «О порядке открытия церквей» от 28 ноября 1943 г.), что еще больше запутывало ситуацию.

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 6–7. СПб., 2007. С. 21–41.

\*\* Францев Юрий Павлович (Францов Георгий Павлович; 1903–1969) – историк и философ, партийный общественный деятель, доктор исторических наук, формально был на посту директора Музея истории религии АН СССР с 1937 по 1945 г., затем перешел на дипломатическую и партийную работу; с 1964 г. – действительный член АН СССР.

\*\*\* Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич (1843–1955) – выдающийся знаток религиозных движений, историк и публицист. Был директором Музея истории религии АН СССР с 1946 по 1955 г., совмещая этот пост с рядом должностей в Москве, в том числе возглавляя с 1947 г. Сектор истории религии и атеизма Института истории АН СССР.



21 декабря 1945 г. на заседании Бюро Отделения истории и философии АН СССР под председательством академика В.П. Волгина, участвовавшего в торжественном открытии Музея истории религии в 1932 г., было принято следующее решение: «Утверждение плана научно-исследовательских работ Музея по истории религии на 1946 год отложить до выяснения дальнейшей судьбы Музея»<sup>1</sup>. 23 января 1946 г. заседание Бюро Отделения истории и философии АН СССР сочло целесообразным возбудить через Президиум АН СССР ходатайство перед Советом народных комиссаров СССР об объединении московского и ленинградского музеев истории религии. Высказывалось мнение и о возможном присоединении их к Музею антропологии и этнографии (МАЭ). Однако сотрудники Музея в Казанском соборе в Ленинграде не желали сдаваться, они работали так, как будто ничего не происходило.

Еще в 1944 г. Академией наук был отозван с фронта кандидат исторических наук, старший научный сотрудник М.И. Шахнович\*, который был назначен заместителем директора Музея истории религии по научной части. Вместе с А.Н. Поляковой, помощником директора по административно-хозяйственной части, во главе небольшого коллектива сотрудников (на начало 1946 г. – 6 научных сотрудников и 16 работников административно-хозяйственной части<sup>2</sup>) он еще во время войны начал работу по восстановлению Музея.

Состояние здания Казанского собора вызывало большое беспокойство. В акте осмотра технического состояния здания имеется следующая запись: «Колонны южного портика повреждены разрывом снаряда. Повреждены ступени стилобата. База пилястра на южном фасаде ушла с места. Окраска всех фасадов выцвела, местами сошла. Имеются поврежденные детали, часть окон не остеклена, а зафанерена. Цоколь гранитный на южном фасаде поврежден обстрелом. Крыша, поддерживаемая заплатачными ремонтами, нуждается в срочном капитальном ремонте. Водосточные трубы сильно изношены, требуют ремонта и смены. Сливы и козырьки обветшали, <...> полы <...> изношены. Стены загрязнены, <...> живопись закопчена, местами осыпается. Печное отопление отсутствует»<sup>3</sup>.

Денег на ремонт здания Академия наук не выделяла. В справке о состоянии Музея на начало 1946 г. содержится откровенная жалоба на академические структуры: «Что касается руководства Президиума АН СССР и Отделения истории и философии, они вопросами истории религии никогда не занимались, так как среди них нет специалистов историков религии, и они всячески старались передать Музей истории религии из Академии Наук в другую систему. Особенно настаивает на передаче Музея в другую систему зам. уполномоченного Президиума АН СССР

<sup>1</sup> ПАФ АН СССР. Ф. 221. Оп. 2. № 157. Л. 4.

\* Шахнович Михаил Иосифович (1911–1992) – историк религии и общественной мысли, доктор философских наук, профессор ЛГУ. Один из основателей Музея истории религии АН СССР. Старший научный сотрудник (1932–1941), зам. директора Музея по научной части (1944–1961). За возрождение Музея и восстановление Казанского собора после Великой Отечественной войны награжден орденом «Знак почета» (1953).

<sup>2</sup> ПАФ АН СССР. Ф. 221. Оп. 2. № 162. Л. 9.

<sup>3</sup> Там же. № 161. Л. 4–4об.

тов. Федосеев М.К., так как ему причиняет беспокойство занимаемое Музеем здание бывшего Казанского собора, и по его настоянию с 1932 г. до сих пор не было отпущено средств на капитальный ремонт здания, и только в 1946 г. впервые отпущено на ремонт фасада и крыши один миллион рублей, и только потому, что секретарь Ленгоркома ВКП(б) тов. А.А. Кузнецов письмом в Президиум АН СССР обязал Академию Наук отремонтировать фасад»<sup>4</sup>. В 1946 г. силами хозяйственной части Музея были произведены срочный частичный ремонт крыши, остекление некоторых окон и постройка печей, однако необходимые неотложные работы (капитальный ремонт кровли, хотя бы частичный ремонт поврежденного фасада, восстановление ступеней и стилобата, ремонт полов в подвале и восстановление гидроизоляции) в полном объеме не могли быть начаты из-за отсутствия денег.

Несмотря ни на что Музей работал: за первое полугодие его посетили 83 тыс. человек. Следует отметить, что поток посетителей не прекращался и во время войны: был открыт доступ к могиле М.И. Кутузова, находящейся в Казанском соборе. Рядом находились стенды небольшой выставки, посвященной жизни и военным подвигам полководца. К 1 мая 1946 г. были восстановлены экспозиции двух отделов «Религия в первобытном обществе» и «Буддизм», открыты отделы «Мифы Древней Греции» и «История Казанского собора».

Работа небольшого коллектива научных сотрудников не ограничивалась воссозданием экспозиций и написанием трудов\*. Главная задача заключалась в приведении в порядок фондов. Дело в том, что в 1941 г. экспонаты были подготовлены к эвакуации и сложены в ящики, но так и пролежали в них в течение всех блокадных лет в помещении собора. Они нуждались в просушке (о реставрации тогда могли только мечтать) и расстановке в фондовых хранилищах, и их было более 100 тыс. единиц.

Тем временем распорядительное заседание Президиума АН СССР приняло следующее решение (от 30 мая 1946 г.): «Слить Музей истории религии, находящийся в Ленинграде, с Музеем истории религии в г. Москве, распределив его экспонаты между Музеем антропологии и этнографии и Музеем истории религии в г. Москве. <...> Просить Совет Министров СССР передать здание бывш. Казанского собора в ведение Ленинградских организаций»<sup>5</sup>. Это решение было закреплено в постановлении Президиума АН СССР от 18 июня 1946 г. о слиянии Музея истории религии АН СССР (в Ленинграде) с московским Музеем истории религии. 6 июля 1946 г. было издано распоряжение № 426 по АН СССР, на основании которого Ю.П. Францев, уже четыре года не работавший в Музее, наконец *de jure* был освобожден от обязанностей директора Музея истории религии АН СССР (в Ленинграде). Далее в распоряжении содержалось следующее: «Предо-

---

<sup>4</sup> Там же. № 158. Л. 2.

\* За первое полугодие 1946 г. был подготовлен к печати первый том Трудов Музея истории религии АН СССР (40 п. л.), содержащий работы Н.Я. Марра, В.Г. Богораза, Ю.П. Францева, М.И. Шахновича, А.Н. Кочетова, Я.Б. Радуль-Затуловского и С.Г. Лозинского; начата работа над сборником неопубликованных трудов В.Г. Богораза; вышли из печати две научно-популярные книги: М.И. Шахновича «Происхождение народных примет» и Л.Ф. Ракушевой «Как возникла человеческая речь».

<sup>5</sup> ПАФ АН СССР. Ф. 221. Оп. 2. № 159. Л. 7об.

ставить право Директору Музея истории религии АН СССР (в Москве) доктору исторических наук В.Д. Бонч-Бруевичу распоряжаться всеми имущественно-материальными ценностями, денежными средствами и личным составом Музея истории религии АН СССР (в Ленинграде)»<sup>6</sup>.

12 июля 1946 г. новый директор издал два приказа. Первым он практически упразднил хозяйственную часть и уволил всех научных сотрудников за исключением двоих: хранителя фондов старшего научного сотрудника Н.Н. Тройницкого и сотрудника фондов младшего научного сотрудника С.Г. Рутенбург. Во втором приказе было написано: «Назначаю старшего научного сотрудника Шахновича Михаила Иосифовича заместителем заведующего научной частью и возлагаю на него ответственность за целостность и сохранность всех фондов и всю повседневную научно-исследовательскую и пропагандистскую работу Музея истории религии Академии Наук СССР в Ленинграде до его фактического слияния с Московским музеем и окончательным переездом его в Москву»<sup>7</sup>. Сам директор в Ленинград не приезжал, однако торопил переезд, требуя отправки в Москву наиболее ценных рукописей из собрания Музея и его библиотеки и считая необходимым прекратить прием посетителей. Он писал А.Н. Поляковой: «Ввиду того, что сейчас надо будет продумать план перевозки в Москву <...>, то придется посещения Музея сократить до последнего предела, а потом и вовсе закрыть и написать объявление “Ввиду переезда Музея в Москву и упаковки его – посещение Музея прекращено”»<sup>8</sup>.

Однако ленинградцы не желали сдаваться. А.Н. Полякова пыталась сохранить прямые контакты с финансовым управлением Академии наук, чем вызвала бешеное раздражение нового директора (из письма от 15 июля 1946 г.): «Вы словно и не знаете, что я Президиумом Академии Наук СССР <...> утвержден Директором Музея истории религии, о чем я сообщил Вам лично»<sup>9</sup>. 21 октября 1946 г. В.Д. Бонч-Бруевич писал А.Н. Поляковой: «...настоятельно прошу Вас и официально предлагаю прекратить всякие самостоятельные сношения с самой Академией, а исключительно действовать через наш московский центр, присылая все Ваши бумаги <...> мне на рассмотрение, обсуждение и мою подпись». Он угрожал ей, заявляя, что «это просто противозаконно»<sup>10</sup>. М.И. Шахнович всячески препятствовал реализации указаний директора о прекращении допуска посетителей и даже обращался за поддержкой к ленинградским властям. Желая сохранить хотя бы «небольшой филиал», он стремился подчеркнуть значение патриотического воспитания, которое вел Музей. Единственному оставшемуся младшему научному сотруднику – С.Г. Рутенбург – он поручил ведение экскурсий, посвященных М.И. Кутузову. В письме к директору от 5 августа 1946 г. он писал: «Музей продолжает работать <...> В беседе с заведующим отделом культпросветработы Ленгорисполкома тов. Рачинским я выяснил, что Ленсовет просил бы <...> пока по целому ряду об-

<sup>6</sup> Там же. Л. 6.

<sup>7</sup> Там же. Л. 9об.

<sup>8</sup> Там же. Л. 15.

<sup>9</sup> Там же. Л. 12.

<sup>10</sup> Там же. Л. 40.

стоятельств не прекращать массово-политическую работу, которая ведется на выставке 1812 г., созданной Музеем»<sup>11</sup>.

К концу 1946 г. стало ясно, что позиции сотрудников ленинградского Музея крепнут. Переезд не был осуществлен, Музей, пусть и в свернутом виде, работал: посетители шли на выставку, а из Москвы доносились противоречивые слухи. Из письма В.Д. Бонч-Бруевича к М.И. Шахновичу от 26 декабря 1946 г. стало ясно, что принято решение Правительства о перевозе экспонатов не из Ленинграда в Москву, а наоборот, так как у московского Музея, в отличие от ленинградского, не было помещения. По мнению В.Д. Бонч-Бруевича, изменение позиции руководства АН СССР и решение Правительства было связано с предстоявшей реорганизацией структуры Академии наук и планируемым подчинением музеев профильным институтам. Однако все-таки он полагал, что из-за постановления о передаче Казанского собора в ведение ленинградских организаций «ценности Ленинградского Музея будут переведены в Москву»<sup>12</sup>.

Через четыре дня М.И. Шахнович в ответном письме отметил с удовлетворением: «Поскольку в Москве нет помещения, а в Ленинграде есть, то целесообразно иметь Музей хотя бы здесь, чем нигде <...> В Ленсовете нет никаких сообщений о передаче нашего здания, о чем нас устно регулярно уведомляет инспектура Охраны Памятников, которая сообщила нам даже, что Академия Наук вновь ассигновала те суммы, которые были намечены на 1946 г. для производства ремонта». Он был очень рад эти новостям и писал о своем «желании наискорейшего развертывания обширных экспозиций»<sup>13</sup>.

Спустя три месяца, 20 марта 1947 г., во исполнение распоряжения Совета Министров СССР от 14 декабря 1946 г. № 13815-р Президиум АН СССР издал Постановление, подписанное Президентом АН СССР, академиком С.И. Вавиловым и Академиком-Секретарем АН СССР, академиком Н.Г. Бруевичем «О ликвидации Музея истории религии в г. Москве» (протокол № 3 распорядительного заседания № 36), в котором прописано следующее: ликвидировать Музей истории религии в Москве, передав его экспонаты в ленинградский Музей истории религии; организовать в составе Института истории АН СССР сектор по истории религии; предложить Управлению делами закончить перевозку имущества Музея из Москвы в Ленинград и освобождение занимаемых экспонатами Музея помещений к 1 мая 1947 г.

6 мая 1947 г. Президиум АН СССР утвердил директором ленинградского Музея истории религии АН СССР доктора исторических наук В.Д. Бонч-Бруевича. Он также возглавлял сектор по истории религии Института истории АН СССР и хотел подчинить работу Музея сектору. Так, в письме к М.И. Шахновичу от 24 января 1948 г. В.Д. Бонч-Бруевич возмущался, что тот послал в Президиум проект нового штатного расписания с объяснительной запиской, в которой просил увеличения штатов: «Я ни в коем случае не могу согласиться, что Ленинградский музей

---

<sup>11</sup> Там же. Л. 18.

<sup>12</sup> Там же. Л. 81.

<sup>13</sup> Там же. Л. 85.

“нуждается для своей нормальной работы в восстановлении имеющегося у него штата”. Это неверно. Ленинградский музей не ведет и пока не будет вести сплошную для всех сотрудников научно-исследовательскую работу за малыми исключениями. Этим будет заниматься сектор Истории религии Института Истории Академии Наук, а потому восстанавливать штаты в полном объеме не для чего. Музей будет заниматься исключительно музейным делом, <...> никаких заведующих небольшими отделами Музея, конечно, не нужно иметь: ведь и Музей по площади очень маленький: здесь достаточен один толковый старший научный сотрудник, каковым Вы и являетесь. Да еще два-три обыкновенных научных сотрудника – вот и все»<sup>14</sup>.

Почти год заняла перевозка всех экспонатов Музея истории религии из Москвы в Ленинград. За это время у В.Д. Бонч-Бруевича было немало волнений и тревог, связанных со стремлением некоторых академических чиновников перевести в Ленинград и сам сектор вместе с библиотекой. Вот строчки из его письма М.И. Шахновичу от 7 мая 1948 г.: «Итак, всем слухам, сплетням и недоброжелательствам, которые, наверное, доходили также и до Вас, о том, что сектор закрывается, сектор переводится в Ленинград вместе с библиотекой, и т.д. и т.д. – всему этому положен решительный конец. <...> Наш сектор истории религии Института Истории Академии Наук совершенно закреплен здесь в Москве и я счастлив, что, наконец, можно будет приступить к научной работе»<sup>15</sup>.

Небольшой коллектив сотрудников Музея истории религии в Ленинграде в тот момент был озабочен совершенно другим вопросом – состоянием здания Казанского собора. А.Н. Полякова еще в октябре 1946 г. писала В.Д. Бонч-Бруевичу о сложной ситуации с его ремонтом: «Вам, наверное, известно, что весь капитальный и текущий ремонт здания на 1946 г. был Президиумом АН СССР в связи с решением о слиянии с московским Музеем отменен и кредиты изъяты, а крыша Музея находится в таком состоянии, что в ряде мест протекает и угрожает гибели музейных фондов, которые помещаются в чердачных помещениях»<sup>16</sup>. Последствия зимних морозов, когда температура в здании падала до уличной температуры, а также весенних протечек и летнего оттаивания промерзших колонн были тяжелыми не только для здания Казанского собора и хранящихся в нем экспонатов, но и для находившихся там сотрудников Музея, которые постоянно простужались и болели. Зимой 1947–1948 гг. С.Г. Рутенбург слегла от тяжелейшего острого ревматизма, полученного в результате постоянного нахождения на экспозиции: она водила экскурсии, посвященные М.И. Кутузову.

До 1948 г. ремонт здания проводился хозяйственным способом. Наконец, Президиум АН СССР ассигновал на первоначальные и самые важные ремонты в начале 1948 г. 100 тыс. рублей, а финансовый отдел Академии наук уведомил Музей об открытии кредитов, однако главный инженер Ленакадемстроя<sup>17</sup> Н.А. Юхов

<sup>14</sup> Там же. № 172. Л. 20.

<sup>15</sup> Там же. Л. 108. Л. 75.

<sup>16</sup> Там же. № 159. Л. 42–43.

<sup>17</sup> Ленакадемстрой – Ленинградское управление строительства АН СССР.

в том году, как и в предыдущие, наотрез отказался проводить ремонтные работы, ссылаясь на некие «объективные обстоятельства». У сотрудников сложилось мнение, что «систематическое многолетнее нежелание делать необходимые ремонты – (остекление, починка крыши – вода льется в собор – исправление отопления, канализации, осушение подвальных помещений и пр. и пр.) начинает напоминать такую беспечность, которая близка к вредительству»<sup>18</sup>.

30 апреля 1948 г. М.И. Шахнович написал В.Д. Бонч-Бруевичу: «Я все больше и больше убеждаюсь, что если не произойдет экстраординарного вмешательства высоко стоящих организаций, то ожидать нам ремонта, даже если рухнет крыша или произойдет какое-либо другое несчастье, от Ленинградских организаций, ведающих строительством, не приходится»<sup>19</sup>. В отличие от ЛенАкадемстроя, сотрудники осознавали острую необходимость срочно начать ремонтные работы, используя летний сезон 1948 г., и им казалось, что директор, занятый обустройством своего сектора по истории религии в Москве, недостаточно активен в борьбе за капитальный ремонт ленинградского Музея. Они пошли на крайнюю меру, чтобы выразить свою общую точку зрения и довести ее до сведения своего директора, который так и не удосужился приехать в Ленинград: 20 мая 1948 г. провели под председательством секретаря парторганизации Музея Н.Н. Тройницкого закрытое партийное собрание, которое приняло следующее решение:

«Партийное собрание, заслушав и обсудив доклад тов. Козенко\* о состоянии здания Музея истории религии АН СССР и ремонте его в 1948 г., постановляет:

1) Принимая во внимание, что все обращения тов. Козенко о производстве ремонта здания Музея истории религии АН СССР к Ленинградским организациям Академии Наук СССР (ЛенАкадемстрою, Уполномоченному Президиума, Зам. Упр. ЛАХУ\*\* и др.) не привели ни к каким положительным результатам, и ввиду отсутствия у ЛенАкадемстроя материалов, не могут быть разрешены самими Ленинградскими организациями, закрытое партийное собрание Парторганизации Музея истории религии АН СССР обращается к директору Музея истории религии АН СССР, доктору исторических наук, члену ВКП(б) т. В.Д. Бонч-Бруевичу с настоятельной просьбой обратить внимание на состояние выдающегося художественно-исторического памятника русского искусства – здание Музея истории религии АН СССР в Ленинграде, и войти с ходатайством в вышестоящие советские и партийные организации об отпуске необходимых средств и материалов, потребных для производства ремонта здания Музея истории религии АН СССР»<sup>20</sup>.

Справедливости ради следует сказать, что и до этого собрания В.Д. Бонч-Бруевич писал письма в различные инстанции Академии наук о необходимости начала полномасштабной реставрации здания Музея, но после сообщения об этом собрании стал действовать более активно.

---

<sup>18</sup> ПАФ РАН. Ф. 221. Оп. 2. № 173. Л. 2–2об.

<sup>19</sup> Там же. № 172. Л. 101.

\* Семен Миронович Козенко – комендант Музея истории религии АН СССР.

\*\* ЛАХУ – Ленинградское отделение хозяйственного управления АН СССР.

<sup>20</sup> Там же. Л. 122.

Приведем два любопытных документа о «выбивании» ремонтных работ – письма В.Д. Бонч-Бруевича Президенту Академии наук С.И. Вавилову и пресловутому главному инженеру Ленакадемстроя Н.А. Юхову, которого В.Д. Бонч-Бруевич в письме даже не назвал по имени и отчеству:

12 апреля 1948 г., Санаторий Барвиха  
Президенту Академии Наук СССР  
Академику С.И. Вавилову

Глубокоуважаемый Сергей Иванович,

То, что меня волновало все время и о чем я не однажды письменно докладывал в Президиум Академии Наук, то, к величайшему сожалению случилось в бывш. Казанском соборе в Ленинграде, где теперь помещается Музей истории религии АН СССР.

Благодаря тому, что Ленакадемстрой вот уже несколько лет подряд отказывается под различными предлогами ремонтировать хотя бы крышу бывш. собора, куда во время осады попали две фашистские бомбы, этой весной, когда вода вновь и вновь проникала в здание собора, начались обвалы потолков.

В прилагаемом при сем письме моего помощника по хозяйственной части тов. Козенко и ученого хранителя Музея т. Тройницкого, Вы усмотрите всю историю уже совершившейся катастрофы, о приближении которой я писал Вам несколько дней тому назад.

В настоящее время должно принять самые экстренные меры по немедленному ремонту крыш и стекол, так как состояние самого здания Казанского собора находится в угрожаемом состоянии, не исключена возможность дальнейших обвалов потолков и не только в боковых помещениях, но и в центре собора.

Абсолютно необходимо экстренное решение Президиума, совершенно обязательное для Ленакадемстроя и телеграфное извещение его о приказании Президиума немедленно, сейчас же приступить к работам и отысканию всех нужных материалов: кровельного железа, окрашивания крыши и стекол для выбитых рам.

Для «проверки исполнения» было бы очень хорошо получить в Президиум еженедельные отчеты от Ленакадемстроя о том, что сделано и как сделано. Так, например, швы на железной крыше должны быть обязательно запаяны, а не только сколочены в шов.

Ленакадемстрою должно понять, что ему поручается ремонт исторического памятника о великом событии в жизни русского народа, а не просто какого-либо автомобильного сарая. Вот этого-то они и не хотят понять.

Очень прошу Вас приказать принять по поводу разрушения б. Казанского собора самые экстренные и нужные меры, тем более, что Ленакадемстрой опять отказывается произвести хотя бы частичный ремонт кровли.

С истинным уважением  
Директор Музея истории религии АН СССР (в Ленинграде)  
Влад. Бонч-Бруевич<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> ПАФ РАН. Ф. 221. Оп. 2. № 173. Л. 3–5.



\* \* \*

24 мая 1948 года

Главному инженеру Академстроя тов. Юхову  
Ленинград

К Вам неоднократно обращались из Музея истории религии Академии Наук СССР о срочном выполнении работ по исправлению базы-пилястра на б. Казанском соборе, представляющем из себя, помимо прочего, национальный памятник в память первой отечественной войны 1812 г., где покоятся останки великого патриота нашего отечества фельдмаршала М.И. Кутузова.

Это исправление Вы обязаны были сделать немедленно в силу предписания ст. архитектора из Отдела Охраны Памятников г. Ленинграда т. Ванина, для Вас совершенно обязательно, а теперь еще в силу предписания Президиума АН СССР. Вместо того, чтобы немедленно приступить к работам, ибо грозит опасность, что эта огромная тяжесть рухнет на мостовую, Вы занимаетесь бюрократической отпиской, предложив обратиться в Президиум АН СССР, что конечно я сейчас же и сделал, а Вас предвещаю, что если случится обвал пилястра, то вся уголовная и политическая ответственность будет возложена на Вас лично. Кроме того, о Вашем равнодушном и более чем беспечном отношении к столь важному делу, когда Вы прячетесь за всяческие отписки и отговорки, мною будет сообщено главному прокурору г. Ленинграда, председателю Ленинградского Совета и Министру безопасности и органам безопасности г. Ленинграда, дабы они общими силами подняли бы у Вас энергию и волю к действию и к работе, сократив ненужные архибюрократические рассуждения перед лицом прямой опасности и для исторического памятника и для Музея истории религии и людей, которые могут пострадать при падении этой огромной массы.

Я очень прошу Вас немедленно приняться за исправление. Кроме того, Вы обязаны выполнить и все другие крайне необходимые ремонты крыши, остекления и проч.

Директор Музея истории религии Академии Наук СССР  
Влад. Бонч-Бруевич<sup>22</sup>.

М.И. Шахнович продолжал «бомбардировать» директора Музея письмами о необходимости срочных радикальных действий по активизации ремонтных работ, порученных строительному управлению Академии наук. Все, что можно было сделать в этом отношении в Ленинграде, уже было сделано, но он не мог, минуя директора, апеллировать к более высоким академическим и партийным инстанциям. М.И. Шахнович пытался убедить В.Д. Бонч-Бруевича в необходимости произвести ремонтные работы скорейшим и решительным образом. 28 мая 1948 г. он писал в Москву директору: «В прошлом году наши планы ориентировались на какие-то ремонтные работы (остекление, крыша, оборудование фондов). И даже мечтали об экспозициях. Теперь уже наступило лето, и ничего нет. Дело в том, что придет новая осень и все наши экспонаты, если здание будет продолжать оставаться без стекол, едва ли сможет обеспечить условия хранения. <...> Мне кажется, что теперь, когда вопросы антирелигиозной пропаганды приобрели более актуальное звучание, не назрел ли вопрос Вам серьезно разрешить проблему восстановления Музея. <...> Я бы очень хотел с Вами встретиться, чтобы доложить Вам, что если в течение этого

---

<sup>22</sup> Там же. Л. 8–8об.



года не будут произведены необходимые работы хозяйственными органами Академии Наук, то никакие гарантии в течение зимы 1948 года мы дать не можем. Наша горсточка сотрудников бьется здесь как рыба об лед, стремится хоть что-нибудь сделать <...> и всячески сохранить Музей, понимая его огромное политическое и научное значение, однако, если хозяйственные органы Академии наук будут продолжать наплевательски относиться к Музею, то конечно мы ничего сделать не сможем»<sup>23</sup>. Спустя две недели, 10 июня, М.И. Шахнович сообщил: «Мне стало известно, что наш опыт антирелигиозной пропаганды в Ленинграде и Ленинградской области получил большое одобрение в Москве на всероссийском совещании работников лекционной пропаганды. Из речи заместителя начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) тов. Ильичева видно, что в настоящее время необходимо «вести наступательную пропаганду против религиозной идеологии» <...>. У меня твердое убеждение, что сейчас докладная записка в Управление пропаганды ЦК ВКП(б) по вопросу о немедленном восстановлении Музея на основе ремонта могла бы встретить самую горячую поддержку. Без решения высокоавторитетных организаций Президиум Академии наук с подчиненным ему хозяйственным аппаратом будет по-прежнему халатно, мягко выражаясь, относиться к своим обязанностям по ремонту. Вам необходимо ознакомиться со стенограммой речи тов. Ильичева, из которой выясняется, какая благоприятная сейчас сложилась обстановка для развертывания <...> восстановления Музея, издания историко-религиозных трудов»<sup>24</sup>.

В.Д. Бонч-Бруевич ответил в тот же день, всячески настаивая на том, что надо заниматься консервацией экспонатов, их описанием, ремонтом здания, но не торопиться с открытием экспозиций для посетителей и выжидать лучшего момента для обращения в инстанции по этому поводу: «Я был бы счастлив, если бы нам удалось общими усилиями в этом году провести самый необходимый ремонт и конечно очень жалею, что товарищи от большой перемены температур должны болеть. <...> Это действительно ужасно. Что будешь делать, придется продолжать нашу работу по возможностям, которые нам даны правительством и Партией, будем продолжать описание экспонатов. <...> что же касается Вашей идеи о хлопотах о восстановлении Музея, то именно сейчас поднимать этот вопрос в директивных органах не следует, потому что вопросы религии принимают более серьезный оборот. <...> Я за всем ходом этого дела слежу чрезвычайно пристально и тщательно и знаю все, что делается на этом фронте и будьте уверены, что не промедлю ни одной минуты, когда будет нужно его поднять и просить дать средства для его осуществления»<sup>25</sup>. Директор обратился к сотрудникам с пламенными призывами, которые скорее были бы уместны на митинге: «Нам придется пережить еще много всяких нападков и, как Вы пишете, наплевательского отношения, но от этого не нужно опускать руки или ослаблять энергии. Мы должны помнить, что чем тяжелее победа дается, тем больше славы для борца. А победа останется несомненно за нами и мы должны побороть все те пре-

<sup>23</sup> Там же. Л. 121–121об.

<sup>24</sup> Там же. Л. 134–134об.

<sup>25</sup> Там же. Л. 131.

пятствия, которые встречаются на избранном нами пути. <...> Давайте же общими усилиями вместе с Вами и со всеми остальными со всем энтузиазмом продолжать дело, которое мы вместе ведем»<sup>26</sup>. Понимая, что сотрудники удивлены тем, что он не приезжает в Ленинград, чтобы разобраться в ситуации на месте, он пытался это объяснить, заявляя, что невероятно занят работой в Москве.

Однако, постоянно получая из Ленинграда тревожные отчеты о состоянии дел в Музее, В.Д. Бонч-Бруевич писал требовательные письма академическому руководству, обращался, в конце концов, в партийные органы.

10 июня 1948 г.

ЛИЧНО

АКАДЕМИКУ СЕКРЕТАРЮ АКАДЕМИИ НАУК СССР

Н.Г. Бруевичу

Глубокоуважаемый и дорогой Николай Григорьевич,

Я обращаюсь к Вам с такими величайшими бедами, из которых мы никак не можем выйти, с положением Музея истории религии в Ленинграде. Бывш. Казанский собор разрушается. Несмотря на все мои просьбы, обращенные в Президиум Академии Наук, к Президенту, который немедленно распорядился все сейчас же сделать, в Ленакадемстрое ничего не делается, ничего не движется с места. Я прямо заявляю, что такое небрежительное отношение к этому величайшему памятнику нашего зодчества, связанного к тому же с памятником 1-й отечественной войны, где покоится прах Кутузова, грозит катастрофой. Я думаю, что на это дело будет скоро обращено самое серьезное внимание представителями центральной власти.

Мне было сказано, что по вопросам Музея истории религии, когда слишком тяжело придется, обращаться к Вам с просьбами. Вот я и решил обратиться с этим коротеньким письмом к Вам и приложить Вам копию моего письма к Президенту, чтобы Вы знали, о чем идет речь.

Если Вы хотите выслушать от меня более подробные сведения, то я готов явиться к Вам, как только Вы прикажете.

Я уже писал несколько писем Президенту Академии Наук С.И. Вавилову, который сейчас же обращал на мои письма самое серьезное внимание и делал указания по этим вопросам. Но должен сказать, что, к сожалению, результаты от всего этого крайне малы. Ленакадемстрой по-старому ничего не делает.

Вот уже июнь, а я начал хлопотать в феврале, но ни одного шага по этому поводу не сделано. Все протекает, обнаружены громаднейшие повреждения в крыше, через которые дождевая вода так и хлещет, все мокнет, экспонаты портятся водой, приходится их переносить из помещения в помещение. Никому решительно нет дела до этого ужасного положения. Мои сотрудники в Ленинграде пришли в полное отчаяние. Они пишут, что в хозяйственных организациях Академии Наук в Ленинграде нет возможности добиться ничего. Там проявляется полное равнодушие и полное невнимание ко всему.

Изумляюсь всему этому, и совершенно не понимаю, для чего такие учреждения вообще могут существовать. Не лучше ли было бы всех разогнать и начать с пустого места вновь все строить. Это метод Владимира Ильича, который он нередко применял и который давал великолепные результаты.

---

<sup>26</sup> Там же. Л. 131об.

Очень прошу извинить, что беспокою Вас, но это крайняя мера, к которой я должен был прибегнуть в надежде, что Вы спасете отчаянное положение, в котором находятся тысячи экспонатов Музея истории религии, ценность которых превышает десятки миллионов рублей, которые портятся изо дня в день из-за ужасного состояния здания Музея, которое не желают чинить.

С коммунистическим приветом,  
Директор Музея истории религии Академии Наук СССР  
Доктор исторических наук  
Влад. Бонч-Бруевич<sup>27</sup>

\*\*\*

10 июня 1948 г.  
Президенту Академии Наук СССР  
Академику С.И. Вавилову.

Глубокоуважаемый Сергей Иванович,

Простите мне, пожалуйста, что я все беспокою Вас, но что мне делать, когда в полном смысле слова через Хозяйственный отдел АН СССР в Ленинграде решительно ничего нельзя получить для Музея истории религии, даже такой простой вещи как нафталин и другие дезинсекцирующие средства. Я уже писал Вам по этому поводу. Но мне не дали никакого ответа. Вещи уже начинают подвергаться порче и если дезинсекцирующие средства не будут даны, то многие драгоценные меховые, суконные и шерстяные вещи должны будут погибнуть, так как в них уже завелась моль, которая, как Вы знаете, безжалостно уничтожает все, а тем более старые меховые и суконные вещи.

Не знаю, дошли ли до Вас мои предыдущие письма по этому поводу. Боюсь, что Ваши консультанты могут счесть это маловажной вещью и до Вашего сведения не довести, а вместе с тем от этого могут погибнуть величайшие исторические ценности, принадлежащие Музею.

Должен сообщить Вам также, что никаких мер по ремонту до сих пор Ленакадемстроем не принято. Они нам заявляют, что остеклять ничего не будут, крышу крыть железом не будут, а между тем льют дожди, вода проникает все больше и больше в помещение. Вследствие этого, а также плохого отопления собора, которое необходимо проверить и исправить здесь все отсырело. Я должен сообщить Вам, что если здание будет продолжать оставаться без крыши и без стекол, то может погибнуть очень много ценнейших исторических экспонатов Музея истории религии в Ленинграде.

Дело настолько ухудшается с каждым днем, что становится совершенно нестерпимым. Стена, находящаяся около могилы Кутузова, совершенно отсырела и теперь, в связи с потеплением начинает отваливаться известка, и внешний вид могилы и всего окружения делается совершенно безобразным, что производит крайне грустное и неприятное впечатление на посетителей, которые приходят в большом количестве к могиле Кутузова и часто можно слышать реплики и заявления, что неужели даже то место, где покоится прах великого патриота нашей родины не могут содержать в полном порядке. Что отвечать на такие реплики и вопросы? Ничего не скажешь, когда знаешь, что с каждым днем будет хуже и хуже. Мне совершенно непонятно абсолютно безразличное отношение к этому памятнику зодчества, которое проявляет Ленакадемстрой. Что там

---

<sup>27</sup> Там же. Л. 9–9об.

за люди, я не знаю, но их поступки заставляют думать, нет ли там вообще отрицательного отношения к существованию б. Казанского собора как музея и не делается ли все это нарочно, чтобы показать, что вот, мол, до чего советская власть доводит места высокого почитания широчайших народных масс рабочих, крестьян и воинов Красной Армии.

Прошу Вас обратить на это самое серьезное внимание.

Еще должен Вам написать о такой мелочи, которая чрезвычайно сильно отражается на нашей жизни.

Вы знаете, что из Москвы было отправлено 15 вагонов экспонатов. Их как-то надо разместить, вынуть из ящиков иначе все пропадет. Для этого необходимы стеллажи. Помещение для них есть. Но вот уже год, как мы добиваемся получения нескольких кубометров древесины для того, чтобы их сделать и ЛенАкадемстрой отказывается ее дать, хотя бы в количестве одного кубометра: говорят: нет ни одной доски.

Это же смешно, что даже такой пустяк хозяйственные органы АН не могут осуществить. Ведь за такие поступки удаляют раз и навсегда людей с насиженного места и ставят ответственных перед общественностью, перед Партией и Правительством новых дельных людей.

Прошу Вас, прикажите, чтобы эти стеллажи были нам немедленно сделаны.

Также обращаю Ваше внимание, что отопление Музея совершенно не исправно, оно испорчено во время блокады и поэтому температура в различных комнатах Музея неодинаковая и сотрудники часто заболевают и из небольшого коллектива преданных делу, работающих из всех сил людей, многие получили жесточайший ревматизм только потому, что Ленакадемстрой не может провести те небольшие работы, которые в Москве проводятся даже в обыкновенных домах.

Обо всем этом мне крайне неприятно Вам писать и надо положить этому конец.

Прошу извинения, что я Вас опять побеспокоил, но прямо не знаю, как мне выйти из этого положения.

С глубоким уважением к Вам  
Директор Музея истории религии Академии Наук СССР  
Доктор исторических наук  
Влад. Бонч-Бруевич<sup>28</sup>.

\*\*\*

8 июля 1948 г.  
УПОЛНОМОЧЕННОМУ ПРЕЗИДИУМА  
АКАДЕМИИ НАУК СССР  
Академику И.В. Гребенщикову

Многоуважаемый Илья Васильевич,

Я получил уведомление из Ленинграда, из Музея истории религии в том, что Вы вынесли пожелание принять меры по остеклению, исправлению отопления и постановке стеллажей в Музее. Это как раз те вопросы, о которых мы хлопочем вот уже три года и до сих пор наши хлопоты были безрезультатны, так как когда отпускались деньги, то не отпускалось материала и не давалась рабочая сила, а без этих трех элементов, как Вам прекрасно известно, ничего делать нельзя. В настоящее время, когда я многократно делал мои представления Президенту Академии наук, академику С.И. Вавило-

---

<sup>28</sup> Там же. Л. 10–10об.

ву, Академику-секретарю Н.Г. Бруевичу, Председателю Ленсовета, то, наконец, удалось, это дело сдвинуть с мертвой точки. К нам приезжал целый ряд комиссий и мы наконец-то все удостоверились, что то, о чем мы сигнализируем столько времени, действительно существует на самом деле, и что за эти три года положение бывш. Казанского собора значительно ухудшилось, причем, как Вам вероятно известно, пилястры грозили падением, совершились обвалы штукатурки и т.д. и т.д.

В настоящее время я получил уведомление, что наконец-то отпустили оцинкованное железо для покрытия купола и крыши Казанского собора. Теперь дело целиком и полностью зависит от подчиненного Вам Ленакадемстройа. До тех пор, пока Ленакадемстрой будет проявлять ту же беспечность, которую он так тщательно проявлял все это время, то, конечно, ничего хорошего не выйдет, – здесь нужна большая оперативность, громадное напряжение сил, способностей, нервов, а главное – железная воля к выполнению этого аварийного задания.

Я считаю своим долгом и Вас уведомить, что если в нынешнем году все эти ремонты не будут сделаны, то огромные богатства Музея истории религии будут подвергнуты самой серьезной опасности. Так как в соборе все время происходят обвалы штукатурки, осенние дожди все это еще более размоют и в Музее уже становится небезопасно даже работать.

Откровенно скажу Вам, меня очень удивило это Ваше предписание моему заместителю Шахновичу. Неужели Вам не ясно, что Шахнович решительно ничего не может сделать во исполнение Ваших требований по остеклению Казанского собора, по его отоплению и по постановке стеллажей. Ведь просто чудно сказать, что для того, чтобы получить три кубометра теса и несколько реек, чтобы поставить стеллажи, мне пришлось дважды писать Президенту Академии Наук и в конце концов наконец-то выдали один кубометр леса, которого не хватает даже на одну треть стеллажей для расстановки книг и для экспонатов. Если так работать, то далеко, конечно, с этим делом не уйдешь.

В настоящее время я знаю, что Ленсоветом, вместе с органами безопасности назначена особая Комиссия, которая будет тщательно наблюдать за ремонтом Казанского собора, и я полагаю, что Ленакадемстрой несколько оживится и, почем знать, может быть и проявит себя как действительно строительная организация.

Вас же, глубокоуважаемый Илья Васильевич, я убедительно прошу сделать самое категорическое распоряжение Ленакадемстрою, чтобы они действительно принялись бы за работу, а не только приходили прохаживаться по нашим крышам и писать совершенно невразумительные бумажки, которые абсолютно не помогают делу. Я сделал решительно все, что мог, для того, чтобы подвинуть дело ремонта Казанского собора, теперь дело за Вами и за Ленакадемстроем.

Так что из всего Вашего пожелания нам удастся, как будто бы поставить одну треть стеллажей, – правда, если своевременно дадут нам гвозди и рабочую силу, – а остекление и исправление отопления – это вне нашей воли, вне наших сил, – это всецело относится к Ленакадемстрою, который насколько мне известно, подчинен Вам.

Позвольте пожелать Вам всего наилучшего.  
Директор Музея истории религии Академии Наук СССР  
Влад. Бонч-Бруевич<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Там же. Л. 14–16.

\*\*\*

28 июля 1948 г.

Ц.К.В.К.П. (6)

ОТДЕЛ ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ  
М.А. СУСЛОВУ

Глубокоуважаемый Михаил Андреевич,

Считаю своим партийным долгом сигнализировать Вам об ужасном состоянии бывш. Казанского собора в гор. Ленинграде, в котором в настоящее время помещается Музей истории религии Академии наук СССР. Прежде чем писать Вам, я испробовал все меры и все способы, чтобы как-нибудь продвинуть этот вопрос. Если Вам будет угодно ознакомиться со всей моей перепиской, я могу Вам ее представить, – она очень большая. Я подал несколько заявлений Президенту Академии наук, академику Вавилову, несколько заявлений о катастрофическом положении с состоянием здания бывш. Казанского собора подал непосредственно в Президиум Академии наук; написал заявление академику Н.Г. Бруевичу; академику Бардину; подробнейшим образом обо всем написал Ленакадемстрою, который решительно ничего не делает. Наконец я написал все данные в Ленинградский исполком, с просьбой помимо их участия передать все это дело органам безопасности и Главному Ленинградскому прокурору.

В чем же дело?

Дело в том, что во время войны собор сильно пострадал от бомбежки, и вот, несмотря на то, что прошло 3 года после войны, несмотря на все требования, заявки и указания, никто в Академии наук не желает по-настоящему делать это дело, а там снесена крыша на большое пространство, благодаря чему вода от дождя и снега ручьями течет прямо в собор, а в силу этого громадные куски штукатурки, прекрасно сделанной в былое время, отмокают и падают целыми глыбами. Так что в целом ряде помещений уже нельзя заниматься и хранить экспонаты, а надо, все теснясь и теснясь, переходить в другие помещения, где потолки не обвалились. В бывшем соборе нет отопления, оно испорчено, почему зимой стоит настоящий мороз. А когда наступает весна, как было в нынешнем году, тем более такая жаркая, – то благодаря притоку теплого воздуха с улицы, получается выпотевание стен, которые все сплошь покрываются водой, портя и стены, и живопись и экспонаты. Вызванная мною специальная экспертная комиссия по этому поводу, заявила, что в этом помещении благодаря всем перечисленным неполадкам и особенно отпотеванию экспонаты, ценность которых превышает многие десятки миллионов, – должны неминуемо погибнуть, а в экспонатах Музея истории религии имеются ценнейшие и древнейшие вещи из различных религиозных культов: материя, парча, мех и пр. и пр.

После самого энергичного моего нажима, президиум Академии наук распорядился в аварийном порядке починить базы-пилястры, каждая из которых весит не менее 400 пудов, и которые, благодаря деформации кровли, сдвинулись со своих мест и угрожающе нависли над улицей Плеханова, где постоянно имеется большое движение, – людское и транспортное. Все эти базы-пилястры с каждым днем все более и более наклонялись, и получилось страшное, угрожающее положение, что все это обрушится на улицу, передавит народ и все, что в это время на улице будет. В аварийном порядке Президиум Академии наук распорядился починить эти базы-пилястры. Но то единственное, что они сделали за всю эту весну и лето, правда, недостаточно хорошо укрепив их лишь цементом, что для таких громадных тяжестей недостаточно,

но может быть, как-нибудь они простоят хоть некоторое время и не изменятся в своем положении. Благодаря нажиму от ленинградского Исполкома приезжала комиссия, которая тщательно обследовала все здание сверху донизу и не только подтвердила все то, что я указывал, но нашла многое еще в худшем состоянии.

Один из актов Государственной инспекции я Вам при сем посылаю, и Вы увидите, в каком ужасном состоянии находится это историческое здание, которое построено в память первой отечественной войны 1812 года. В нем, помимо Музея истории религии, покоится прах генерал-фельдмаршала Кутузова, могила его украшена знаменами, к этой могиле ежедневно приходит не менее 1000 человек и все страшно ропщут, что советская власть может держать в таком ужасном состоянии то здание, где хранится этот священный прах одного из лучших патриотов нашего отечества. Сюда приходят красноармейцы, матросы, рабочие, учащиеся, трудящиеся, и просто стыдно становится, что мы должны пускать их в здание, находящееся в таком ужасном состоянии. Я считаю это политически совершенно недопустимым, весьма вредным, благодаря чему может вестись враждебная агитация против советской власти теми, кто везде и всюду находит причины для такой агитации.

Обо всем этом я много раз сообщал уже Президиуму Академии наук, но результат плачевный: все стоит на старом месте. Я знаю, что Совет Министров, по просьбе Президента Академии наук, основанной на моем заявлении, отпустил 22 тонны оцинкованного железа для того, чтобы сделать крышу, но это распоряжение осталось на бумаге: этих тонн железа так и не выдали до сих пор. Президиум Академии наук распорядился взаимнообразно взять в физическом Институте, где директорствует академик Иоффе, 20 тонн, чтобы приступить немедленно к покрытию крыши, но из прилагаемого при сем письма моего помощника по хозяйственной части, коммуниста С.М. Козенко, Вы увидите, что неожиданно А.Ф. Иоффе отказал в выдаче взаимнообразно 20 тонн оцинкованного железа. Стало быть, и эта надежда у нас рухнула. Теперь уже начинается август: оставлять на осень и зиму здание в таком состоянии, это значит совершить огромное преступление. Этого допускать никак нельзя.

Вот почему я и обращаюсь к Вам и прошу самым решительным образом оказать большое воздействие на Президиум Академии наук, потребовав от него немедленно-го осуществления всех этих ремонтов, хотя бы в самой необходимой части, в которую входят: покрытие крыши, вставка стекол, снятие промокшей штукатурки внутри здания и оштукатуривание зияющих ран новой штукатуркой; основательный, полный ремонт отопления, который должен сделать Ленакадемстрой. Ленакадемстрой оказался совершенно никчемной организацией, а с моей точки зрения, – явно вредительской организацией, которая решительно ничего не делает, где архитекторы и директора абсолютно не годны ни к какой работе. Мне сообщают, что в настоящее время, после ревизии, которая проведена была Ленсоветом, их всех увольняют, как совершенно разложившийся элемент. Но этого мало, надо немедленно требовать замены новыми работниками, надо поставить над работами самый строжайший контроль со стороны государственных органов безопасности, прокурорского надзора и властей Исполкома. Надо заставить их выработать график работ и под страхом строжайшей ответственности требовать исполнения этого графика.

В настоящее время в Академии наук все разъехались в отпуск, и это еще более мешает делу, так как все замирает на это время в главных руководящих органах, но, все-таки, там остались заместители, тоже академики, тоже члены партии, которые, я думаю, должны понять всю важность этой работы.



Я очень прошу Вас, дорогой товарищ, обратить на это дело серьезное внимание и позвонить или самому в Президиум Академии наук, или поручить такому энергичному товарищу, который сумеет от лица центральных партийных органов заставить понять этих тяжкодумов, что надо шевелиться, надо работать, надо делать все оперативно, надо потребовать от них контрольных извещений о всем положении дела.

Прошу вас приказать уведомить меня по телефону: К1-90-32 о всем, что Вы найдете нужным сделать по этому поводу. Сообщить все это я счел своей обязанностью. Так как считаю это дело не только хозяйственным, но весьма ответственно-политическим.

С коммунистическим приветом  
Директор музея истории религии АН СССР  
доктор исторических наук  
Влад. Бонч-Бруевич<sup>30</sup>.

Наконец, 7 августа 1948 г. Управляющий делами АН СССР М.Н. Соколов подписал распоряжение о создании комиссии по обследованию здания Музея истории религии и выработке графика капремонта (№ 7-43), однако лишь после того, как 23 октября 1948 г. Президент АН СССР С.И. Вавилов письменно подтвердил ее необходимость, она была наконец создана. Тем не менее ремонт в 1948 г. был полностью сорван, крыша так и осталась в ужасном состоянии. Стекло, поставленное хозяйственными учреждениями Академии наук для остекления окон купола, оказалось негодным (оно было тонкое и волнистое, к тому же зеленоватого цвета), а тонны оцинкованного металлического листа, предназначавшегося для крыши, были в трещинах.

Переписка продолжалась еще целый год. На протяжении всего 1950 г. Лен-академстрой бездействовал, а маленький коллектив сотрудников боролся за сохранение здания и коллекций своими силами, латая крышу, как тришкин кафтан. В то время в Музее по штатному расписанию работали всего 9 человек, из них: один заместитель директора по научной части, старший научный сотрудник, кандидат наук (М.И. Шахнович), один младший научный сотрудник, кандидат наук, ученый хранитель фондов (Н.Н. Троицкий) и один младший научный сотрудник (С.Г. Рутенбург), комендант здания (С.М. Козенко), а также производственный и административно-хозяйственный персонал в составе электромонтера, дворника, старшего бухгалтера, бухгалтера-кассира и секретаря-машинистки<sup>31</sup>. Вот что сообщал М.И. Шахнович: «У меня возникло очень большое сомнение в том, насколько искренне работники строительных организаций откладывают ремонты нашего здания <...> на 1950 г. Мы не внесены в титульный список тех объектов по капитальному строительству, которые поручены в этом году ЦУКС-у<sup>\*</sup>. Говорят, что нам будет отпущено на текущие ремонты от 600 тысяч до 200 тысяч рубл., а может быть из этих сумм мы получим совсем мизерное количество денег, да и кроме того, опыт реализации этих сумм прошлые годы был очень пло-

---

<sup>30</sup> Там же. Л. 19-20.

<sup>31</sup> Там же. № 187. Л. 12.

\* ЦУКС – Центральное управление капитального строительства АН СССР.



хой: опять начнутся разговоры об отсутствии рабочей силы, материалов и т. п. Я считаю, что есть реальная опасность, что опять 1950 г. ничего не даст в смысле восстановления здания. Мне кажется, что надо установить: имеем ли мы в отсутствии отпуска средств в этом году из 11 млн, отпущенных Правительством меру, вызванную трудностями временного финансового характера и у нас есть гарантия, что во второй послевоенной пятилетке мы будем включены в реализацию тех сумм, или имеет место стремление как-то не делать никакого капитального ремонта вообще. <...> Если нас не включают в титульный список, то конечно, никакой отопительной системы в Музее в 1950 г. ожидать не приходится, что приводит к дальнейшему разрушению здания и коллекций. Сейчас у нас в помещении 13 градусов мороза. Я очень опасаясь, что под видом режима экономии, который, конечно, необходим, не проводится ли кем-то политика срыва всех начинаний в области восстановления Музея. Не пора ли обратить внимание тов. Топчиева, сектор науки ЦК ВКП(б) и может быть самого В.М. Андрианова\* на то, что, в конечном счете, вопрос восстановления здания и Музея откладывается с года на год, чем срывается решение правительства по этому вопросу. Может быть, сейчас целесообразно составить план по годам всего восстановления здания, исходя из второй пятилетки, если действительно в 1950 г. ничего нельзя сделать в связи с вопросами экономии. Что нам фактически сейчас нужно, речь идет по существу о 2 млн. Это закончить ремонт и купола, остекление, отопление, освещение и внутренний косметический ремонт. Что касается внешнего вида здания и других вопросов, то это действительно дело будущих лет, так как и без этого Музей прекрасно может действовать»<sup>32</sup>. В.Д. Бонч-Бруевичу становилось ясно, что без применения «тяжелой артиллерии» здание не спасти от разрушений, и он обратился в Центральный комитет ВКП(б):

10 января 1950  
ПО ПАРТИЙНОЙ ЛИНИИ  
СЕКРЕТАРЮ ЦК ВКП(б)  
Г.М. МАЛЕНКОВУ

Глубокоуважаемый Георгий Максимилианович,

Вы знаете о том, что в Ленинграде существует Музей истории религии Академии наук СССР, который помещается в бывшем Казанском соборе, сильно пострадавшем от бомбардировок фашистов. Благодаря настоятельным моим требованиям и помощи Ленинградской партийной организации ремонты нашего здания сильно продвинулись и есть надежда, что их закончат в начале 1950 года, если, конечно, Президиум Академии наук ассигнует те средства, которые необходимы на этот ремонт, и сметы, на которые уже мною подписаны и представлены.

Меня очень озабочивает мысль о том, что совершенно необходимо широко развернуть этот Музей, где может широко вестись антирелигиозная пропаганда, для общедоступного обозрения ленинградского населения и значительного количества экскурсантов, которые приезжают в Ленинград каждый год.

\* В.М. Андрианов – секретарь Ленинградского городского комитета ВКП(б).

<sup>32</sup> ПАФ РАН. Ф. 221. Оп. 2. № 184. Л. 6.

У нас имеется громадное число великолепных экспонатов, которые могут разъяснить широким массам трудящихся реакционный смысл всех религий, а в том числе и католицизма, который в настоящее время играет такую контрреволюционную роль, повсюду являясь крепкой опорой англо-американских поджигателей войны.

Широкая общественность Ленинграда, а также партийная организация Ленинграда, обратили особое серьезное внимание на бездеятельность нашего Музея в то время, когда просветительская материалистическая работа так нужна массам.

Секретарь Ленинградского Городского Комитета ВКП(б) тов. В.М. Андрианов, самым внимательным образом отнесся к нашему делу, изучил всю документацию, вызвал всех сотрудников к себе на совещание и пришел к заключению, что вполне можно развернуть показ Музея, если только будет вовремя окончен ремонт. Для этого он вызвал представителя Ленакадемстроя и обязал его подпиской о быстрейшем производстве ремонтов.

Ремонты стали двигаться и даже хотели в эти месяцы покрыть купол красной медью и сейчас же под ним исправить штукатурку, которая была размыта водой и стала из купола падать огромными глыбами, что и привело к закрытию Музея, так как это было в прямом смысле слова опасно для жизни многих и многих людей, посетителей Музея.

Я обращаюсь к Вам и прошу помочь в этом необычайно трудном деле.

Если с Вашей помощью и в нынешнем году ремонты пойдут таким быстрым темпом, как они шли в последнюю четверть 1949 года, если Президиум Академии наук не сократит суммы, а даст все нужные средства, то ремонты, конечно, закончатся быстро и тогда мы в состоянии будем сейчас же перейти к широкому развертыванию Музея.

Совершенно необходимо в первой четверти 1950 года открыть особый отдел Музея, посвященный разоблачению католицизма, инквизиции, папства, Ватикана, его фашистской деятельности и связям с англо-американским империализмом, что будет отражено в особом отделе выставки «Ватикан на службе американского империализма». Материалы для этих отделов уже подобраны, этикетаж почти весь написан, реставрация ряда экспонатов произведена, часть ремонтов специального помещения сделана (построено четыре пачки и пр.). Теперь лишь надо закончить весь остальной ремонт этого помещения, на что потребуется 60 000 рублей, которые мы внесли в смету, а также необходимо несколько сотрудников, чтобы Музей заработал полным ходом. Сейчас при всем напряжении сил, все-таки идет не жизнь, а прозябание. Мешали ремонты, но теперь, кажется, этот Рубикон перейден и есть надежда, что в 1950 году ремонты сильно подвинутся вперед (отопление, которого нет, освещение, канализация, водопровод, может быть теплоцентральный, внутренняя и внешняя отделка помещения и пр.).

Позвольте обратить Ваше внимание, что предстоящий 1950 год папой объявлен «юбилейным годом», то есть таким годом, когда папа и Ватикан проверяют свои мировые контр-революционные силы, когда в Рим стекаются паломничество католиков со всего света, когда и печатная и устная пропаганда Рима усиливается в десятки раз и когда сотни тысяч паломников получают зарядку на самую отвратительную, реакционную деятельность ближайшего десятилетия.

В нынешнем 1950 году главной задачей в этот юбилейный год Ватикан ставит борьбу и пропаганду против коммунизма и всяческую деятельность против коммунистов на основе всемирной анафемы, произнесенной папой против каждого, кто только хоть чем-либо будет помогать, а не противодействовать коммунистам. И хотя непосредственно нас это не касается, я полагаю, что к этому времени нам

нужно открыть выставку, чтобы показать нашей аудитории всю <...> контр-революционность католицизма и его всех и всяческих проповедников и апологетов.

Все это мы можем сделать, но для этого необходимы средства и люди, т. н. полное ассигнование по сметам и прибавление к штату, который у нас безусловно недостаточен.

Вот почему прошу Вас прочесть объяснительную записку к смете и поддержать наше ходатайство перед Президиумом Академии наук СССР, хотя бы только обращением внимания Президента Академии наук академика С.И. Вавилова, а также главного ученого секретаря академика А.В. Топчиева, которому известно наше дело, что необходимо развернуть Музей истории религии и атеизма, где должна вестись широкая антирелигиозная марксистско-ленинско-сталинская пропаганда и агитация, что мы вполне можем выполнить с полной ответственностью перед ЦК ВКП(б).

Широкая общественность требует от нас открытия Музея, Партийные и Правительственные директивы требуют сильного развития пропаганды материалистических идей и атеистических знаний и наша прямая обязанность выполнять эти требования и мы можем их выполнить при наличии необходимых сил и средств.

Очень прошу Вас помочь нам и поддержать нас в этом необходимом деле нашей коммунистической пропаганды.

Если бы Вам потребовались бы какие-либо дополнительные сведения, я совершенно незамедлительно дам их Вам и письменно и устно.

Директор Музея истории религии АН  
Доктор исторических наук  
Влад. Бонч-Бруевич.

*Приложение: Объяснительная записка. Отчет и план работ.*

Только 16 июля 1951 г. Совет Министров СССР, наконец, издал распоряжение включить на 1951 г. в титульный список сверхлимитных объектов АН СССР реставрацию здания бывшего Казанского собора в Ленинграде с объемом затрат в 1951 г. 0,6 млн. руб. за счет неиспользованных ассигнований по другим стройкам АН СССР и обязать Академию наук произвести реставрационно-восстановительные работы здания силами Ленакадемстроя. 1 августа 1951 г. Президиум АН СССР издал распоряжение (№ 1298), в котором обязал заместителя управляющего делами АН СССР И.А. Ванина по согласованию с директором Музея истории религии В.Д. Бонч-Бруевичем, уполномоченным ЦУКС'а, Ленакадемпроектом и Ленакадемстроем к 6 августа 1951 г. установить перечень первоочередных работ по реставрации здания Музея (Казанского собора), подлежащих выполнению в 1951 г., а также определить потребность в материалах. Кроме того, Президиум АН СССР обязал И.А. Ванина ходатайствовать перед Ленгорисполкомом о выделении соответствующих специализированных организаций для выполнения работ по реставрации здания Казанского собора в порядке договора субподряда с Ленакадемстроем. Было указано начальнику Ленакадемпроекта А.М. Горбачеву не позднее 15 августа выдать Ленакадемстрою техническую документацию по реставрации здания, начальнику Ленакадемстроя Е.Т. Курицину не позднее 6 августа осуществить финансирование работ по реставрации здания на сумму 0,6 млн. руб., а начальнику Центракадемснаба\* В.Н. Долгополову обеспечить полностью строительно-

---

\* Центракадемснаб – Центральное управление снабжением АН СССР.

монтажными материалами и оборудованием работы по реставрации Казанского собора согласно уточненному перечню работ.

Осенью в специальном распоряжении Совета Министров СССР за подписью И.В. Сталина было, наконец, приказано выделить необходимый металл для ремонта купола:

Совет Министров СССР  
Распоряжение от 9 октября 1951 г. № 19126-р.

Москва, Кремль  
Выписка:

3. Обязать Министерство цветной металлургии поставить Академии наук СССР для ремонта бывшего Казанского собора в г. Ленинграде:

а) дополнительно в октябре-ноябре 1951 г. 14 тонн медных листов.

Выделить Министерству цветной металлургии для производства указанного количества медных листов 16 тонн меди за счет резерва Совета Министров СССР.

б) в октябре 1951 г. 250 килограммов олова и 6,5 килограмма цинка за счет резерва Совета Министров СССР.

Председатель Совета Министров Союза ССР  
И. Сталин<sup>33</sup>.

В Музее тем временем продолжалась научная и экспозиционная деятельность. Несмотря на необходимость больших ремонтных работ купола, крыши, внутреннего помещения собора, было решено открыть, наконец, экспозицию Музея по истории религии (помимо мемориальной выставки о М.И. Кутузове, которая функционировала бесперебойно), используя для ее создания подвальные помещения. 14 марта 1951 г. в подвале здания (после проведения там косметического ремонта) были открыты отдел «История папства и инквизиции» и при нем выставка «Ватикан на службе империализма», которые пользовались невероятной популярностью у посетителей. Только за одно воскресенье 25 марта 1951 г. были проведены 86 экскурсий, а экспозицию посетили более 1500 человек. С 14 марта по 1 апреля отдел и выставку посетили 57 072 человека, были проведены 2804 организованные экскурсии. Могила М.И. Кутузова посетили за первое полугодие 1951 г. 52 566 человек. У входа в Музей постоянно стояла очередь из желающих туда попасть экскурсантов. Вот некоторые выдержки из «Книги отзывов посетителей музея» за 1951 г.: «Музей истории религии производит сильное впечатление. Прекрасный подлинный материал, сконцентрированный в одном месте, дает отличное представление об истории католицизма. Литературовед Т. Цявловская (Москва)»; «Музей посетили рабочие Кировского завода, остались очень довольны экскурсией. Такие экскурсии необходимо доводить до широкого населения. Бригадир» (подпись неразборчива. – М.Ш.); «Комсомольская организация Лен. Отд. Института истории АН СССР, прослушав экскурсию, выражает благодарность тов. Макиенко за умелую подачу

---

<sup>33</sup> ПАФ РАН. Ф. 221. Оп. 2. № 164. Л. 9.

чрезвычайно интересного материала. Отрадно отметить, что высокий идейно-политический уровень экскурсии сочетается с высокой научностью»<sup>34</sup>. В этой книге – восторженные отзывы об экспозиции и благодарности экскурсоводам П. Карпу, Г. Розовской, Л. Емелях, Р. Гороховской, М. Федоровой, В. Макиенко, М. Ткалич, Л. Левидовой и др.<sup>\*</sup> от школьников, студентов, рабочих, солдат, матросов, курсантов, учителей, преподавателей вузов и т.д.

Ремонтные работы в здании Казанского собора продолжались еще пять лет. Постепенно открывались все новые экспозиционные отделы, увеличивалось и число научных сотрудников, укреплялся авторитет Музея в научном сообществе, росло количество восторженных посетителей.

© Шахнович М.М., 2010

---

<sup>34</sup> Там же. Книга отзывов и пожеланий 1951–1952. Л. 47, 33.

<sup>\*</sup> Для проведения экскурсий на экспозиции в Музей истории религии АН СССР в марте 1951 г. были приглашены экскурсоводы из городского экскурсионного бюро, прошедшие специально организованные для них сотрудниками Музея курсы подготовки экскурсий. «Вся подготовка экскурсоводов и работа их семинара была проведена сотрудниками Музея полностью безвозмездно, хотя проводилась в нерабочее время, по вечерам. В настоящее время в связи с тем, что перед коллективом экскурсоводов Музея стоят ответственные задачи по повышению квалификации, необходимо организовать очень серьезные еженедельные занятия для них. Музей в настоящее время не обладает столь крупными специалистами, которые нужны для прочтения специальных лекций, а поэтому прошу, начиная с мая производить оплату тем специалистам, которые будут приглашены для чтения лекций» (Из письма зам. директора Музея истории религии АН СССР М.И. Шахновича директору Горэкскурсбюро Б.Е. Будяковскому, см.: ПАФ РАН. Ф. 221. Оп. 2. № 195. Л. 8об.).

## ЭКСПОЗИЦИИ ПО ИСТОРИИ РУССКОГО ПРАВОСЛАВИЯ В ГМИР: опыт концептуального развития\*

Первая экспозиция по истории православия в России была создана в 1936 г. в Музее истории религии АН СССР (ныне Государственный музей истории религии – ГМИР). Выставка называлась «Религия и атеизм в России и в СССР» и существовала до 1941 г.<sup>1</sup> Это был период собирания экспонатов, поисков форм и методов экспонирования. Среди выставленных образцов преобладали репродукции, фотографии, плакаты и тексты; подлинных экспонатов было значительно меньше. В 1947 г. музей получил от ликвидированного в Москве Центрального антирелигиозного музея (ЦАМ) все его богатейшие фонды, на основе которых в 1956 г. была открыта новая экспозиция по истории православия и русского атеизма<sup>2</sup>. Она состояла из 57 стендов и множества витрин и освещала исторический период от крещения Руси до 1917 г. Авторами экспозиции были М.И. Шахнович (руководитель), Н.А. Ельпина, Л.И. Емелях, Н.Ю. Латтик и др. Экспозиция была размещена в центральном и двух боковых нефх Казанского собора в Ленинграде и состояла из нескольких тысяч картин, скульптур, документов и предметов православного культа. В 1967 г. на той же экспозиционной площади была осуществлена реэкспозиция, в результате которой в музейных залах история русского православия была представлена до 60-х гг. В начале 70-х гг. была открыта выставка «Эволюция русского православия» как завершение всей экспозиции отдела.

В 70-х гг. началась работа по подготовке генеральной реэкспозиции всех музейных отделов, после завершения которой музей вновь открылся в 1981 г.<sup>3</sup>. Материалы отдела «Православие и атеизм в СССР» размещались не только на стендах,

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 2. СПб., 2002. С. 42–49.

<sup>1</sup> Шахнович М.И. Двадцатипятилетие Музея истории религии и атеизма Академии наук СССР // Вопросы истории религии и атеизма. М., 1958. С. 413; Смигирева Э.А. К пятидесятипятилетию музея (по материалам рукописного отдела Государственного музея истории религии и атеизма) // Научно-атеистические исследования в музеях. Л., 1987. С. 138.

<sup>2</sup> Бутинова М.С., Красников Н.П. Музей истории религии и атеизма: справочник-путеводитель. М.; Л., 1965. С. 136–174.

<sup>3</sup> Емелях Л.И. О построении экспозиции по истории русского православия и атеизма в СССР // Музей в атеистической пропаганде. Л., 1980. С. 128–147.

но и в закрытых экспозиционных площадях (шкафах), что дало возможность включить в экспозицию уникальные экспонаты из фондов музея, ранее не выставлявшиеся. В экспозиции находились 1500 предметов: произведения искусства (картины, фрески, скульптуры, рисунки), ценные памятники русской духовной культуры (иконы, книги и др.), представляющие художественный и научный интерес.

Основным принципом построения экспозиции был тематико-хронологический. Она состояла из трех разделов: «Православие и свободомыслие в эпоху феодализма и крепостничества (X – первая половина XIX в.)»; «Православие, свободомыслие и атеизм в эпоху капитализма (1861–1917)»; «Атеизм и православие в советском обществе»<sup>4</sup>. В работе над экспозицией участвовали: Л.И. Емелях (руководитель), А.А. Вершинская, Е.В. Денисова, З.А. Лучшева, Е.М. Лучшев, С.Н. Павлов, Э.А. Снигирева. Экспозиция была основана на последних достижениях исторической науки, изучающей прошлое русского народа и его духовную культуру на основе не только письменных источников, но и археологических, этнографических, искусствоведческих и других данных. Так, например, по материалам раскопок, проводившихся под Новгородом в 1951–1952 гг. под руководством доктора исторических наук В.Г. Седова, было реконструировано языческое святилище бога Перуна на Перыни (IX в.). Использование этнографических и фольклорных материалов позволило применить комплексный подход в освещении такой важной темы, как христианизация Руси.

Впервые в экспозицию были введены новые тематические разделы, посвященные вероучению и культу Православной Церкви. Основные догматы православия раскрывались на иконах XVII–XIX вв.: «Символ веры», «Троица», «Сотворение мира», «Распятие» и «Страшный суд». Предметы культа, богослужебные одеяния православного духовенства иллюстрировали семь таинств Православной Церкви. Одной из удач экспозиции 1980 г. была реконструкция монашеской кельи. Одеяние монаха-схимника, книги и другие экспонаты воссоздавали жизнь и быт русских монахов эпохи Средневековья.

К недостаткам данной экспозиции следует отнести большое количество копий документов, оригиналы которых хранились в различных архивах страны (РГИА, РГАДА и др.). Преобладание фотографий с портретами деятелей антирелигиозного движения и муляжей книг с их сочинениями в разделе «Атеизм в СССР», снижая общий художественный уровень экспозиции, не способствовало раскрытию сложных мировоззренческих проблем. Эти материалы, не имея никакой музейной ценности, носили явно выраженный пропагандистский характер и не отвечали задачам музея как ведущего научного и методического центра по вопросам истории религии и свободомыслия.

В 1989 г. в связи с передачей части Казанского собора Церкви и возобновлением богослужений была проведена реэкспозиция отдела по истории православия, которая, сохранив основные экспонаты старой экспозиции, была дополнена новыми тематическими разделами. Появился отдел, посвященный русскому православ-

---

<sup>4</sup> Музей истории религии и атеизма: путеводитель. Л., 1981. С. 123–143.



ному искусству, в котором были представлены иконы XV–XVII вв., образцы церковного декоративно-прикладного искусства (оклады Евангелий, культовое медное литье, эмалированные образки и др.), а также золотое шитье и рукописные книги.

В 1998 г. в связи с переездом музея в новое здание (ул. Почтамтская, д. 14) сотрудники отдела «История православия» начали разработку тематико-экспозиционного плана новой экспозиции, авторами которой стали З.А. Лучшева (руководитель), Е.В. Денисова, Е.М. Лучшев, М.В. Птиченко. Экспозиция открылась 8 июня 2001 г. вместе с другими отделами первой очереди музея в новом здании. Основной принцип построения экспозиции «Русское православие» – историко-тематический. В исторических разделах – «Крещение Руси», «Церковь в XII–XIV вв.», «Церковь в XV – начале XVII в.», «Церковный раскол середины XVII в.», «Церковь в XVIII в.» и «Церковь в XIX – начале XX в.» – прослеживаются основные этапы истории Русской Православной Церкви с X до начала XX в. и освещается роль русского православия и его деятелей в наиболее значимых событиях российской истории.

Одними из основных принципов при отборе материалов для новой экспозиции были ориентация на подлинные экспонаты, хранящиеся в фондах ГМИР, и сведение к минимуму копийных материалов. В настоящее время в отделе «Русское православие» находятся около 600 экспонатов, многие из которых были впервые выявлены в фондах, атрибутированы сотрудниками и отреставрированы в реставрационных мастерских музея.

Экспозиция открывается комплексом, посвященным христианизации Руси. Икона «Святой апостол Андрей Первозванный» иллюстрирует церковную легенду о посещении апостолом русских земель и водружении креста на месте будущего города Киева. В разделе раскрыты исторические предпосылки и причины принятия христианства на Руси в конце X в., показана связь русского православия с Византией, подчеркнута роль киевских князей в христианизации Древнерусского государства. Большое внимание уделено раскрытию последствий принятия христианства на Руси; проникновению византийской культуры, развитию литературы и искусства. В экспозиции представлены: скульптурное изображение летописца Нестора (скульптор М.М. Антокольский, 1889), икона с изображением святых Кирилла и Мефодия, картина И.Е. Эггинка «Великий князь Владимир выбирает религию» (1822), горельеф «Крещение киевлян» (скульптор И.П. Витали, 1855), а также подлинные предметы христианского культа XII в. Миниатюры из Радзивилловской летописи «Расправа княжеского дружинника Яна Вышатича с волхвами» и «Новгородский князь Глеб разрубает волхва топором» показывают, что христианизация Руси представляла собой сложный, длительный и противоречивый процесс. В этом же разделе раскрыта тема формирования пантеона русских святых (иконы «Свв. князя Борис и Глеб», «Св. княгиня Ольга», «Св. Федор Варяг»).

В разделе «Церковь в XII–XIV вв.» рассказывается о деятельности Церкви в годы монголо-татарского ига и ее роли в борьбе против Золотой Орды. Привлекает внимание центральный экспонат этого раздела – картина В.М. Васнецова «Битва на Куликовом поле» (1915), где в первых рядах воинов изображены сражающиеся за свободу Руси монахи Пересвет и Ослябя, посланные св. Сергием Радонежским в войско Дмитрия Донского. О роли и значении св. Сергия Радонежско-



го в истории не только Церкви, но и России рассказывают такие экспонаты, как икона XVII в. из деисусного чина «Св. Сергей Радонежский» и деревянная резная икона «Св. Сергей Радонежский благословляет Дмитрия Донского на Куликовскую битву». Икона «Митрополит Алексей» (И.Л. Гусятников, 1746) изображает выдающегося церковного деятеля конца XIV в., много сделавшего для объединения Руси вокруг Москвы. С именем первого московского митрополита Петра (икона «Св. митрополит Петр», XVII в.) связан перенос митрополичьей кафедры в Москву.

В разделе «Церковь в XV – начале XVII в.» представлены материалы, характеризующие деятельность Церкви в этот период и ее роль в централизации русского государства в XV–XVI вв. В 1448 г., не признав Флорентийскую унию 1439 г. между Греческой и Католической Церквями, Русская Православная Церковь стала автокефальной (самостоятельной), независимой от Константинополя.

Ключевой фигурой истории Руси этого периода является Иван Грозный. На картине В.В. Пукирева «Иван Грозный в молельне» (1884) мы видим первого русского царя, причудливо сочетавшего в одном лице садизм и набожность, тираническую развращенность и тягу к аскетизму. По-разному складывались судьбы церковных иерархов в эту эпоху. На иконе XIX в. изображен митрополит Макарий, венчавший Ивана IV на царство, инициатор Соборов 1547 и 1549 гг., составитель первых Четий-Миней. Московский митрополит Филипп, изображенный на иконе XVII в., выступал с обличениями злодеяний Ивана Грозного, за что был лишен сана и сослан в монастырь, где был задушен Малютой Скуратовым.

Одно из основных событий церковной истории этого периода – учреждение в 1589 г. Патриаршества, которое способствовало повышению роли и авторитета Русской Православной Церкви (литография «Первый русский Патриарх Иов»).

Начало XVII в. – время Смуты и польско-литовской интервенции. В экспозиции показана патриотическая деятельность Русской Православной Церкви в этот сложный в истории России период. В разделе находится икона начала XX в., изображающая Патриарха Гермогена, который в 1612 г. призывал к всенародному восстанию против интервенции Речи Посполитой, за что был заключен в Чудов монастырь, где умер от голода.

Картина неизвестного художника XIX в. «Призвание Михаила Федоровича на царство» и декоративное блюдо «Коронация Михаила Романова в 1013 г.» иллюстрируют тему о восшествии на русский престол династии Романовых и роли Церкви в этом событии.

Раздел экспозиции «Церковный раскол середины XVII в.» посвящен драматическому периоду в истории Русской Православной Церкви – реформе церковных обрядов и исправлению богослужебных книг, проводившихся Патриархом Никоном при поддержке царя Алексея Михайловича, в результате чего возникло движение сторонников «старой веры» – старообрядчество. В экспозиции этой теме посвящены следующие экспонаты: икона «Кийский крест» первой половины XIX в., картина С.Д. Милорадовича «Суд над Патриархом Никоном», картина художника К.А. Вещилова «Протопоп Аввакум», а также картина неизвестного художника XVIII в. «Спор о вере». Последняя дает возможность наглядно показать те изменения в обрядах, которые были введены Патриархом Никоном. Кар-

тина С.Д. Милорадовича «Черный собор» (1879) иллюстрирует одну из самых ярких страниц в истории раскола – выступление монахов Соловецкого монастыря против новопечатных книг в 1666 г.

Начало XVIII в. стало переломным для русского православия. В 1721 г. Петр I упразднил Патриаршество и учредил Синод, подчиненный императору. В экспозиции выставлены: первое издание «Регламента», или «Устава духовной Коллегии» (1721), портрет обер-прокурора Синода, портрет Феофана Прокоповича неизвестного художника XVIII в. Основанию новой столицы и Александроневской лавры посвящен горельеф И.П. Витали середины XIX в. «Перенесение мощей св. Александра Невского в Санкт-Петербург». Один из центральных экспонатов этого раздела, привлекающий внимание посетителей, – икона «Богоматерь Черниговская-Ильинская», поднесенная Петру I в 1696 г. монахами Троицкого Ильинского монастыря в честь его победы под Азовом. В этой иконе ярко отразились изменения, появившиеся в русском иконописании в XVIII в. под влиянием западноевропейского искусства.

Императрица Екатерина II продолжила политику Петра I в отношении Русской Православной Церкви. В 1764 г. она осуществила секуляризацию церковных и монастырских земель (в витрине представлен манифест о секуляризации). Наиболее ярким представителем Церкви в екатерининскую эпоху был московский митрополит Платон (Левшин), портрет которого находится в экспозиции. Икона «Богоматерь Знамение» (на фоне герба Российской империи) позволяет раскрыть тему слияния интересов Русской Православной Церкви и Российского государства и окончательного огосударствления Церкви в XVIII в.

В тематических разделах рассказывается о почитании Богоматери, культе святых, архитектурных особенностях православного храма и устройстве иконостаса. В специальные разделы выделены такие темы, как «Монастыри и монашество на Руси», «Народное православие», «Православие и армия».

Экспозиция знакомит с особенностями устройства православного храма и иконостаса. Макет художника Л.Н. Лебедева «Дворцовый собор в Боголюбове. 1158–1165 гг.» знакомит с архитектурными формами и внутренним видом русского православного храма. Важнейшей частью его интерьера является иконостас. В экспозиции представлены иконы в басменных окладах из деисусного и пророческого рядов иконостаса начала XX в. и Царские врата XVIII в., богослужебные одеяния православного духовенства и предметы, употребляемые при совершении таинств – важнейших обрядов Православной Церкви (крещения, причащения, миропомазания и др.).

Специальный раздел экспозиции посвящен культу святых и почитанию Пресвятой Богородицы в русском православии. Иконы Богоматери Знамение (XV в.), Владимирской (К. Улапов, 1701) и Смоленской (Я. Ракитин, 1721), представленные на экспозиции, являются наиболее почитаемыми образами, связанными с различными событиями русской истории. Две последние иконы, созданные иконописцами Оружейной палаты Московского Кремля, относятся к числу редко встречающихся в православном искусстве подписных икон. Большой интерес представляет икона

«Явленные и чудотворные образы Богоматери», на которой 166 образов Пресвятой Богородицы; почитание их было широко распространено на Руси.

Большое значение в православии имеет культ святых, большинство из которых – византийского происхождения. К ним относятся изображенные на иконах экспозиции наиболее почитаемые на Руси святые – свт. Николай Чудотворец (икона XVI в.) и св. Георгий Победоносец (икона XVII в.). Особо обращают на себя внимание редко встречающиеся в православии скульптурные изображения: «Св. Николай Можайский» (XVIII в.), иконографический тип которого был создан в XV в., и «Св. Параскева Пятница» (XVII в.), которая почиталась как покровительница женщин и женского труда, в частности прядения. Икона «Св. Серафим Саровский в житии» представляет одного из наиболее почитаемых в настоящее время святых, канонизация которого состоялась в 1903 г.

Одним из типов святости на Руси было юродство. На картине художника К.В. Лебедева «Христа ради юродивый» изображен св. Василий Блаженный, живший при Иване Грозном и обличавший опричнину.

Отдельный раздел экспозиции рассказывает о монастырях на Руси. Облачение монаха-великосхимника, тяжелые вериги – орудия «умерщвления плоти», скульптура «Св. Нил Столобенский» являются наглядным выражением аскетизма как православного жизненного идеала. В экспозиции представлены также иконы с изображениями основателей крупнейших русских обителей – «Свв. Антоний и Феодосий Печерские» (XVIII в.), «Св. Александр Свирский (XVII в.). «Свв. Зосима и Савватий Соловецкие» (XVIII в.) и др. Наряду с мужскими существовали и женские монастыри. Живописная икона начала XX в. изображает св. Анну Кашинскую, история канонизации которой является одной из сложных и драматичных в русском православии. Представленные в разделе пушка, ядра, бердыши и наконечники стрел из Соловецкой обители наглядно показывают, что монастыри на Руси не только были «крепостями духовными», но и исполняли роль военных укреплений. Этой же теме посвящена и картина С.Д. Милорадовича «Осада Троице-Сергиева монастыря».

Наряду с официальным церковным учением, тесно переплетаясь с ним, в России в течение многих веков устойчиво существовало так называемое народное, бытовое православие, связанное с этико-эстетическими представлениями и традициями русского народа. Экспонаты раздела «Народное православие» расположены в витрине, интерьер которой имитирует крестьянскую избу с «красным углом». Об особенностях народного восприятия некоторых святых и их функциях как защитников и помощников в крестьянском труде свидетельствуют иконы «Свв. Флор и Лавр», «Свв. Власий и Модест», «Свв. Зосима и Савватий пчельники», «Каким святым от каких болезней молиться» и др. Христианские праздники, широко отмечавшиеся в народном быту, главные из которых – Пасха и Рождество Христово, представлены следующими экспонатами: скульптура «Христос в узах» (XVIII в.), форма для пасхи, пасхальные яйца, рождественское козульное печенье. Яркое представление о народной обрядности дает картина К.Е. Маковского «Святочные гадания».

В разделе экспозиции «Православие и армия» раскрывается связь Русской Православной Церкви с армией и флотом страны. В витрине выставлены первые русские ордена, названные именами святых-покровителей русскою воинства: орден

св. Анны, орден св. Владимира, а также Георгиевские кресты. Особое место в православии занимали полковые церкви. Институт полковых и корабельных священников был введен в России в начале XVIII в. указом Петра I. В экспозиции представлена «Походная церковь Императорского сводного пехотного полка» XIX в. Такие церкви, в которых находились походный аналой, иконостас, комплект церковной утвари, имелись в каждом полку и на каждом военном корабле. Георгиевский комплект облачения священника, выставленный в экспозиции, был изготовлен к юбилею Отечественной войны 1812 г. и 300-летию царствования дома Романовых.

В специальном разделе рассказывается об основных событиях в истории русского православия в XIX – начале XX в. Усиление социальных противоречий в российском обществе, проявления инакомыслия и религиозно-мистических настроений потребовали от Русской Православной Церкви ответов на общественные запросы и духовные поиски современников. В создании Манифеста об освобождении крестьян 1861 г. принимал участие московский митрополит Филарет (Дроздов), чей портрет работы художника Н.Д. Шпревича находится в экспозиции. Взаимоотношения Церкви и интеллигенции, отношение последней к религии раскрываются иконой «Пушкин и Даль в виде святых Козьмы и Дамиана» и картине неизвестного художника второй половины XIX в. «Гоголь у отца Матвея».

Одной из основных задач православного духовенства в XIX в. стало образование и просвещение прихожан. В экспозиции представлены: скульптура XIX в. «Священник беседует с ребенком», «Программа учебных предметов для церковно-приходских школ», «Православный катехизис» и популярные книги для народа о житиях святых издательства И.Д. Сытина.

Последний раздел экспозиции посвящен революционным событиям начала XX в. и реакции на них Русской Православной Церкви. Центральный экспонат – картина «Дни отмщения постигоша нас...» (1907), написанная по заказу новгородского игумена Арсения, посвящена событиям первой русской революции 1905–1906 гг. На картине изображены учредители «Союза русского народа», среди которых – сам игумен Арсений, протоиерей Иоанн Кронштадский (Сергиев), монах Илиодор и др. Заканчивается экспозиция иконой «Богоматерь Державная», которая, по преданию, была обретена 2 марта 1917 г., в день отречения от престола императора Николая II.

Экспозиция позволяет представить посетителям объективную картину истории православия в России за более чем тысячелетний период, показать место Церкви в формировании Русского государства и идеологии, роль православия в создании национальных культурных и духовных ценностей.

Сложным взаимоотношениям Русской Православной Церкви и государства в XX в. будет посвящена специальная экспозиция, открытие которой должно состояться в 2003 г.

© Денисова Е.В., 2010

© Лучшева З.А., 2010

## Г.Э. ПЕТРИ И ГМИР: судьба ученого\*

29 октября 1935 г. в газете «Ленинградская Правда» появилась статья под названием «Инквизиция: к открытию выставки в Музее истории религии», написанная первым директором и основателем музея профессором В.Г. Богоразом. Эта выставка, открывшаяся 8 ноября 1935 г. и переросшая затем в постоянную, периодически возобновлявшуюся экспозицию, надолго стала визитной карточкой музея, привлекая большое количество посетителей<sup>1</sup>. Вдохновителем и инициатором открытия выставки был, несомненно, В.Г. Богораз, однако непосредственная работа над ней велась сотрудниками отдела «Феодальная религия на Западе»<sup>2</sup>, об одном из которых, Г.Э. Петри, вскоре ставшим заведующим отделом «История папства и инквизиции», и пойдет речь.

Георгий Эдуардович (Георгий-Карл-Юлий) Петри<sup>3</sup> родился 9 декабря 1888 г. в Петербурге в семье ученых. Его отец, Петри Эдуард Юльевич (1857–1899), дослужившийся до чина статского советника, был профессором географии и этнографии в Петербургском университете; мать, Петри Евгения Львовна (1858–1923), более 30 лет проработала в Музее антропологии и этнографии АН СССР\*\*, занимаясь изучением народов Океании и Америки и историей науки.

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 2. СПб., 2002. С. 230–239.

<sup>1</sup> В.Г. Богораз писал: «Выставка “Инквизиция”, открытая 8 ноября 1935 г., привлекла много посетителей. За декаду выставку посетило 15 тыс. человек» (см.: *Богораз-Тан В.Г.* От собора к музею истории религии // *Антирелигиозник*. 1936. № 1. С. 50).

<sup>2</sup> Этот отдел к началу 40-х гг. XX в. был переименован в отдел «История папства и инквизиции» – см.: *Шахнович М.И.* Двадцатипятилетие Музея истории религии и атеизма АН СССР // *Вопросы истории религии и атеизма*. 1958. № 5. С. 414; также см. здесь – с. 19.

<sup>3</sup> Биографические сведения о Г.Э. Петри взяты из материалов архива РАН (Ф. № 221, 726), архива РНБ (Ф. № 2, 10/1) и домашнего архива Н.Г. Петри. См. также: *Вольфцун Л.Б.* Петри Георгий Эдуардович // *Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели культуры*. Т. 3 (в печати).

\*\* Евгения Львовна работала в качестве научного сотрудника в Музее антропологии и этнографии имени императора Петра Великого (впоследствии – Музее антропологии и этнографии АН СССР) с 189 г., оставила после себя ряд научных работ. То участие, какое В.Г. Богораз принял в судьбе Г.Э. Петри, арестованного по «делу краеведов», может говорить о вероятном его знакомстве с Е.Л. Петри.

Непростая обстановка в семье\* не помешала развитию творческого потенциала Г.Э. Петри и его интереса к науке. Получив начальное образование дома вместе с братом Бернгардом (1884–1937), впоследствии видным ученым – этнографом-сибиреведом\*\*, он затем учился в гимназии К. Мая, которую окончил в 1907 г. с золотой медалью. В том же году Г.Э. Петри поступил на историческое отделение историко-филологического факультета Петербургского университета.

Круг научных интересов Георгия Эдуардовича, определивший всю его дальнейшую судьбу, сложился под влиянием профессора Петербургского университета И.М. Гревса, «в семинарии» у которого он занимался, специализируясь по истории итальянского Средневековья. Предметом особенного интереса Г.Э. Петри были учение и личность «бедняка Христова» – Франциска Ассизского.

И.М. Гревс, которого по праву считают одним из основателей экскурсионного дела в России, особое внимание уделял живому общению своих учеников с историей. Участники его семинарских занятий (костяк петербургской школы медиэвистики, на долгие годы определивший пути развития этой Науки в СССР) не только тщательнейшим образом знакомились с источниками, прорабатывали необходимую литературу, подбиравшуюся И.М. Гревсом в начале каждого курса занятий, но и имели возможность окунуться в атмосферу подлинной истории во время знаменитых экскурсионных поездок, участником одной из которых (1912) посчастливилось стать Г.Э. Петри. Целью этой поездки, которой предшествовали несколько «просеминариев» (по хронике Дино Кампанья, по Франциску Ассизскому) и занятия по Данте<sup>4</sup>, было перенесение знаний, полученных в «лабораторных» условиях, на живую почву, знакомство с источниками за пределами библиотеки или университетской аудитории.

Подробности этих поездок сохранились как в записках самого И.М. Гревса, так и в воспоминаниях многих его учеников. Н.П. Анциферов, также участник экскурсии в 1912 г. и близкий друг Г.Э. Петри, с которым он познакомился и сдружился в годы учебы в университете и вместе с которым в 10-х гг. XX в. стал членом эрмитажного кружка по подготовке экскурсий для рабочих, так вспоминал приготовления к поездке: «Мы знакомились с картами Италии, на которых И.М. Гревс демонстрировал нам маршрут, глубоко им продуманный. Вступлением в Италию намечалась Венеция, заключением – Рим. Из Венеции мы должны были проехать в Падую, далее в Равенну. Основной город нашего путешествия, его кульминационный пункт Флоренция. <...> После Флоренции намечалась Пиза, Сан-Джиминьяно, Сиена, Перуджа и затем паломничество пешком в заветный Ассизи»<sup>5</sup>. Для большего успеха этой поездки, сочетавшей отдых с серьезными научными занятиями, И.М. Гревс

---

\* В 1891 г. родители Г.Э. Петри разошлись, и оба сына остались на попечении матери.

\*\* Б.Э. Петри после окончания университета занимал должность научного сотрудника Музея антропологии и этнографии, затем с 1919 г. состоял профессором Иркутского университета. К середине 30-х гг. работал в комиссии по изучению естественных богатств Восточно-Сибирского края при крайисполкоме. Был репрессирован (Архив РАН. Ф. 221. Оп. 1. № 206. Л. 6–9).

<sup>4</sup> Анциферов Н.П. Из дум о былом. М, 1992. С. 279.

<sup>5</sup> Там же. С. 280.

привлек к участию в ней в качестве руководителей искусствоведов А.И. Анисимова (специалиста по иконописи), специалиста по Ренессансу В.А. Голованя и Н.П. Оттокара, руководившего экскурсантами во время их пребывания в Сиене и Флоренции. Участниками этой экскурсии были 25 слушательниц Бесстужевских курсов, учениц И.М. Гревса и М.И. Ростовцева<sup>6</sup>, а также трое студентов Петербургского университета: А.П. Смирнов, Г.Э. Петри и Н.П. Анциферов.

Сохранившиеся воспоминания участников поездки и их письма к дорогому «padre» – И.М. Гревсу рисуют трогательную картину отношений, сложившихся за время путешествия между всеми экскурсантами, и передают атмосферу интеллектуального напряжения и погружения в историю. Г.Э. Петри не избежал общего настроения. Почти двухмесячное паломничество по местам, наполненным духом Франциска Ассизского, постоянное переживание событий, отделенных от участников поездки более чем пятью сотнями лет, глубокое вживание в изучаемую эпоху – всем этим пронизаны письма, обращенные Г.Э. Петри к И.М. Гревсу. Вот одно из них, написанное еще под впечатлением поездки в Италию.

28 авг. 1912 г. Мытнинская наб., д. 5, кв. 12

Многоуважаемый Иван Михайлович,

Мне не удастся воспользоваться Вашим любезным позволением послать Вам мое зачетное сочинение о Теодульфе еще во время Вашего пребывания в Риге. Слишком долго оставался я в Италии, а затем мысль была направлена на прошлое, на то, чем жила душа эти два месяца нашей поездки<sup>7</sup>, и многое пришлось перечитать, и пересмотреть, чтобы снова вжиться в Каролингскую эпоху и иметь возможность взяться за написание работы. Теперь она подошла к концу, но я боюсь, что она может заставить Вас перед отъездом и затруднить Вас, и поэтому позволю себе передать Вам ее на просмотр уже в Петербурге. Моя работа несколько разрослась против того, что я предполагал, а между тем следовало бы еще многое развить и дополнить, чтобы придать ей вполне законченный вид. Надеюсь, что Вы простите этот недостаток моему первому более самостоятельному труду.

В эти дни северной осени еще живее вспоминается та страна, где мы видели столько красоты, где все дышит красотой. Даже в маленьком местечке на берегу моря, где провел я последние дни в Италии, мне удалось найти старый францисканский монастырь с тихим и гармоничным chiostro, покрытым наивными фресками из жизни святого Франциска.

Вдали виднелась синеватая цепь Апеннин, и этот уголок был для меня последним приветом тех мест, которые прошли мы по следам «Бедняка Христа».

Теперь это уже воспоминания, почувствуешь, сколько дают они, как многое, что было далеко и непонятно, стало живым и близким, как смотришь на многое другими

<sup>6</sup> «Из участников семинария в экскурсию записались: Л.И. Новицкая, И.В. Берман, Н. Нечаева, Т.Д. Каменская, Ж.П. Оттокар, В.Н. Николаева, А.Р. Фрейдлинг. Со стороны пришли: Е.В. Ернштедт, Л.С. Миллер, А.И. Корсакова, К.В. Гросман, П. Матафтина. Остальные участники поездки мне не запомнились ни как члены нашего семинария, ни как пришедшие со стороны: Томилова, А.Д. Кучина, А.Л. Бабич, Н.А. Сергиевская, Ж.А. Вирениус, Э.Г. Цубина, Кельнер, Е.В. Ершова. Присоединились к нам и две старые ученицы Иван Михайловича: Фроловская и С.М. Гершберг» (там же).

<sup>7</sup> Поездка началась 20 мая и продолжалась до начала августа.



глазами. И хочется еще раз поблагодарить Вас за то, что Вы дали возможность увидеть Италию так, как увидели ее мы, а главное научили понимать в ней то, к чему надо подойти подготовленным, что надо полюбить заранее.

С нетерпением жду момента, когда можно будет снова взяться за работу под Вашим руководством. То, что я за это время успел прочесть из Августина, вызвало уже несколько вопросов и еще более усилило это нетерпение. Позвольте Вам пожелать счастливого возвращения в Петербург.

Искренне уважающий Вас и преданный Вам, Георгий Петри<sup>7</sup>.

Успешно окончив в 1913 г. университет с дипломом 1-й степени, Г.Э. Петри был оставлен при кафедре всеобщей истории для подготовки к профессорскому званию, однако в дальнейшем посвятил себя педагогической и экскурсионной работе. Такой выбор в немалой степени был обусловлен влиянием И.М. Гревса, который своим примером постоянно доказывал необходимость нести академическое знание в более широкую среду: гимназический класс или просветительский кружок.

Г.Э. Петри начал преподавать еще в 1907 г., давая частные уроки, а с 1913 г. стал вести занятия по истории в старших классах Коммерческого училища Э.Ф. Мурашкинцевой (где с сентября 1917 г. и до закрытия учебного заведения в декабре 1918 г. был директором и председателем школьного совета). С 1913 по 1930 г. Г.Э. Петри работал в качестве преподавателя истории, заведующего учебной частью и директора в нескольких учебных заведениях. Вообще этот период жизни Георгия Эдуардовича отмечен его необычайной активностью на разных поприщах. В рамках педагогической деятельности он неоднократно выступал с докладами на собраниях директоров школ, был председателем предметной комиссии по истории, а затем – по обществоведению, принимал участие в составлении и редактировании методических пособий и разработок по преподаванию истории в школе.

В 1923 г. он был избран членом Ленинградского Совета IX созыва, а с 1927 по 1929 г. входил в состав Рабоче-крестьянского контроля при Группкоме Совета Рабпроса.

Одновременно с работой в школе с 1919 г. Г.Э. Петри много времени уделял экскурсионной деятельности: был сотрудником Музейного отдела экскурсионного бюро Политпросвета, инструктором по детским клубам и площадкам (1919–1920), членом Совета экспертов социального воспитания Губотдела народного образования по экскурсионной секции (1920–1921), штатным руководителем экскурсий в Коммунистическом университете им. А.А. Зиновьева (м.б.-? Коммунистический университет им. Я.М. Свердлова) (1922–1926), действительным членом Государственного экскурсионного института (1922–1925), а с 1924 г. – ученым секретарем Совета института. При активном участии Г.Э. Петри в 1923 г. в Петрограде была организована и проведена III конференция экскурсионных работников, где сам Георгий Эдуардович был не только организатором показательных экскурсий, задуманных как иллюстрация к программному докладу И.М. Гревса о методах и видах экскурсионной работы, но и сам выступил с докладом, в котором раскрыл ряд положений, разрабатывавшихся при его непосредственном участии.

---

<sup>7</sup> Архив РАН. Ф. № 726. Оп. 2. Ед. хр. 261. Л. 1–2. (Письмо публикуется впервые).



После слияния в 1925 г. Государственного экскурсионного института с Государственным институтом научной педагогики Г.Э. Петри занял должность научного сотрудника вновь образованного вуза, работал в качестве секретаря экскурсионно-краеведческой комиссии (1925–1930), а также был внештатным (1925–1926) и штатным (1927–1929) доцентом ЛГУ на факультете языка и материальной культуры. Музейная работа и педагогическая деятельность слились для Г.Э. Петри воедино и стали неразрывными. В этом смысле он был последователем своего учителя И.М. Гревса.

Г.Э. Петри серьезно занимался изучением истории искусства, истории и жизни Петербурга и пригородов; вместе с Н.П. Анциферовым был руководителем Павловского семинара. Особенно его интересовали вопросы методологии исторической экскурсии, которым он посвятил несколько работ (в том числе совместно с Н.П. Анциферовым)<sup>8</sup>.

Период активной творческой и общественной деятельности оказался для Г.Э. Петри недолгим.

Летом 1929 г. он был уволен из ЛГУ в связи с изменением программ факультета как не сумевший «построить курс экскурсионного дела на основе марксистского метода», а в 1930 г. был снят с работы в Государственном институте научной педагогики в связи с арестом. Это событие перевернуло всю жизнь ученого, во многом определив и дальнейшее развитие его научных интересов.

В июне 1930 г. Г.Э. Петри был привлечен по «делу краеведов», которое стало составной частью «Академического дела»<sup>9</sup>. Дело Центрального бюро краеведения снова свело вместе многих учеников И.М. Гревса, в том числе участников экскурсии 1912 г. в Италию. Только теперь вместо светлых впечатлений и вдохновенных разговоров о науке, своем месте в ней и творчестве они оказались лицом к лицу с неизвестностью, ужасом перед будущим, страхом за судьбу своих близких и своего дела.

Год, проведенный в доме предварительного заключения и «Крестах», закончился попыткой самоубийства. Н.П. Анциферов, волею судьбы и здесь оказавшийся вместе с Г.Э. Петри, так вспоминает о своей встрече с ним: «Здесь я встретился со своим старым другом Г.Э. Петри. Так как мы, рабочие, могли выходить на прогулки по своему желанию в любые дневные часы, я условился с Петри о встрече. К нему на свидание приходила его жена Мария Александровна и дети – друзья моих детей Лелик и Наташа. С Г.Э. Петри мне удалось поговорить на прогулке. Он очень тяжело переносил тюрьму и следствие. Он признался, что в одиночке пытался повеситься»<sup>10</sup>. С чем же был связан такой моральный слом? В первую очередь, по воспоминаниям дочери Г.Э. Петри Натальи Георгиевны, с непрекращающимся волнением о судьбе жены и детей, ставших заложниками его положения. К момен-

<sup>8</sup> См.: Опыт систематизации гуманитарных экскурсий // Вопросы экскурсионного дела. Л., 1923; Вопросы экскурсионного дела по данным Петроградской экскурсионной конференции 10–12 марта 1923 г. Пг., 1923; Исторические экскурсии по Эрмитажу. Л., 1925. Последняя работа была подготовлена и составлена совместно с Н.П. Анциферовым, написавшим раздел по французскому искусству.

<sup>9</sup> Об «Академическом деле» подробнее см.: Академическое дело 1929–1931 гг. Вып. 1. СПб., 1993.

<sup>10</sup> Анциферов Н.П. Из дум о былом. С. 373.

ту ареста Г.Э. Петри был женат на Марии Александровне (урожденной Миляевой), педагоге и библиотекаре, с которой свела его педагогическая деятельность, имел сына Алексея (от первого брака) и маленькую дочь Наташу. Многочисленные примеры судеб семей осужденных (если и не подвергавшихся открытым преследованиям, то вынужденных переносить тяготы и лишения жизни с клеймом «членов семьи врага народа») постоянно тревожили его.

По приговору Коллегии ОГПУ по статье 58-11\* Георгий Эдуардович был выслан в административном порядке в Северный край сроком на три года. На Севере он работал в Архлехсхимсоюзе плановиком-экономистом и экономистом-финансистом. По окончании срока высылки он был восстановлен в правах и вернулся в Ленинград.

Возвращение с судимостью закрывало перед ученым все возможности вернуться к прежней активной деятельности, однако счастливый случай в лице В.Г. Богораза все-таки улыбнулся Г.Э. Петри. С 1933 г. судьба связала его с только что открывшимся Музеем истории религии АН СССР [ныне – Государственный музей истории религии (ГМИР)]. Представить, каким был музей в те годы, какие принципы были положены в основу его работы, позволяют статьи и заметки его первого директора В.Г. Богораза. Его энтузиазм, обширные знания, личное участие во всем (от формирования коллектива сотрудников до разработки принципов экспозиции) сделали музей не только орудием антирелигиозной пропаганды, но и научным учреждением, дававшим возможность заниматься изучением круга вопросов, связанных с историей религии и религиоведением. Конечно, время наложило свой отпечаток на характер этих исследований, ведь проявление идеологической невыдержанности могло закончиться весьма плачевно. В статье В.Г. Богораза «От собора к музею истории религии», появившейся в журнале «Антирелигиозник» за 1936 г. (№ 1) и представлявшей собой краткий отчет о трехлетней деятельности музея, так сформулированы задачи и принципы работы учреждения: «Таким образом, церковное здание\*\* превращается в музей для изучения религии.

Оформление такого музея, построенное на научной базе, должно быть художественным. Искусство, которое в течение многих столетий служило церковному мраку и церковному гнету, должно быть направлено на выявление церковного вредительства и связанного с ним социального и классового угнетения. Для такого музея искусство является орудием первоклассным и совершенно необходимым. Надо стараться всемерно возвышать его блеск, его силу, для того чтобы придать ему

---

\* В соответствии с УК РСФСР в редакции 1926 г. ст. 58-11 каралась: «Всякого рода организационная деятельность, направленная к подготовке и по совершению предусмотренных в настоящей главе преступлений, а равно участие в организации, образованной для подготовки или совершения одного из преступлений, предусмотренных настоящей главой». О механизме применения статьи 58-11 см.: Ленинградский мартиролог 1937–1938. Т. 1. СПб., 1995.

\*\* В здании Казанского собора были представлены экспозиции по следующим формам религии: 1. Религии доклассового общества: анимизм, тотемизм, шаманство. 2. Религии рабовладельческого общества: Египет, Крит и Микены, Греция и Рим. Иудаизм. Начало христианства. 3. Религии феодального общества на Западе и Востоке. Католичество в Западной Европе. Ереси. Инквизиция. Начало протестантизма. Крестьянское революционное движение. 4. Религия капиталистических обществ. Начало буржуазных революций. История буржуазного атеизма. Религия в борьбе с пролетарской революцией. Возникновение и развитие пролетарского атеизма.

действенность и далеко превзойти минувшую эпоху. В музеях пролетарской эпохи надо стремиться создавать пролетарское искусство и сделать его всесторонним, всеобъемлющим, классическим и ярким.

Православная церковь в здании Казанского собора существовала 121 год. Музей истории религии существует лишь три года, но работу свою организует, постоянно улучшая ее, постоянно повышая ее качество на основании вышеуказанных принципов»<sup>11</sup>.

Из сказанного следовали соответствующие целевые установки: «Выявить общественно-экономические корни религиозной идеологии и ее реакционную роль на различных этапах развития общества; выявить реакционную роль церкви и религиозных организаций в истории классовой борьбы; отобразить развитие атеистических идей, антиклерикальных движений и массового безбожия в истории классовой борьбы»<sup>12</sup>.

Казалось бы, при таких четко сформулированных целях и задачах контингент сотрудников также должен был быть подобран соответствующий. Однако за громкими заявлениями о необходимости раскрывать «реакционную роль» скрывалось и понимание необходимости изучения «идеологического врага», и желание дать приют тем, кто способен был это делать на серьезном научном уровне.

Именно в такой Музей истории религии АН СССР попал Г.Э. Петри. В ноябре 1933 г. он был принят на работу в качестве экскурсовода, а в марте 1934 г. переведен в научные сотрудники II разряда; в 1935 г. Г.Э. Петри стал научным сотрудником I разряда отдела «История религии феодальной эпохи в Западной Европе». Основной сферой деятельности ученого в музее была привычная для него экскурсионная и выставочная работа<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Богораз-Тан В.Г. От собора к музею истории религии // Антирелигиозник. 1936. № 1. С. 50.

<sup>12</sup> Там же. С. 51.

<sup>13</sup> В той же статье приведены принципы художественного оформления музея, которыми руководствовались создатели первых экспозиций ГМИР: «1) Оформление должно соответствовать научному и политическому содержанию, сливаться с ним в один органический комплекс и подчиняться совместно одному и тому же марксистско-ленинскому методу. 2) Церковное здание должно быть освобождено от религиозных эмблем, однако с некоторой осторожностью, чтобы не нарушать стройность архитектурного целого. С другой стороны, вся конструкция музея должна быть объединена в единое пространственное целое и быть как бы вставлена в архитектурную объемность здания. Конструкция музея должна представлять согласованность высоты, объемности и характера своих частей. 3) Рабочие бригады музея должны состоять из научных работников, художников, и экспозиции определяются их постоянной коллективной проработкой. 4) Экспозиция музея должна состоять из предметов первоклассных не только по их научной значимости, но и с точки зрения художественной фактуры, для того чтобы ими могли быть заменены те пышные религиозные эмблемы, которые удалены из церковного здания... 5) Однако выставление музея не должно находиться в плену у вещей, как это имеет место во многих более старых и даже новых музеях. Напротив, выставление должно владеть вещами и располагать их соответственно своей целеустремленности. 6) Этикетаж музея тоже должен представлять органическую часть экспозиции. На первом месте должны стоять основные цитаты из классиков марксизма, которые имеют ведущий характер и для которых данная часть выставления является иллюстрацией, выявлением и раскрытием. Другая часть этикетаж должна быть позаимствована из подлинных материалов эпохи: из законодательных актов, газет, плакатов, летописей, литературных произведений и фольклора...» (там же. С. 51–52).

Он принял участие в создании экспозиции по истории религии VI–XV вв., отдельные решения которой использовались на протяжении многих лет (гробница кардинала Якова Португальского 1475 г., макет художника А.Г. Алексеева «Шуты на Гревской площади в Париже» и многие другие). Работа в музее позволила Г.Э. Петри возобновить занятия по средневековой истории. В уже упомянутой статье В.Г. Богораза имя Г.Э. Петри было названо в ряду самых активных научных сотрудников<sup>14</sup>. Занимаясь изучением массовых движений на Западе, он подготовил работу «Движение апостольских братьев и восстание Дольчино», основные положения которой были представлены им на научном совещании Музея истории религии в 1933 г.<sup>15</sup> Эта работа, как и большинство предусмотренных на 1936 г. музеем научных трудов, была одновременно и кандидатской диссертацией. Конечно, для медиевиста, со студенческих лет увлеченного личностью и деятельностью Франциска Ассизского, когда-то с замиранием сердца бродившего в окрестностях Ассизи и со слезами на глазах читавшего «Fioretti», необходимость писать о дорогом его сердцу св. Франциске с марксистских позиций была мучительной. Тем не менее другой возможности для занятий научной деятельностью у него не оставалось. Он подготовил к печати работу по истории массовых религиозных движений в Италии в XIII в. «Франциск и раннее францисканство»\*, в которой попытался по возможности объективно представить историю возникновения и развития ордена миноритов и отразить роль св. Франциска в его жизни. Работа, написанная на основе изучения важнейших источников и литературы по францисканству, была первой в советской историографии попыткой изложить историю ордена. По мнению Г.Э. Петри, орден миноритов с самого начала возник как «орудие борьбы католической церкви против еретических антифеодальных движений, приобретающих именно к этому времени особую силу»<sup>16</sup>. Г.Э. Петри, однако, не настаивал на сделанных им выводах. Он, скорее, формулировал вопросы, требующие дальнейшего изучения и решения, чем отвечал на уже поставленные. Надо сказать, что такая позиция автора может быть объяснена тем, что в России существовала достаточно любопытная традиция исследования как внешней канвы истории францисканского ордена, так и его внутренней жизни. Прежде всего, конечно, вспоминается ряд блестящих статей Л.П. Карсавина, опубликованных между 1910–1915 гг. и вошедших в несколько переработанном виде в его работы «Очерки религиозной жизни в Италии XII–XIII вв.» и «Основы средневековой религиозности в XII–XIII вв.»<sup>17</sup>. Г.Э. Петри, без всякого сомнения, был хорошо знаком с этими трудами, появившимися как раз

<sup>14</sup> «Разработка этого круга вопросов [проблем взаимоотношений политических движений и религии. – О.В.] также подготовлена предыдущими научными совещаниями музея <...> в докладах Петри/Василенко и др.» (там же. С. 54).

<sup>15</sup> Там же.

\* Работа «Франциск и раннее францисканство» была принята к изданию Известиями Отделения общественных наук АН СССР. В связи с прекращением издания осталась в РИСО АН СССР. Машинопись работы сохранилась в архиве ГМИР.

<sup>16</sup> Архив РАН. Ф. № 726. Оп. 2. Ед. хр. 261. Л. 31.

<sup>17</sup> См.: Карсавин Л.П. Очерки религиозной жизни в Италии в XII–XIII вв. СПб., 1912.; Он же. Основы средневековой религиозности в XII–XIII вв. СПб., 1915.

во время его путешествия в Италию и получившими широкий резонанс в среде петербургских (и не только) медиевистов (тем более что обсуждение этих работ в Петербурге велось при деятельном участии И.М. Гревса).

Исследование Г.Э. Петри показало хорошее знакомство автора с источниками и литературой, однако оказалось не лишенным недостатков. В отзыве профессора О.Л. Вайнштейна, в частности, отмечалось, что «это первая попытка дать историю происхождения Ордена миноритов на основании знакомства с первоисточниками – сочинениями Франциска и уставами (1210, 1221, 1223) с марксистских позиций. <...> работа Г.Э. Петри по постановке вопросов и ряду приведенных данных представляет интерес, но имеет ряд недостатков, которых быть может трудно избежать»<sup>18</sup>. Тем не менее статья была рекомендована к печати.

Активная деятельность Г.Э. Петри в Музее истории религии, его быстрое продвижение по служебной лестнице\* от экскурсовода до ведущего научного сотрудника позволили музею в лице его директора В.Г. Богораза с 1935 г. начать ходатайствование перед органами НКВД о выдаче Г.Э. Петри паспорта и снятии ограничений на проживание, а также о снятии судимости. Летом 1936 г. судимость была снята<sup>19</sup>.

С 1935 г. Г.Э. Петри начал совмещать свою службу в музее с работой в Государственной публичной библиотеке (ГПБ) в вечернее время по договору, а с первого марта 1937 г. был зачислен на полставки главного библиотекаря в качестве консультанта в штат 1-го Антирелигиозного отделения. Организованное в 1929 г. на базе библиотек Духовной академии, Духовной семинарии и отделения истории культов ГПБ, отделение насчитывало более полумиллиона книг. В его фондах были представлены книги начиная с XVI в. по истории религии, богословию, философии и всемирной истории, в том числе почти 400 тыс. – на иностранных языках.

Антирелигиозное отделение ставило перед собой следующие задачи: «обслуживание своими фондами всех трудящихся и в первую очередь учреждений и организаций, ведущие антирелигиозную работу, а также актив СВБ\*\*»; выдача библиографических справок, как по всем вопросам истории религии и атеизма, так и по вопросам теории и практики антирелигиозной пропаганды; научно-исследовательская библиографическая работа над антирелигиозной и историко-религиозной литературой, организация специальных выставок, лекций, консультаций и других мероприятий по продвижению антирелигиозной книги к читателю»<sup>20</sup>. В первые же дни работы отделения была развернута выставка «Предшественники воинствующего атеизма в СССР», построенная на книжном, иллюстративном и рукописном материале, представлявшем картину условий, «в каких

<sup>18</sup> Архив РАН. Ф. № 720. Оп. 2. Ед. хр. 2151. Л. 31–32об.

\* Заметим: Г.Э. Петри был беспартийным.

<sup>19</sup> В 1935 г. Г.Э. Петри получил паспорт; с него были сняты ограничения по проживанию в Ленинграде. Судимость с Г.Э. Петри была снята постановлением ЦИК СССР от 17 августа 1936 г. – см.: Архив РАН. Ф. № 221. Оп. 4. Ед. хр. 206. Л. 6–9; Архив РНБ. Ф. 10/1. Л/д. Петри Г.Э.Л. 6–7об.

\*\* СВБ – Союз воинствующих безбожников. – *Прим. ред.*

<sup>20</sup> Архив РНБ. Ф. 2. Оп. I. 1934. № 13. № 259. Л. 28об.

росли и крепили основы безбожия среди широких народных масс дореволюционной России»<sup>21</sup>. Выставка пользовалась большим успехом у посетителей.

Тем не менее главными задачами Антирелигиозного отделения, помимо организации чисто агитационных выставок, были создание схемы систематического каталога, описание книг и составление аннотаций<sup>22</sup>. Именно к данной работе и был подключен Г.Э. Петри. При этом чрезвычайно пригодилось его знание истории, а также иностранных языков (он свободно владел немецким, французским, английским, итальянским и латинским языками). В 1938 г. к руководству библиотеки обратилась редакция журнала «Антирелигиозник» с предложением сделать номер силами сотрудников ГПБ. Среди предполагаемых авторов был и Г.Э. Петри, который должен был написать статью «Таксы апостольской канцелярии» объемом 15 страниц. Статья должна была осветить историю создания «такс», представить подготовленные переводы из них и дать описание такс 1504 и 1506 гг., хранившихся в Антирелигиозном отделении<sup>23</sup>.

В течение почти двух лет Г.Э. Петри удавалось совмещать работу в ГПБ и Музее истории религии<sup>24</sup>. Однако основная работа в музее, где к тому времени Г.Э. Петри был уже исполняющим обязанности заведующего отделом «История религии в феодальной Европе», отнимала все больше времени и вынудила его просить об освобождении от должности в библиотеке или о переводе на договор. С 1 февраля 1939 г. Г.Э. Петри был освобожден от работы в ГПБ<sup>25</sup>.

В то время началась его интенсивная научная работа. Он принял участие в подготовке учебного пособия по курсу истории религии и атеизма, для которого написал раздел «Католицизм в феодальной Европе с конца V в. по XV в.». По просьбе М.М. Шейнмана в виде дополнения к этому же изданию Г.Э. Петри подготовил общий очерк о средневековом мировоззрении «Курс истории религии и атеизма» (был принят к печати, но опубликован не был), написал статьи «Папство в XIV в.» и «Кальвинизм и контрреформация», вошедшие в 1940 г. в сборник «История Средних веков», подготовил к печати работу «Рыцари-крестоносцы и политика римских пап в Прибалтике в XII–XIV вв.» (эта работа не была опубликована)<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> О планах и перспективах работы открывавшегося антирелигиозного отделения ГПБ см.: *Марин В.* Перспективы работы ленинградской антирелигиозной библиотеки // *Антирелигиозник*. 1930. № 8–9. С. 86–87.

<sup>23</sup> Материалы к этой неопубликованной статье см.: Архив РНБ. Ф. № 2. Оп. 10. Л. 19.

<sup>24</sup> Так, например, в 1938 г. Г.Э. Петри занимался в рукописном отделе ГПБ подбором материалов по летописным сводам для научно-экспозиционной работы ГМИР – см.: Архив РНБ. Ф. 2. Оп. 22/7. 1938. № 9 (590). Л. 15.

<sup>25</sup> В личном деле Г.Э. Петри сохранилось его заявление об увольнении по собственному желанию или переводе на работу по договору в связи с невозможностью «регулярно посвящать время работе в ГПБ и уделять этой работе определенные часы». Работая по договору, Г.Э. Петри собирался продолжить составление схемы систематического каталога антирелигиозного отделения и описать наиболее интересные из представленных в фонде книг – см.: Архив РНБ. Ф. 10/1. Л/д. Петри Г.Э.Л. 11–11об.

<sup>26</sup> См.: *Петри Г.Э.* Папство в XIV в.: Кальвинизм и контрреформация: Методич. пособ. по истории // *История Средних веков*. 2-е изд. М., 1940.

Г.Э. Петри также возобновил методическую и преподавательскую деятельность. Именно он вел в музее все дела по организации работы со школьниками в качестве председателя школьной комиссии (сказался многолетний педагогический опыт), по совместительству работал преподавателем истории в школе № 11 Приморского района, в Педлаборатории Гороно, принимал участие в работе Исторической секции Методического кабинета Гороно. Результатом этой деятельности стали несколько статей в помощь преподавателям истории<sup>27</sup>. Кроме того, Г.Э. Петри стал председателем библиотечного совета при Музее истории религии АН СССР и сверхштатным лектором Ленинградского лектория Горкома ВКП(б), а также лектором Городского совета.

За день до наступления войны, 21 июня 1941 г., Г.Э. Петри ушел в очередной отпуск, а уже 26 июня прервал его, чтобы вернуться в музей и заняться подготовкой фондов к эвакуации. Он оставался в Ленинграде до марта 1942 г. (в феврале вместе с женой и дочерью распоряжением Президиума АН СССР он получил разрешение на эвакуацию). Выехать удалось лишь 8 марта, а 11 марта 1942 г. Г.Э. Петри умер в поезде недалеко от Тихвина.

© Вольфцун О.В., 2010

---

<sup>27</sup> См.: *Петри Г.Э.* Принципат // В помощь преподавателям истории. Л., 1935; *Он же.* Исторические кружки в неполной средней школе // Вопросы методики преподавания истории в V–VIII классах средней школы. Л., 1941.

Изучение  
коллекций  
ГМИР



**Фонд «Архаические  
и традиционные  
верования»**





## КУЛЬТОВЫЕ ПРЕДМЕТЫ ХАНТОВ\*

В фондах Музея истории религии и атеизма АН СССР\*\* имеется небольшая коллекция культовых предметов хантов. В 1935–1936 гг. они были собраны во время экспедиции в селениях Локтоткурт (средняя Обь) и Хуллорские юрты (река Казым) Н.П. Никольским.

Собирателем этой коллекции Н.П. Никольский, окончивший аспирантуру Института народов севера в Ленинграде, продолжительное время работал в области научно-атеистической пропаганды и принимал деятельное участие в работе Музея истории религии и атеизма АН СССР. Областью научных интересов ученого были вопросы религии хантов и манси, которую он изучал в полевых условиях. Н.П. Никольский погиб в 1941 г., в дни блокады Ленинграда. Из собранных им этнографических материалов нам известна только эта небольшая коллекция с краткой регистрационной описью, составленной самим собирателем.

Ханты (остяки) по своей материальной и особенно духовной культуре (изобразительному искусству, верованиям и фольклору) очень близки к манси (вогулам). В прошлом ханты и манси были типичными таежными охотниками и рыболовами. Эти же виды промысла в настоящее время, в условиях колхозного строя, остаются ведущими отраслями их хозяйства. Что касается их верований, то христианизация хантов и манси, происходившая в XVIII в., носила формальный характер и не могла изменить по существу их религиозные представления. В верованиях хантов и манси сохранились пережитки тотемизма и анимизма<sup>1</sup>.

Коллекция состоит из 26 предметов. По характеру и содержанию предметы можно разделить на две группы: в первую вошли скульптурные изображения родовых духов и различные амулеты, во вторую – рисунки религиозного содержания, выполненные на бересте.

По сообщению С.В. Иванова, крупнейшего специалиста в области изобразительного искусства народов Сибири, количество изображений религиозного содержания, из-

---

\* Публикуется в новой редакции по: Ежегодник Музея истории религии и атеизма. Т. 4. М.; Л., 1960. С. 427–438.

\*\* Ныне Государственный музей истории религии (ГМИР). – *Прим. ред.*

<sup>1</sup> Народы Сибири: этнографические очерки. М.; Л., 1956. С. 570–574.

вестных у хантов и манси, сравнительно невелико<sup>2</sup>, поэтому опубликование коллекции, собранной Н.П. Никольским, представляет научный интерес.

Предметы, составляющие первую группу коллекции, приобретены у ханта Дмитрия Дунаева, проживавшего в селении Локтоткурт.

В этой группе предметов в первую очередь следует назвать идола (инв. № Б-620–1), изображающего родового духа (urt roh). В описи собирателя указано, что этот шайтан<sup>3</sup> был покровителем рода Дунаевых. Он был завернут в две рубашечки с рукавами (urt jernas), к одной из которых было пришито два колокольчика. Идол хранился в ящике (taras) вместе с платками, кусками мануфактуры и пушниной, пожертвованной этому шайтану. Ящик помещался в амбарчике, или лабазе (toras), около дома; там же находились и другие предметы культа (стрелы, черепа медведей, принадлежности медвежьих церемоний и т.п.)<sup>4</sup>.

Перечисленная в описи одежда идола в настоящее время не сохранилась, но упоминание о ней указывает на антропоморфный характер этого экспоната. В данном случае идолом был неолитический каменный топор ангарского типа размером 17×8,5 см, по внешнему виду напоминающий наконечник копья, один конец которого закруглен, а другой, более широкий, имеет форму треугольника<sup>5</sup>. Датируется он III–II тыс. до н.э.

Для хантов и манси, как и для других народов Сибири, в прошлом было характерно использование подъемного археологического материала в качестве предметов культа<sup>5</sup>.

Идол, согласно описи собирателя, был «покровителем рода Дунаевых», тем не менее трудно с определенностью сказать, рассматривался ли он как покровитель нескольких семей Дунаевых, принадлежавших к одному роду, или под «родом» следует подразумевать только семью Дмитрия Дунаева, передавшего идола собирателю. Д.К. Зеленин указывал, что уже в середине XIX в. исследователи отмечали факт существования у обдорских хантов наряду с родовыми идолами – покровителями всего рода – идолов фамильных и частных (т.е. личных)<sup>6</sup>.

Н.Л. Гондатти, изучавший верования хантов и манси в конце XIX в., сообщал, что идолы домовые и частные представляли собой зачастую необработанные палочки, обернутые шкурками или платками. Исследователь отмечал факт использования в качестве идолов простых детских игрушек, приобретаемых хантами и манси у русских или зырян. Это превращение в идолов не сопровождалось никакими церемониями – вещи помещали в тушкатулку, в которой обычно хранили священные предметы, и этого было достаточно для признания их священными и поклонения им<sup>7</sup>.

---

<sup>2</sup> Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в. // Труды Института этнографии АН СССР (новая серия). Т. XXII. М.; Л., 1954. С. 17.

<sup>3</sup> Термином «шайтан» русские сибиряки обозначали различных идолов народов Сибири (см.: Зеленин Д.К. Культ онгонов в Сибири. М.; Л., 1936. С. 7).

<sup>4</sup> ГМИР. Ф. МИРА. Оп. № 533.

<sup>5</sup> Археологическое определение экспоната № Б-620–1 было сделано М.П. Грязновым, за что выражаем ему свою благодарность.

<sup>6</sup> Иванов С.В. К семантике изображений на старинных бурятских онгонах // Сб. МАЭ. Т. XVII. М., 1957. С. 95.

<sup>7</sup> Зеленин Д.К. Культ онгонов в Сибири. С. 25.

<sup>8</sup> Гондатти Н.Л. Следы язычества у народов северо-западной Сибири. М., 1888. С. 16.

Согласно сообщению собирателя, Дунаевы в недалеком прошлом переселялись в селение Локтоткурт (средняя Обь) с реки Сосвы (где жили манси); со временем они забыли свой язык, хотя местные ханты по-прежнему считали их манси.

Факт дробления и переселения мансийских родов с р. Сосвы на Обь в поисках лучших угодий отмечен В.Н. Чернецовым<sup>8</sup>.

Очевидно, рассматриваемый нами идол представляет собой изображение умершего. Изготовление подобных изображений в память об умерших известно у обских угров и отмечалось многими исследователями, начиная с Новицкого, П.С. Палласа, М.А. Кастрена, Н.Л. Гондатти и др.<sup>9</sup>; Подобный обычай известен у народов Дальнего Востока (гиляков, гольдов и др.), Поволжья и Кавказа<sup>10</sup>.

Обряд изготовления идола тесно связан с культом мертвых, в основе которого лежат представления о душе, ее загробном существовании, влиянии на жизнь сородичей и т.д.

Согласно верованиям обских угров, человек обладает телом и душой, но душ у человека несколько. О числе душ у исследователей нет единого мнения. Угры считают, что у мужчин пять душ, а у женщин – четыре. Н.П. Никольский отмечает, что подчас сливаются представления о душе-тени, названной им первой душой, и о второй душе, именуемой как «уходящая вниз (по реке) душа». Далее исследователь отмечает, что вторая душа – это, вероятно, несколько видоизмененное представление о душе-тени, вызванное развитием верований об уходе последней из могилы куда-то в загробный мир<sup>11</sup>. В отношении термина «urt» у исследователей нет ясности. К.Ф. Карьялайнен сообщает, что этим словом иртышские остяки и вогулы называют душу-тень. У удмуртов «urt» выступает в значении «душа, дух умершего»<sup>12</sup>. В.Н. Чернецов сообщал, что данным словом чаще всего называется вторая душа, покинувшая тело<sup>13</sup>. Касаясь современных представлений о смерти человека, ученый говорил, что, согласно понятиям угров, с изменением тела изменяется и душа (т.е. первая душа, душа-тень), которая из видимой тени превращается в невидимую «urt», особенно опасную для людей<sup>14</sup>.

Фигурки, изображавшие умерших, изготавливали их родственники (женщины или мужчины) из грубо выструганного куска дерева или отливали их из олова. Иногда, по данным К.Ф. Карьялайнена, голову такой куклы делали из волос умершего<sup>15</sup>. С волосами же было связано представление, широко распространенное у многих народов мира, о нахождении в них души. Наиболее часто используемым наименованием изображений умерших среди хантов было слово «šojet» («покойник», «умерший», «изображение умершего»). На средней Оби встречаются наименования «акай» (у манси) и «āgañ» (у хантов), что озна-

<sup>8</sup> Чернецов В.Н. Фратриальное устройство обско-югорского общества // Советская этнография. 1939. № 2. С. 27.

<sup>9</sup> Karjalainen K.F. Die Religion der Jugra-Völker. Bd. I. Helsinki, 1921. S. 137–143.

<sup>10</sup> Зеленин Д.К. Культ онгонов в Сибири. С. 137–138.

<sup>11</sup> Чернецов В.Н. Представления о душе у обских угров // Труды Института этнографии АН СССР (новая серия). Т. LI. М.; Л., 1959. С. 155.

<sup>12</sup> Karjalainen K.F. Die Religion der Jugra-Völker. S. 46–47.

<sup>13</sup> Чернецов В.Н. Представления о душе у обских угров. С. 130.

<sup>14</sup> Там же. С. 155.

<sup>15</sup> Karjalainen K.F. Die Religion der Jugra-Völker. S. 144.

чает «кукла»<sup>16</sup>. Такую куклу обычно одевали; если умерший был мужчиной, куклу обшивали оленьими или беличьими шкурками, женские же изображения одевали в лоскутки, иногда шили одежду по типу малицы или рубашки из ситца.

Изготовленному изображению, являвшемуся заместителем умершего, оказывали почитание его ближайшие родственники. Интересное мнение ханта о назначении изображения умершего приведено К.Ф. Карьялайненом: «Когда умерший обнаружит, что он лежит в могиле, то он, естественно, захочет вернуться домой, но, увидев там самого себя, убежит»<sup>17</sup>. Таким образом, изображение как бы защищает, ограждает живых сородичей от преследования со стороны покойника.

Место и сроки хранения таких изображений различны. У северных хантов по истечении известного срока куклу хоронили или помещали в особый домик. У сосвинских манси изображение хранили дома и наследовали по женской линии<sup>18</sup>. По сведениям К.Ф. Карьялайнена, полученным им от обдорского остяка, куклу хранили в сундуке или ларе в жилище в качестве шайтана<sup>19</sup>. Стоит, однако, отметить, что превращение умерших в идолов, духов-покровителей, способных оказывать влияние на судьбы своих живых сородичей («тоҕх»), не было свойственно, по представлениям обских угров, каждому усопшему<sup>20</sup>. Социальная основа таких представлений очевидна. В этой связи можно добавить сообщения исследователей о существовавшем обычае изготавливать после смерти наиболее значительных, уважаемых мужчин их изображения<sup>21</sup>. Ранее упоминалось, что описываемый нами идол хранился в ящике (N<sup>о</sup> А-722-I), обозначенном в описи как «Torum pormaset tajtb taras» (дословно – «Ящик, содержащий жертвенное имущество Торума»).

Сам ящик представляет интерес не только как предмет культа, но и как произведение народного искусства. По определению С.В. Иванова, он был сделан не позднее середины XIX в. Ящик изготовлен из согнутой полосы бересты, скрепленной по бортам лучинками, лыком и воощеными нитками. Размер 13×16×6 см. Крышка не закреплена.

С наружной и внутренней сторон ящик орнаментирован обычным способом с помощью предварительного нанесения кончиком ножа контурного изображения, а затем последующего соскабливания тонкого слоя пленки, заключенного между прочерченными линиями. О характере изображений на ящике и орнаменте будет сказано далее, при описании второй группы коллекции.

В ящике, кроме идола, находились амулеты и другие жертвенные предметы. К амулетам относится медвежий клык с просверленным отверстием для ношения на спине. Считалось, что клык предохраняет от болей в спине. Кроме того, клыки медведя носили охотники, и по их количеству можно было определить число убитых охотником медведей.

Вырезанное из бересты изображение лошади размером 6×2 см обозначено в описи Н.П. Никольского как оберег. Возможно, такая фигура могла служить вотивным предметом, заменяющим настоящую жертву. Так, например, по сведениям Н.Л. Гондатти, если

<sup>16</sup> Чернецов В.Н. Представления о душе у обских угров. С. 152.

<sup>17</sup> Karjalainen K.F. Die Religion der Jugra-Völker. S. 144.

<sup>18</sup> Чернецов В.Н. Представления о душе у обских угров. С. 152.

<sup>19</sup> Karjalainen K.F. Die Religion der Jugra-Völker. S. 144.

<sup>20</sup> Ibid. S. 49.

<sup>21</sup> Ibid. S. 138.

больной выздоравливал и не мог сразу принести требуемую богами жертву, то он делал из бересты изображения оленя, лошади и т.д., клал их в свою шкатулку и держал их там до принесения обещанной жертвы, после чего эти изображения сжигались<sup>22</sup>.

Железный наконечник стрелы длиной 8,6 см также употреблялся в качестве оберега от злых духов.

Среди приношений духу имеются скульптуры животных: бронзовый литой барельеф размером 2,3×2,8 см, изображающий медведя в позе, которая ему обычно придается во время медвежьего праздника; литая свинцовая фигура оленя размером 3×3,5 см. Аналогичные изображения животных встречаются среди подъемного археологического материала на территории Приуралья:

Предмет, обозначенный в описи Н.П. Никольского как «литое свинцовое изображение дерева» длиной 10 см, мог представлять деталь шаманского костюма.

Имеющийся в коллекции коготь медведя с клочками шерсти использовали при «медвежьей присяге». Этот обряд был в прошлом широко распространен как у хантов и манси, так и у многих народов Сибири. Н. Харузин, посвятивший «медвежьей присяге» специальную работу, писал, что очистительная клятва медведем была зафиксирована исследователями в XVIII и XIX вв. и считалась одной из самых сильных. Эта присяга имела права гражданства при судебных разбирательствах в тех случаях, когда ответчики были некрещеными инородцами. Способы принесения клятвы были различными. Присягали над медвежьей головой, при этом обвиняемый разрезал нос медведю и говорил: «Если моя клятва ложна, да сожрет меня медведь». Иногда обвиняемому давали грызть медвежий зуб или медвежье ухо, которое он должен был рубить топором и целовать. Клятва также произносилась над лапой медведя, которую дающий клятву должен был грызть<sup>23</sup>.

Когти и клыки медведя вырывались и сохранялись в качестве предметов, имеющих религиозное значение<sup>24</sup>.

Д.К. Зеленин отмечал, что отдельные части тела хищников – когти, лапы, зубы, челюсти – выступали в роли охотничьих амулетов, предназначенных охранять человека от того вида животных, которому принадлежали части тела. В дальнейшем амулет стали рассматривать как защиту уже от всех хищников и наконец – как охрану не от зверей, а от злых духов<sup>25</sup>.

В берестяном ящике находилась также деревянная пластинка размером 8,5×2 см с отверстием на одном конце. В описи Н.П. Никольского она обозначена как «рогъ sumеть juh'». Слово «рогъ» означает «жертвоприношение», «sumеть» – «зарубленный», «juh'» – «дерево», «палочка». Н.П. Никольский определил предмет как «пластинку с несколькими зарубками, служившую для подсчета лиц, присутствовавших на последнем жертвоприношении. На дощечке изображены тамги лиц, которые присутствовали на жертвоприношении»<sup>26</sup>.

Отсутствие более подробных сведений не дает возможности определить, какое именно жертвоприношение имело место. Можно только предполагать, что в этом обря-

<sup>22</sup> Гондатти Н.Л. Следы язычества у народов северо-западной Сибири. С. 16.

<sup>23</sup> Харузин Н. «Медвежья присяга» и тотемические основы культа медведя у остяков и вогулов // Этнографическое обозрение. 1896. № 3. С. 1–3.

<sup>24</sup> Там же. С. 31.

<sup>25</sup> Зеленин Д.К. Культ онгонов в Сибири. С. 77.

<sup>26</sup> ГМИР. Ф. МИРА. Оп. № 533.

де участвовали представители двух или трех семей, судя по числу имеющихся на дощечке тамг. Кроме того, совершавшееся жертвоприношение, по-видимому, не сопровождалось закланием жертвенного животного. Для обозначения таких обрядов существовал специальный термин – «кровавая жертва». Согласно сведениям специалиста по этнографии хантов и манси Н.Ф. Прытковой, «записи» такого рода о совершавшихся жертвоприношениях встречаются впервые.

В ящике имелись также обычные атрибуты жертвоприношений в виде медных колец и мелких русских монет XIX в., завязанных в узелки из лоскутов хлопчатобумажной ткани (инв. № А-722/4, 8, 11–1).

В числе вещей, приобретенных Н.П. Никольским у Дмитрия Дунаева, имеется металлическая штампованная пластинка (инв. № Б-577–1) размером 6,3×24,8 см. По сведениям собирателя, пластинка найдена в селении Князевские юрты. По мнению ханта С.И. Тектаева, упомянутого в описи, она получена от ненцев. У Дмитрия Дунаева пластинка хранилась в священном амбарчике и была приношением идолу. Техника изготовления ее смешанная: штамповка и гравировка.

На пластинке изображена сцена охоты на дикого оленя<sup>27</sup>. Все изделие стилизованное. Пейзаж представлен в виде волнистых линий, «цветов», «травы» и трех «деревьев». Слева – собака и охотник в малице, с натянутым луком в руках; справа – олень и летящая над ним птица. Изображение заключено в рамку с орнаментом в виде выпуклых точек. Нижний край пластинки вырезан фестонами с пробитыми в них отверстиями, к которым проволокой прикреплены металлические рыбы и птицы. В настоящее время сохранились только две подвески, которые условно можно принять за изображения рыб или птиц.

По стилю и композиции отдельные фигуры (человека, оленя и собаки) сходны с изображениями на культовых металлических тарелочках угров<sup>28</sup>.

Н.Ф. Прыткова высказывает предположение, что до Октябрьской революции Тобольск был одним из центров по производству культовой металлической посуды, изготовлявшейся по заказам купцов для обмена с местным населением. Весьма вероятно, что эта пластинка была произведением тобольского мастера. Для каких целей она была предназначена первоначально (являлась ли она украшением для идолов или просто предметом быта и только при каких-то обстоятельствах стала «священным» предметом), остается неясным. Для нас представляют интерес приписки к пластинке в виде стилизованных изображений рыб и птиц. Это говорит о том, что пластинка, возможно, была охотничьим онгоном, принесенным охотником в виде «приклада» идолу. Охотничьи онгоны различного рода, как зооморфные, так и антропоморфные, были широко распространены у народов Сибири. У хантов и манси они бытовали еще в начале XX в. и позднее, в 30-е гг. Для удачи в промысле изготавливали деревянные изображения рыб, которых хотели поймать, и бросали их в воду; для удачной ловли птиц делали деревянные фигуры глухарей и ставили их на кольях на жертвенных местах<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Собиратель указывает, что аналогичная пластинка, но с другим рисунком имеется в Тобольском музее (ГМИР. Ф. МИРА. Оп № 533).

<sup>28</sup> Прыткова Н.Ф. Металлическая культовая посуда у угров // Сб. МАЭ. Т. X. М., 1949. С. 44.

<sup>29</sup> Зеленин Д.К. Культ онгонов в Сибири. С. 84.



В том же селении Локтоткурт у С. Ангетгубова был приобретен колчан со стрелами, хранившийся в священном лабазе. Собираный указал в описи, что колчан еще в 40-е гг. был предметом культа. В нем хранились стрелы, употреблявшиеся при камлании в темной юрте. Колчан (№ Б-601-1) деревянный, закопченный, выдолбленный из цельного куска дерева, размером 90×7×6 см. Крышка прикреплена к стенке веревками. На передней и задней стенках вырезано стилизованное изображение солнца с расходящимися лучами и крестом в центре. На задней стенке имеются четыре изображения солнца, на передней – восемь. При этом два центральных изображения на передней стенке представляют собой сложные лучистые розетки. Находящиеся в колчане стрелы (инв. № Б-563/1,2-I, Б-564-I, Б-601/a-I) предназначались для охоты на разную дичь и рыбу (на уток, белку и крупную рыбу).

К атрибутам медвежьего праздника относится деревянная ложка в виде совка (№ Б-556-1) длиной 49 см, употреблявшаяся при варке медвежьего мяса. Другая маленькая ложечка (№ Б-558-1) длиной 20,5 см, грубо выструганная, в описи Н.П. Никольского называется «sorni nal» (дословно – «золотая ложка»). Собираный указал, что это последняя из семи ложечек, которыми вычерпывают мозг из головы медведя в последний день медвежьего праздника. Обе ложки хранились в священном месте селения Локтоткурт. Там же хранился посох – четырехгранная палка (№ Б-560-1) длиной 84 см, покрытая зарубками, которыми отмечалось количество песен, плясок и сценок, исполняемых при медвежьих церемониях. Верхний конец ее заструган в виде четырехгранной призмы.

Вторая группа предметов рассматриваемой коллекции представлена 6 рисунками, выполненными на бересте. Рисунки сделаны М. Тоголмазовой, П. Тарлином и А. Песковой (р. Казым, Хуллорские юрты). В описи Н.П. Никольского значится: «Изображения духов-покровителей животных, возможно тотемов казымских родов. Эти рисунки обычно делались на колыбелях для грудных детей с целью защиты их от злых духов»<sup>30</sup>.

Рисунки (№ Б-496/1-6-1) сделаны на квадратных кусках бересты путем нанесения ножом контурного изображения, а затем последующего соскабливания тонкого слоя бересты. Из этих рисунков наиболее интересными являются три.

На одном рисунке размером 9,5×10 см изображена стилизованная птица-вурсик. В описи Н.П. Никольского отмечено, что подобное изображение часто татуировали на кистях рук женщин. Татуировка у хантов и манси относится к области женского искусства и занимает, по мнению С.В. Иванова, промежуточное место между религиозным и бытовым искусством<sup>31</sup>. По сведениям В.Н. Чернецова, изображения птицы-вурсика связаны с представлениями о душе. Татуировка птицы была, по-видимому, одним из наиболее радикальных средств «удержания» души при теле. Этот же автор приводит ценные наблюдения Н.Ф. Прытковой, касающиеся представлений казымских хантов о значении татуировки как магического средства. Исследовательнице удалось выяснить, что изображение птицы-вурсика татуировали на плече каждому человеку. Это должно было сторожить душу при жизни и сопровождать ее после смерти в загробный мир. Татуировку делали обычно в зрелом возрасте, но в исключительных случаях (один из них Н.Ф. Прыткова описала в 1946 г.)

<sup>30</sup> ГМИР. Ф. МИРА. Оп. № 533.

<sup>31</sup> Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в. С. 44.

татуировку делали молодым девушкам, уезжавшим из родных мест<sup>32</sup>. Описываемое нами изображение вурсика, по-видимому, служило для охраны души ребенка.

На другом рисунке размером 10,5×10 см справа дано стилизованное профильное изображение птицы «luk» – глухаря, слева от которого имеется еще одна стилизованная фигурка, напоминающая медведя. Об изображении глухаря на спинках колыбелей у казымских хантов имеется сообщение Н.Ф. Прытковой<sup>33</sup>.

Изображение тетерева или глухаря связано с представлениями обских угров об одной из душ человека, которая большую часть времени живет вне человека в лесу и прилетает к нему только во время сна. Этим обусловлено и ее название – «сонная душа», «птица сна». Изображение тетерева делали на спинках детских люлек, против затылка ребенка<sup>34</sup>.

Следующий рисунок размером 8,5×11 см изображает птицу «sos» – селезня. Как указано в описи Н.П. Никольского, в образе этой священной птицы выступает племенной дух казымских хантов – «vut imi»<sup>35</sup>.

Под понятием «племя казымских хантов» следует подразумевать кровнородственные роды, принадлежавшие к одной фратрии. Фратриальное устройство хантов и манси относится к периоду до Октябрьской революции, когда у них существовали две фратрии – «пор» и «мош», что было доказано В.Н. Чернецовым. Пережитки этого явления сохранялись еще и в 30-е гг. XX в. Каждая фратрия имела своего тотема (мифического предка). Наряду с главным тотемом были и второстепенные. Один и тот же тотем мог выступать в разных обликах. Тотемом фратрии «мош» была женщина – «kaltas», она представлялась в облике зайца или гуся<sup>36</sup>. Описываемый рисунок, по-видимому, изображает тотема фратрии «мош».

Остальные рисунки представляют меньший интерес.

Один из рисунков размером 10×7 см обозначен в описи как «ohli tor» – «безголовый журавль». Возможно, в его основе лежит стилизованное сдвоенное изображение птицы с распущенным хвостом. Об этом говорит наличие условного рисунка в виде граблей, расположенных с правой и левой стороны. Обычно такие грабли помещаются около головы на рисунках, изображающих птиц. Подобное изображение могло быть тотемом одного из родов.

Другой рисунок размером 9,3×10 см называется «muv ter» – «земляной зверь?». Термин этот вызывал сомнения у Н.П. Никольского, так как около наименования стоит вопросительный знак, сделанный, по-видимому, его рукой. В основе рисунка, как нам кажется, лежит изображение птицы.

Трактовка следующего рисунка, размером 8,5×9 см, такая же, как и предыдущих. В описи собирателя он обозначен как «ohli voj» – «безголовый зверь?».

К этой же группе рисунков мы относим изображения на берестяном ящике, описанном ранее.

---

<sup>32</sup> Чернецов В.Н. Представления о душе у обских угров. С. 129.

<sup>33</sup> Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в. С. 56.

<sup>34</sup> Чернецов В.Н. Представления о душе у обских угров. С. 135.

<sup>35</sup> ГМИР. Ф. МИРА. Оп. № 533.

<sup>36</sup> Чернецов В.Н. Фратриальное устройство обско-югорского общества. С. 30.

На наружной стороне крышки ящика, согласно описи Н.П. Никольского, изображен «kat uher meŋk» – «двухголовый лесной дух». Все изображение заключено в двойную орнаментированную рамку.

Лесные духи «mis» и «meŋk» были, по верованиям хантов и манси, духами-предками фратрий «мош» и «пор». Члены каждой фратрии считали себя состоявшими в кровном родстве с этими духами<sup>37</sup>.

В основе рассмотренных изображений, несмотря на значительную их стилизацию, все же можно увидеть образ животного, являющегося объектом охоты, т.е. относящегося к трудовой деятельности человека. Рисунок, изображающий духа «meŋk», не дает возможности судить ни о зооморфности, ни об антропоморфности этого духа. Изображение очень условно, и его можно было бы рассматривать как орнаментальный мотив, если бы нами не было точно установлено культовое назначение берестяного ящика. Нам неизвестны рисунки хантов и манси, изображающие этого рода духов, кроме рисунка В.Н. Чернецова: «Пляска, изображающая meŋk'a – духа предка фратрии por. Селение Вежакоры»<sup>38</sup>.

Представления о таких духах и использование их изображений в качестве духов-охранителей в религиозной идеологии хантов и манси было, по-видимому, более поздним явлением, чем представления о тотемических предках и их графическое изображение.

На бортах ящика имеется орнамент «заячье ухо», внутри на дне в двойной орнаментированной рамке изображен олень. Рисунок, несмотря на стилизацию, в общем реалистичен. Судя по пропорциям тела (более массивные и длинные ноги), это все-таки изображение лося, а не оленя, как сказано в описи Н.П. Никольского.

На наружной стороне дна ящика имеется рисунок глухаря. Изображение птицы профильное, голова обозначена довольно ясно, даже намечен клюв, около которого имеется схематическое изображение распластанной фигурки. Такая же фигурка изображена на туловище глухаря. По мнению Н.Ф. Прытковой, с такими изображениями ханты связывали представления о душе. Возможно, это изображение жука – kēg-xomlax» (жужелицы или плавунца), в которого, по верованиям хантов и манси, превращалась после смерти человека одна из его душ, а именно – душа-тень, или могильная душа<sup>39</sup>.

В заключение можно отметить, что небольшая коллекция, собранная Н.П. Никольским, имеет научное значение, отражая в какой-то мере картину прошлых религиозных представлений хантов и манси.

Следует отметить, что эти религиозные представления для хантов и манси являются уже пройденным этапом и в настоящее время потеряли былую силу. Наглядным свидетельством этого служит факт получения от местного населения таких культовых предметов, как идол (№ Б-620-1), считавшийся в прошлом священным и передававшийся по наследству.

© Гревенс Н.Н., 2010

<sup>37</sup> Там же. С. 21.

<sup>38</sup> Там же. С. 41.

<sup>39</sup> Чернецов В.Н. Представления о душе у обских угров. С. 125.

## ОСОБЕННОСТИ ОФОРМЛЕНИЯ ШАМАНСКОЙ РИТУАЛЬНОЙ ОДЕЖДЫ (на примере экспоната ГМИР)\*

Согласно аннотированному Е.Д. Прокофьевой материалу по шаманским костюмам, находящимся в фондах Музея антропологии и этнографии (МАЭ)<sup>1</sup>, общими чертами шаманских подвесок у забайкальских эвенков и бурят являются:

- аркалан (основная подвеска, надеваемая отдельно);
- многочисленные ленты с оригинальным орнаментом и пришитыми аппликациями изображений птиц и животных, подвешиваемые к аркалану;
- характерные толстые круглые жгуты, изображающие многоголовых змей;
- кованый железный жгут – «позвоночник»;
- кованые железные цепи – «дороги» шамана.

Указанные закономерности оформления шаманского плаща данного типа сразу вызвали сомнения при осмотре комплекта шаманской ритуальной одежды под инв. № А-1/1–6-1 (ст. инв. № 5118, ЦАМ; КП 9181), зафиксированной в тематической картотеке как принадлежащей ненецкому шаману. Научная консультация, полученная у знаменитого сибиреведа С.В. Иванова, подтвердила наши предположения: плащ явно принадлежал забайкальскому эвенку или буряту того же региона. Отсутствие жгутов, изображающих многоголовых змей, и наличие нагрудника позволили заключить, что, скорее всего, владельцем костюма был представитель эвенкийского народа.

Этот комплект шаманской одежды состоит из замшевого плаща (№ А-1/І-1; 1; II; III); замшевой шапки с бахромой и верхом в виде крестовины из полос ткани (№ А-1/2–1; IV.1.); наголовника, дополняющего замшевую шапку (зафиксирован под № Б-590–1; IV.2.); замшевого нагрудника (№ А-1/4–1; V); замшевых штанов (№ А-1/5–1; VI); замшевых сапог (№ А-1/6–1; VIa). К плащу прикреплены металлические подвески, матерчатые и металлические жгуты, бляхи; пришиты цветные лоскутки; края одежды украшены замшевой бахромой. Длина плаща – 150 см.

Время изготовления – предположительно начало XX в. Место по полевым данным определено как район, смежный с Якутией, вероятно – Забайкалье.

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 6–7. СПб., 2007. С. 147–155.

<sup>1</sup> См.: Прокофьева Е.Д. Шаманские костюмы народов Сибири // Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX – начале XX века (сборник МАЭ. Т. 27). Л., 1971.

По некоторым научным источникам<sup>2</sup> можно составить определенное представление об имеющемся в ГМИР комплекте эвенкийских шаманских принадлежностей предполагаемого региона, особенностях его изготовления, символике его составных частей. (Следует отметить, что по многочисленным свидетельствам ученых, занимающихся описанием культуры тунгусско-маньчжурских народностей, указанный комплект очень похож на подобные шаманские атрибуты других групп эвенков, несмотря на обширность территории, занимаемой этим народом.)

К шаманским атрибутам у эвенков, согласно данным А.Ф. Анисимова<sup>3</sup>, относились: бубен, колотушка, нагрудник, обувь, рукавицы, шаманский плащ, шапка и особые шаманские ремни. Получали их шаманы не одновременно, а в определенной последовательности, что было связано, по представлениям эвенков, с постепенным увеличением сверхъестественных качеств шамана и, соответственно, с постепенным усилением и закреплением его особого, надродового положения в обществе.

С момента избрания и до посвящения кандидат в шаманы камлал без всяких внешних атрибутов. Это объяснялось тем, что избранник до официального посвящения его в шаманы не был им в подлинном смысле, а его действия (песнопения и др.) не считались настоящими камланиями. По мнению эвенков, этот подготовительный период, связанный со сложным комплексом представлений о перевоплощении шамана-человека в шамана-духа, звериного двойника, был лишь своеобразным ученичеством избранного, которое он проходил под руководством своих духов и при непосредственной помощи старшего из шаманов.

После совершения обряда посвящения избранник получал шаманские атрибуты: первоначально бубен и к нему колотушку, затем нагрудник, позднее обувь и рукавицы и, наконец, плащ и шаманскую шапку – сначала ровдужную\*, а позднее – железную в виде короны, увенчанной оленьими рогами. Плащ и шапку полагалось иметь только шаманам, признанным за старших в роде, и притом не ранее 6, 9 и даже 12 лет после посвящения их в шаманы. При этом следует указать, что обряд вручения указанных атрибутов совершался при участии всего рода и носил характер религиозной церемонии, а изготовление шаманских атрибутов входило в обязанности сородичей шамана.

В ходе развития эвенкийского общества большая часть духов-тотемов превратились в шаманских духов, а их материальным вместилищем стали соответствующие атрибуты – бубен и шаманский костюм. Считалось, что на звук бубна к шаману приходят его духи, воплощаясь в атрибутах.

Духи – объекты культа всего племени – в шаманстве становятся духами-хозяевами бубна и шаманского костюма. Им подчиняются остальные духи, воплощенные в различных изображениях и подвесках, находящихся на костюме и бубне.

---

<sup>2</sup> Анисимов А.Ф. Религия эвенков. Л., 1969; Василевич Г.М. Эвенки. Л., 1969; Иванов С.В. Скульптура народов севера Сибири (XIX – первая половина XX в.) Л., 1970; Прокофьева Е.Д. Шаманские костюмы народов Сибири...

<sup>3</sup> Анисимов А.Ф. Религия эвенков. С. 127–187.

\* Ровдуга – замша из оленьей или лосиной шкуры у народов Севера и Сибири. – Прим. ред.

Шаманский плащ (по А.Ф. Анисимову, «шамашик», «самасик», «хамахик» – эвенкийские названия) эвенки шили в большинстве случаев из шкур диких оленей, но были также плащи, сделанные из шкур лося или медведя. Если матерью-зверем шамана была птица, плащ по своему покрою был похож на нее. Если матерью-зверем был олень или лось, плащ дополнялся рогами и соответствующими изображениями этих животных. Остальные части костюма также истолковывались применительно к образу матери-зверя (так, бахрома из ровдуги, окаймляющая снизу рукава плаща, в первом случае истолковывалась как перья птицы, во втором – как шерсть зверя). В нижней части рукава над ровдужной бахромой навешивалась железная пластина, символизирующая то кость крыла птицы, если шаманский плащ ассоциировался с образом матери-птицы, то кость передних ног зверя (лося, дикого оленя, медведя), если он связывался с этим образом матери-зверя.

Согласно данным А.Ф. Анисимова, шаманский плащ из коллекции ГМИР, по-видимому, ассоциировался с образом матери-птицы, зооморфного двойника шамана, поскольку по покрою он похож на птицу: на спинной части костюма выкроен птичий хвост в виде трех треугольных клиньев с бахромой по бокам. В данном случае бахрома, во множестве плотно нашитая на все детали плаща, символизирует перья. По всей видимости, матерью-зверем шамана был орел, так как его символ – металлические орлиные когти – нашиты на плечи костюма. Железные пластинки на рукавах – символы костей птичьих крыльев. Три разноцветные полосы материи на спинной части костюма – символ трехъярусной Вселенной – Верхнего, Среднего и Нижнего миров. Орел – символ Верхнего мира. Количество ровдужных полос и жгутов на плаще говорит о социальном статусе шамана: чем их больше, тем выше его общественное положение. Восемь металлических пластинок, нашитых на верхнюю часть костюма спереди, изображают ребра предка-двойника шамана, преемником которого по генеалогической линии он был, или скелет птицы/зверя, т.е. матери-птицы или матери-зверя. Колокольчики и конусообразные подвески были символами голосов «духов» или вместилищем для духов либо изображали духов «этан» – многочисленных безымянных шаманских духов (*этанэ* дословно означает «разный», «всякий»).

По представлениям эвенков, шаманы из этих духов сооружали свою родовую «марылю» – неприступную изгородь-засеку, охраняющую род от вторжения духов враждебных ему шаманов. В отличие от прочих духов, «этан» менее всего связаны с предметами и явлениями природы, с определенной материальной формой. Эти духи, неуловимые в своей телесности, более других характерны для развитых анимистических верований, представлений о бесплотных существах, духах вообще.

Среди ровдужной бахромы выделяются особые жгуты, символизирующие мифического змея «дядбар» – «джабдар», который вместе с мифическим мамонтом «сэли-шэли-хэли» создал Средний мир. Жгуты бывают двух родов: одни из них, «чурокта», составлены из кусочков шкуры копытных зверей, сшитых кольцами и низанных на ремень; вторые, «нелбин», представляют завернутый в кожу или ткань подшейный звериный волос (шерстинки). Данные типы жгутов имеются на рассматриваемом шаманском плаще. Кусочки шкуры и шерстинки в нем подобны «шинкенам» – эвенкийским магическим предметам, приносящим промысловую удачу.

С получением шаманом ритуального плаща связаны обряды, подобные обрядам при получении шаманом бубна и нагрудника:

- обряд «оживления» плаща, который носит характер религиозной церемонии всего рода, обязательной для каждого его члена;
- обряд, имитирующий охоту за дикими оленями, из шкур которых шьется шаманский плащ, и связанный в представлениях сородичей с надеждой на удачу в промысле;
- обряд, связанный с комплексом воззрений о шаманском матери-звере, мировом дереве и т. п.;
- обряд изготовления плаща, который могут шить только сородичи, ибо с шаманским костюмом, как и с бубном, связаны представления о благополучии рода;
- обряд изготовления шаманских подвесок: плащ шьется не сразу весь целиком, со всеми присущими ему деталями (изображениями духов), а постепенно, соответственно развитию искусства шамана, укреплению его общественного положения: сначала шьют плащ с небольшим количеством подвесок; позднее навешивают изображения духов и жгуты; их количество растет из года в год.

Дополнения к данным А.Ф. Анисимова о сущности эвенкийского шаманского плаща имеются у Г.М. Василевич, С.В. Иванова, Е.Д. Прокофьевой. По их наблюдениям, каждая новая подвеска к шаманскому костюму должна быть «обновленной», т. е. окропленной кровью жертвенного животного на камлании.

Самым важным фактом, по которому определялось, что человек готов стать шаманом, было указание им особенностей лося, которого должны были убить, чтобы изготовить бубен. По сведениям исследователей, у некоторых групп эвенков основным было камлание, когда начинающий шаман «получал» первого духа, которого должен был добавить к сонму родовых духов. После этого начинался испытательный период – обучение новичка опытным шаманом, заключавшееся в вопросах и ответах, как на экзамене. Для проведения последнего устраивали небольшое мольбище.

По данным Г.М. Василевич, первым атрибутом, который получал шаман, была колотушка, вторым – бубен, затем – посох, плащ, нагрудник или аркалан – подвеска-наплечник.

Некоторые забайкальские шаманы имели два костюма: один, без металлических дополнений и с шапкой без рогов, изображал птицу; другой, с металлическими добавлениями, металлическим венцом и наверху в виде оленьих рогов – оленя. Если обратить внимание на данные, приведенные Г.М. Василевич<sup>4</sup>, то паспортизируемый шаманский костюм синкретичен – символизирует одновременно мать-птицу и мать-зверя. В первом варианте костюма (мать-птица) шаманы камлали охотникам, обращаясь к духу-хозяину Верхнего мира, во втором – в поисках души болящего. У некоторых забайкальских шаманов костюм птицы по мере приобретения шаманского опыта постепенно превращался в костюм оленя (еще один факт в пользу того, что музейный плащ № А-1/1–6-1 принадлежал забайкальскому эвен-

---

<sup>4</sup> Василевич Г.М. Эвенки. С. 254.



ку). Но, даже получив полное облачение, шаманы на маленьких камланиях надевали только нагрудник.

Общими для всех эвенкийских плащей («самасик», «сэвэсик», «ломбалон», «кумэ», «оргой»), по данным Г.М. Василевич<sup>5</sup>, были ровдужная бахрома, жгуты и различные подвески.

По мнению Е.Д. Прокофьевой, специфический эвенкийский комплекс оформления шаманского плаща выделить невозможно<sup>6</sup>. Она считает, что шаманский костюм любого народа Сибири был материальным выражением идеологии общества, его религиозных представлений, демонстрировал различные стадии их развития<sup>7</sup>. Е.Д. Прокофьева впервые попыталась описать, классифицировать и проанализировать особенности шаманской одежды у народов Сибири. По ее мнению, полный комплект шаманской одежды (шаманы некоторых сибирских народов или не имели специальной одежды, или имели одну из деталей вплоть до начала XX в.) с момента его возникновения был принадлежностью шаманов с определенными функциями – камланием в Верхний мир, помещаемый на небе (на ярусах неба). Об этом говорит и семантика костюма – птица или животное, причем не просто птица, а «светлая», «небесная» (орел, ястреб); не какое-нибудь животное, а олень, марал, лось, которые также относились к «светлым» животным. Однако существовали и другие типы костюмов: филина, совы, т.е. ночных, «темных» птиц; животных – медведя, выдры, т.е. животных, тоже относимых к «темному» миру. Все эти значения были отражены как в материале, из которого изготавливали костюм, так и в отдельных его украшениях – бахроме, вышивке, металлических подвесках.

По перечисленным элементам шаманский костюм № А-1/1–6-1 полифункционален: он символизирует Верхний мир (подвески – орел, олень, лось) и Нижний мир (подвески – медведь, тряпичный медведь – на шапке), что свидетельствует о высоком ранге шамана, которому принадлежал плащ (это подтверждают и изображения лосей, нанесенных охрой на замше, из которой шит плащ).

Е.Д. Прокофьева считает, что образ птицы обычно создает наплечная одежда шамана, а образ зверя (оленья, лось, марала, медведя) отражает его шапка. Однако и костюм, носящий черты птицы, имеет как бы сквозящий через этот образ черты зверя: об этом говорит обязательное употребление для шитья плаща шкуры зверя – оленья, марала или лосья. Все это – древние «звериные» черты. Этому образу соответствовало и поведение шамана в определенные моменты камлания, когда он скакал, как олень, или рычал, как медведь, и т.п. Образ птицы, отраженный в костюме, согласно выводам Е.Д. Прокофьевой, более поздний по происхождению, появившийся, вероятно, одновременно с развитием представлений о небесном Верхнем мире. Еще более позднее значение костюма – «тело» шамана, возродившееся после обряда инициации; костюм как вместилище духов-помощников, предков, покровителей; костюм как броня шамана.

<sup>5</sup> Там же. С. 255.

<sup>6</sup> Прокофьева Е.Д. Шаманские костюмы народов Сибири... С. 89.

<sup>7</sup> Там же. С. 5.

Шаманский костюм, выполненный целым коллективом строго по древней традиции, – это в то же время и произведение народного искусства, сложный художественный образ.

Единственной специфической чертой всех эвенкийских шаманских костюмов (всех групп эвенков) Е.Д. Прокофьева считает особый крой – расширение нижней части плаща путем вшивания двух-трех клиньев различной длины и ширины («хвост», «оперение птицы»). Все эвенкийские кафтаны имели нагрудник. Шаманские плащи всех групп эвенков XIX – начала XX в. несли черты и зверя, и птицы одновременно.

По значению все оформление шаманского плаща, т.е. вышивки, подвески, бахрому и т.д., Е.Д. Прокофьева разделяет на четыре основные группы:

1. Все оформление: бахрому – шерсть зверя, перья птицы; ленты – мелкие перья; жгуты – крупные перья; клинья – хвост зверя, птицы; трубчатые, ланцетовидные, пластинчатые подвески – первоначально также символ птичьих перьев; металлические пластины – символические изображения скелета, частей тела зверя-птицы.

2. Все зооморфные и немногочисленные антропоморфные изображения: фигуры из металла, рисунки и вышивки, символизировавшие подвластных шаману зверей и птиц и их духов, а также духов-покровителей.

3. Изображения Солнца, Земли, Луны, звезд, входа в Нижний мир и т.п. (встречаются не у всех народов).

4. Миниатюрные металлические изображения оружия, орудий труда, средств передвижения – плод индивидуального творчества шамана во время камлания (они не всегда освящены традицией наследования).

По мнению Е.Д. Прокофьевой, сложность выделения специфического эвенкийского оформления состоит в том, что многие группы эвенков приняли оформление шаманских кафтанов от соседних народов целиком или в отдельных существенных элементах.

Так, по выделенным Е.Д. Прокофьевой деталям<sup>8</sup> – аркалану и металлическим подвескам – шаманский костюм А-1/1–6-1 мог быть принадлежностью как туруханских, так и забайкальских эвенков (и те, и другие группы эвенков, живущие в районах, смежных с Якутией, как и предположил в устной беседе С.В. Иванов, могли сделать подобный шаманский плащ).

Детали рассматриваемого шаманского костюма из коллекции ГМИР имеют следующие особенности.

*Подвески к шаманскому плащу* включают изображения аркалана (наплечной подвески), трех рыб, двух птиц, двух лосей, одного медведя, лодки и остроги.

Эвенки, как и другие народы Севера и Сибири, духов-помощников шамана представляли, как правило, в образе животных, птиц, рыб, пресмыкающихся. Духи-помощники носят на языке эвенков общее название «шэвэн» («сэвэн», «хэвэн», «сээн»). В числе их фигурируют животные – дикий олень, лось, кабарга, мамонт, медведь, волк, россомаха, выдра, горностаи; водоплавающие птицы – гагара, утка,

---

<sup>8</sup> Там же. С. 95–96.

гусь и чайка; прочие птицы – ворон, орел, сова, журавль, кукушка; рыбы – таймень, щука, налим, окунь; пресмыкающиеся – ящерица, змея; мифические существа – змей «дядяр» (эвенк. – «длина», «длинный») и «калир» – существо смешанной (тройной) природы (он представлялся в виде дикого оленя с лосиными рогами на голове и рыбьим хвостом).

Почти все перечисленные животные и птицы – бывшие тотемы тех или иных эвенкийских родов. По мнению А.Ф. Анисимова<sup>9</sup>, тотемические истоки духов проявляются отчетливо и в особом характере отношений, которые существовали, по представлениям шаманистов, между шаманом и его духами, являвшимися якобы существами одной крови. Эта общность крови представлялась эвенкам вполне реалистически: считалось, что шаман половину своей крови отдает духам. Они представлялись существами двойной полузвериной–получеловеческой природы.

В роли духов-хозяев шаманского плаща фигурировали обычно лось, олень, медведь и орел. В подвесках в виде рыб и птиц трудно определить по внешнему виду, кого они конкретно изображают. По мнению шаманистов, духи птиц и рыб чаще всего выступали в роли духов-проводников шамана.

Когда шаман совершал воображаемое путешествие в Нижний мир, он плыл вниз по течению мифической реки, а проводником ему служила гагара<sup>10</sup>. В зависимости от могущества шамана количество изображений этих духов может изменяться, но рога дикого оленя или заменяющая их железная пластина, символизирующая лося, являются обязательными<sup>11</sup>.

Количество подвесок и их материал, как утверждает Г.М. Василевич, были существенно индивидуальными. У западных эвенкийских шаманов преобладали металлические подвески, у восточных – подвески в виде вышивок, аппликаций, изображений из ткани. У западных эвенков главной подвеской, изображавшей средства передвижения, была лодка с веслами. Духами-помощниками у западно-эвенкийских шаманов были изображения рыб (щука, таймень), птиц (журавль, гагара), животных (мамонт). Орудием и оружием у западных эвенков были изображения пальмы, остроги, мечей. Общей для западных и восточных эвенкийских шаманских плащей, считает Г.М. Василевич, была металлическая пластина с изображением рогов («аркалан»), которую пришивали на уровне лопаток. Ее имели только опытные шаманы, одержавшие много побед в борьбе с духами. Общими были изображения всех атрибутов, которые могли понадобиться во время поисков пропавшей души больного человека: средства передвижения; духи-помощники; орудие дляковки и оружие для борьбы с враждебными духами; изображения Вселенной и дорог, по которым шаман и его духи путешествовали во время поисков; длинные жгуты для удержания шамана при падении во время транса. Все эти детали прикрепляли на ремешках к разным частям кафтана<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Анисимов А.Ф. Религия эвенков. С. 128, 136.

<sup>10</sup> Там же. С. 154.

<sup>11</sup> Там же. С. 175.

<sup>12</sup> Василевич Г.М. Эвенки. С. 255–256.

*Шапка и наголовник.* Шапка сделана в виде колпака с бахромой; к макушечной части шапки прикреплены два матерчатых чучела медведя и птицы. Форму колпака создают две крест-накрест сшитые ровдужные полосы, напоминающие по стилю исполнения верхний железный венец. Наголовник выполнен в виде обруча, к которому прикреплены две перекрещенные металлические полусферы; к месту их скрепления добавлена пара сделанных из металла рогов оленя.

Как было упомянуто ранее, шапку и плащ полагалось иметь шаманам, признанным старшими в роде. Эти атрибуты вручали шаману после торжественной религиозной церемонии. Мягкую шаманскую шапку шили из шкуры дикого оленя в виде колпака с круглым верхом, окаймленного ровдужной бахромой.

Шапка почти у всех народов Сибири ярко отражает образ зверя – оленя, лося, марала или медведя. Описываемая шапка из коллекции ГМИР, согласно изображениям на ней шаманских духов, – символ медведя и птицы.

Головной убор эвенков назывался «авун» (шапка), «ороптун» (намакушник), «лэрбэки» (птичий гребешок), «шэргэми», «хатыптун». У начинающих шаманов он был ровдужным и по раскрою являлся точной копией головного убора «шэргэми» в костюме для охотничьего обряда «икэнипкэ» – магического обряда погони за воображаемым оленем и мистического приобщения к его мясу. Отличался шаманский головной убор тем, что имел бахрому из ровдуги, закрывающую лицо.

Металлические шапки-«короны» у эвенков имели лишь высшие по рангу шаманы, выполнявшие роль служителей культа для всего рода. Наголовник символизировал оленя и дополнял образ зверя, создаваемый шаманским плащом. У шаманов с бассейна Енисея и Лены после прикрепления пластины с рогами к плащу делали металлический головной убор – венец с рогами.

*Шаманский нагрудник* – трапециевидной формы, с бахромой в нижней части. В центре нагрудника с правой и левой стороны прикреплены металлические изображения птиц: справа 7, слева 5 изображений; между ними помещена круглая металлическая бляха. По краям центральной части нагрудника нашиты две полосы из цветной материи; кроме того, одна полоса – поперек нижней ровдужной части нагрудника (цвет полос красный и черный).

Через определенный период после вручения бубна, измерявшийся годами, шаман получал во время религиозной церемонии с участием всех членов рода шаманский нагрудник «хэлми». Изготавливали нагрудник сородичи шамана по его указаниям. Материалом для нагрудника служила ровдуга, приготовленная из шкуры быка, дикого оленя, реже – лося. Орнамент изображал символически три мира, которые одновременно рассматривались также и как мировое дерево, и как путь шамана в эти миры, и как выражение его антропоморфной субстанции. Количество изображений на нагруднике у разных шаманов было различным, но все они отражали тех или иных духов.

По обобщенному А.Ф. Анисимовым<sup>13</sup> описанию смысловой нагрузки изображений на нагруднике можно предположить, что, по-видимому, металличе-

---

<sup>13</sup> Анисимов А.Ф. Религия эвенков. С. 160–167.

ские птицы на нагруднике А-1/5-1 – это изображения шаманских духов Верхнего мира, гусей и лебедей (вероятно, как слева, так и справа было по 7 изображений духов-птиц; 2 изображения слева утрачены).

Нагрудник изготавливали позднее колотушки. С нагрудником и платком шаманы очень долго камлали и после приобретения бубна. Даже получив облачение, многие шаманы на маленьких камланиях надевали только нагрудник<sup>14</sup>.

Изображения птиц составляли у эвенков наиболее обширную группу металлических подвесок. В нее входили представители различных видов пернатых. Если руководствоваться интерпретацией изображений и их наименованиями, записанными со слов эвенков, то в эту группу входят гагары, утки, лебеди, чирки и соколы. Однако эвенкийские названия приводятся далеко не во всех документах и музейных описях. По внешнему виду некоторые из этих фигур напоминают помимо перечисленных птиц также гуся, журавля, куропатку, глухаря, турпана, дрофу, другие не поддаются определению. Чаще всего изображения птиц встречаются на старинных нагрудниках шаманов и на плащах, реже – на головных уборах и бубнах. На нагрудниках обычно бывает несколько птиц, иногда более 15. Располагаются они близко друг к другу, образуя несколько рядов.

Значение птиц было различным, чаще всего они осмысливались как помощники шаманов, исполнители различных его поручений и просьб. Некоторые птицы относились к «транспортным» средствам шамана: он «летал» на них на небо, «переносился» из одного мира в другой. Хорошо плавающая гагара считалась полезной при «переправах» через водные пространства. С ее помощью шаман иногда «лечил» больных: покалывал клювом железной гагары, пришитой к нагруднику, больное место. Это означало, что гагара выклевывала из больного мучившую его болезнь. Когтистые железные ноги крупных хищных птиц должны были отпугивать злых духов.

Изготавливали изображения птиц обычно кузнецы, но могли делать это и сами шаманы. Заказывая фигурки, шаман, по С.В. Иванову, иногда давал кузнецу вырезанные из дерева модели необходимых изображений<sup>15</sup>.

У забайкальских эвенков под накидку надевали нагрудник из того же материала, украшенный, как и накидка, бахромой и полосками ткани. Нагрудники «темного» и «светлого» шаманов различались. По данным Е.Д. Прокофьевой<sup>16</sup>, у «темного» шамана на нагруднике имелись металлические антропоморфные и зооморфные фигурки – души сородичей шамана, а у «светлого» металлических украшений не было.

Нагрудник составлял с костюмом единое целое, дополняя образ зверя или птицы. На большинстве нагрудников, в том числе эвенкийских, имелось изображение грудной кости птицы, ребер, ключицы. Это наиболее древнее оформление. На некоторых нагрудниках, по сведениям Е.Д. Прокофьевой<sup>17</sup>, среди подвесок были металлические бляхи – сердце, пуп, соски, дыхательное горло, пищевод.

<sup>14</sup> Василевич Г.М. Эвенки. С. 255.

<sup>15</sup> Иванов С.В. Скульптура народов севера Сибири... С. 214–216.

<sup>16</sup> Прокофьева Е.Д. Шаманские костюмы народов Сибири... С. 33–34.

<sup>17</sup> Там же. С. 97.

Две нашитые по краям нагрудника цветные полосы материи – красного и черного цветов – были символами Среднего и Нижнего миров.

*Шаманские штаны* (наголенники?) сшиты из ровдуги с бахромой по швам и тремя цветными (красным, черным, белым) лоскутками материи, пришитыми к коленной части штанин. Шаманские штаны, с точки зрения А.Ф. Анисимова, Г.М. Василевич, Е.Д. Прокофьевой<sup>18</sup>, входящие в описываемый комплект эвенкийской шаманской одежды, – это деталь, редко встречающаяся в комплекте шаманской одежды других народов Сибири. Бахрома на штанах передавала образ зверя или птицы (символ шерсти, перьев). Три цветные нашивки по верху штанин символизировали три мифических мира: белого цвета – Верхний мир; красного – Средний, черного – Нижний.

*Шаманские сапоги* сшиты из замши с бахромой по швам и тремя цветными (красной, черной, белой) полосками материи, пришитыми по кругу голенищ.

Шаманская обувь у эвенков, по данным А.Ф. Анисимова, Г.М. Василевич, Е.Д. Прокофьевой<sup>19</sup>, мало отличалась от бытовой по покрою и материалу. У некоторых групп эвенков ее украшали вышивкой бисером, аппликацией, железными пластинками, изображавшими кости ног, и т. п. Обувь символизировала ноги того зверя, которого изображал шаманский плащ, т. е. лося, оленя, медведя и т. п. Бахрома передавала образ зверя или птицы (символ шерсти или перьев). Три нашитые на голенища сапог полосы материи были символами Верхнего, Среднего и Нижнего миров.

На основании исследования комплекса шаманской одежды из коллекции ГМИР можно сделать вывод, что аркалан и «птичий хвост» в покрое характерны для эвенкийской традиции. Побочные элементы – жгуты-«змеи», «позвоночник», «дороги шамана» – свидетельствуют о бурятском влиянии. Таким образом, костюм № А-1/1–6-1 можно определить как синкретичный – эвенкийско-бурятский.

© Жеребина Т.В., 2010

---

<sup>18</sup> Анисимов А.Ф. Религия эвенков. С. 170; Василевич Г.М. Эвенки. С. 212–214, 254–255; Прокофьева Е.Д. Шаманские костюмы народов Сибири... С. 5–6, 43–44, 84.

<sup>19</sup> Анисимов А.Ф. Религия эвенков. С. 167, 170–173; Василевич Г.М. Эвенки. С. 212–214, 254–255; Прокофьева Е.Д. Шаманские костюмы народов Сибири... С. 6, 8, 24, 36–37, 48–49, 84, 87.

## О НЕКОТОРЫХ СИБИРСКИХ МАТЕРИАЛАХ В СОБРАНИИ ГМИР\*

Государственный музей истории религии (ГМИР) обладает богатыми коллекциями, относящимися к традиционным религиозным верованиям разных народов. Ряд материалов поступил в музей (тогда еще Музей истории религии АН СССР) в 30–40-х гг. XX в., но в силу тех или иных причин многие из них оказались вне сферы систематических исследований и до настоящего времени практически не известны специалистам. В частности, это относится к ряду сибирских материалов, полученных в 1947 г. из Центрального музея истории религии в Москве (до 1937 г. – Центрального антирелигиозного музея – ЦАМ). В настоящей работе рассматриваются некоторые вопросы, касающиеся характеристики этих экспонатов: источники поступления, причины передачи и миграции вещей, целостность комплекса, а также данные о собирателях коллекций и тех целях, которыми они руководствовались. Если речь идет об экспедиции, то, соответственно, приводятся сведения о ее задачах и работе.

В 1946 г. было принято решение о ликвидации ЦАМ и передаче его коллекций вместе с учетной документацией Музею истории религии АН СССР в Ленинграде. В результате в фондах музея оказалось значительное и достаточно разнородное наследие одного из наиболее крупных антирелигиозных музеев советского периода, созданного в 1926 г. по инициативе Союза воинствующих безбожников<sup>1</sup>. Призванный прежде всего способствовать «разоблачению церкви», ЦАМ тем не менее постепенно переходил к более широкому охвату материала, предусматривавшему исторический экскурс в религию<sup>2</sup>. Это требовало сотрудничества с музеями, владевшими этнографическими собраниями, такими как Центральный музей народоведения в Москве (ЦМН) и Музей антропологии и этнографии АН СССР в Ленинграде (МАЭ). В 1931 г. в ЦАМ началась подготовительная работа по оформлению разделов «Шаманство» и «Тотемизм». Не исключено, что идея создания такой экс-

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 1. СПб., 2001. С. 9–17.

<sup>1</sup> Лукачевский А. Союз безбожников и антирелигиозная пропаганда // Антирелигиозник. 1926. № 2; Кандидов Б. К вопросу об организации Центрального Антирелигиозного музея // Антирелигиозник. 1926. № 12. С. 48–52.

<sup>2</sup> Историческая справка к фонду 31 (ЦАМ) // Научно-исторический архив ГМИР.



позиции возникла у сотрудников ЦАМ после знакомства с устроенной в Ленинграде в 1929–1930 гг. большой Антирелигиозной выставкой, где были представлены многочисленные экспонаты, иллюстрирующие древнейшие верования народов мира. В рукописном отделе фондов ГМИР сохранился следующий документ.

Директору МАЭ  
тов. Н.М. Маторину.

МИР АН СССР просит Вашего разрешения на муляжирование экспонатов отделов Сев. Америки, Африки, Археологии и Сибири. Муляжи необходимы для выполнения спешного задания ЦАМа (Москва) по отделам «Тотемизм» и «Шаманство». Работа будет производиться в помещении музея мулером тов. Дыдыкиным по особой договоренности с ним.

И. о. директора МИР АН СССР  
В.Г. Богораз-Тан  
16/09.1931 г.<sup>3</sup>

К письму был приложен список экспонатов МАЭ, с которых нужно было сделать муляжи. Все эти вещи находились тогда во временном хранении в Музее истории религии АН СССР (коллекция № 53 с Антирелигиозной выставки)<sup>4</sup>. Муляжи были выполнены в достаточно короткий срок и уже в ноябре 1931 г. отправлены в Москву<sup>5</sup>. На них сохранились отметки в виде букв «Т» или «Ш», указывавшие принадлежность к соответствующему разделу: «Тотемизм» или «Шаманство»<sup>6</sup>.

Той же осенью 1931 г. в мастерских ЦМН в Москве для ЦАМ были изготовлены десять муляжей зоо- и антропоморфных фигур по оригиналам коллекции П.П. Шимкевича, собранной им в 1895–1896 гг. у амурских гольдов и переданной Румянцевскому музею. В настоящее время эта коллекция находится на хранении в Российском этнографическом музее, куда она поступила в результате ряда преобразований, постигших Румянцевский музей: в 1921 г. было принято решение о реорганизации Румянцевского музея и создании на его базе Этнографического отделения ЦМН; в 1935 г. ЦМН был переименован в Государственный музей народов СССР, а в 1948 г. практически ликвидирован. Его коллекции экспонатов культуры и быта народов СССР были переданы в Государственный музей этнографии народов СССР в Ленинграде (ныне Российский этнографический музей – РЭМ), в котором сейчас находятся и все архивные документы, начиная с архива Этнографического отделения Румянцевского музея<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Список коллекций и фотографий по отделу тотемизма музея // Научно-исторический архив ГМИР. Ф. 1. Оп. 2. Д. 92. Л. 5.

<sup>4</sup> Опись коллекции № 53 Музея истории религии АН СССР, поступившей в порядке передачи из Музея антропологии и этнографии АН СССР (с выставки).

<sup>5</sup> Книга поступлений ЦАМ: 1931–1936 гг. С. 93–94.

<sup>6</sup> Щербакова Т.И. Дополнение к научным паспортам фонда 1 ГМИР, составленным в 1994–1998 гг. // Научно-исторический архив ГМИР. Ф. 1. Оп. 2. Д. 158. Л. 4–9.

<sup>7</sup> «Введение» к документальным материалам постоянного хранения музея за 1865–1948 гг. // Рукописный архив РЭМ. Ф. 5. Оп. 1; Приказ Комитета по делам культурно-просветительных учреждений при Совете Министров РСФСР об объединении Государственного музея народов СССР (Москва) с Государственным музеем этнографии (Ленинград) от 10 августа 1948 г. // Рукописный архив РЭМ. Ф. 2.

Муляжи фигур из коллекции П.П. Шимкевича отличаются от оригиналов более высоким уровнем исполнения. Из десяти фигур, поступивших в Музей истории религии АН СССР из ЦАМ в 1947 г., сохранились восемь: утеряно изображение «Джули» (№ 10), а изображение тигра с человеческой головой было передано детскому дому (№ 7)<sup>8</sup>. Судя по учетной документации, все эти муляжи предназначались для раздела «Шаманство»<sup>9</sup>. К ним прилагалось «описание легенд» – карточки, которые также находятся в ГМИР.

Наряду с муляжами из ЦМН в ЦАМ для формирования разделов по древним верованиям предоставлялись и подлинные вещи. Такие экспонаты отмечены в книге поступлений ЦАМ от 21.10.1932 г. Среди них есть предметы из коллекций Тунгусской экспедиции 1927–1928 гг., в частности «Шаманские женские погрешки» орочей (КП ЦАМ-2461). Они же зарегистрированы и в книге «Шаманизм и ламаизм» (№ IX а 89), что определенно указывает на их предназначение<sup>10</sup>. Через несколько месяцев (28.01.1933 г.) по специальному списку в ЦАМ были переданы еще 22 предмета, 16 из которых относятся к коллекциям той же экспедиции<sup>11</sup>.

Этнолого-антропологическая экспедиция в Сибирь для изучения тунгусо-манчжурских народов, организованная ЦМН в 1927 г., работала под общим руководством Б.А. Куфтина при участии этнологов Б.А. Васильева и М.Г. Левина; антропологи Я.Я. Рогинский и А.Н. Покровский были прикомандированы Антропологическим институтом им. Д.Н. Анучина. В течение двух полевых сезонов удалось реализовать обширную научную программу и собрать ценный материал по рыболовству, охотничьему хозяйству, медвежьему культу, шаманству, традиционной одежде. Как особо значимая отмечается коллекция, собранная Б.А. Васильевым у ороков (о. Сахалин). Эта народность уже в 1928 г. находилась на грани исчезновения и быстро утрачивала свои национальные особенности<sup>12</sup>.

Из этой коллекции в ГМИР оказалась «Ложка для кормления медведя» (А-516-I), которую в настоящее время можно отнести к уникальным экспонатам. Следует отметить, что на подлинных предметах из ЦМН отсутствуют инвентарные номера ЦАМ. Вероятно, они передавались в ЦАМ во временное пользование, но в связи с начавшимися музейными реорганизациями не были возвращены своим прежним владельцам. Таким образом, сделанные в 1932–1933 гг. выборки ритуальных предметов из коллекций Тунгусской экспедиции после ликвидации ЦАМ по-

Оп. 1. Папка 982; *Шангина И.И.* Русский фонд этнографических музеев Москвы и Санкт-Петербурга: история и проблемы комплектования: 1867–1930 гг. СПб., 1994. С. 77, 139–140.

<sup>8</sup> *Шербакова Т.И.* Дополнение к научным паспортам фонда 1 ГМИР... Л. 12–13.

<sup>9</sup> Книга поступлений ЦАМ: 1931–1936 гг. С. 113–114; Книга учета ЦАМ «Шаманизм и ламаизм». С. 3.

<sup>10</sup> Книга учета ЦАМ «Шаманизм и ламаизм». С. 19. Описание научным сотрудником Музея народоведения Б.А. Васильевым коллекции по орокам 1927 г. (одежда, рыболовство, жилище, дети, охота, обряды, шаманство) // Архив РЭМ. Ф. 5. Оп. 2. Папка № 1. Л. 14.

<sup>11</sup> Список экспонатов Центрального музея народоведения, выданных ЦАМ 28 янв. 1933 г. // Акты поступлений в фонды ЦАМ: 1927–1934 гг. С. 308.

<sup>12</sup> *Васильев Б.А.* Основные черты этнографии ороков: предварительный очерк по материалам экспедиции 1928 г. // Этнография. 1929. № 1. С. 3–22; Хроника: Государственный музей народоведения // Этнография. 1928. № 2. С. 136–137.

пали в ГМИР. Основные же материалы Тунгусской экспедиции как наследие ЦМН с 1948 г. находятся в РЭМ. Эта информация должна найти отражение в каталогах, где необходимо указать, что в настоящее время экспонаты Тунгусской экспедиции хранятся в двух музеях Санкт-Петербурга – РЭМ и ГМИР, и специалисты могут в полном объеме использовать этот материал.

В дополнение следует отметить, что среди экспонатов, выданных в 30-х гг. ЦАМ, находились вещи не только Тунгусской экспедиции. Так, в упоминавшемся списке 1933 г. есть сведения о передаче экспонатов по верованиям якутов и самоедов.

Работа по атрибуции старых поступлений в фонды ГМИР и анализ учетной документации с очевидностью показали, что в музее на хранении находятся отдельные экспонаты или серии предметов, входивших ранее в собрания других музеев, где они порой считаются давно утраченными. Такая ситуация является результатом не только многочисленных реорганизаций музейных структур и учебных кабинетов, происходивших в нашей стране в 20–30-е гг., но и побочным следствием обычной музейной практики: обмен экспонатами (муляжами), передача на временное хранение и т.д. Однако совмещение этих двух процессов при отрывочности сохранившейся документации значительно усложняет современные исследования, связанные с установлением источника поступления отдельных материалов.

В качестве примера можно привести следующий факт. Для тех же разделов «Шаманство» и «Тотемизм» 21 ноября 1931 г. в ЦАМ из Музея истории религии АН СССР кроме муляжей были отправлены и подлинные экспонаты. В графе «источник поступления» для них сделана запись: «Из Музея Академии наук. МИР. Из вещей Ново-экспорта»<sup>13</sup>. К этим вещам, в частности, относятся «Охотничий набор» (КП ЦАМ-1187/4) и «Деревянные ножны» (КП ЦАМ-1188/5). Кроме инвентарных номеров ЦАМ на них есть еще номера ГМИР (А-511/1-5-1 и А-500-I соответственно). Никаких других отметок ни на самих вещах, ни в документах нет. Что означает запись «Из вещей Ново-экспорта», определить достаточно сложно, но именно это может помочь выяснить, откуда данные экспонаты поступили в Музей истории религии АН СССР. Очевидно только, что они никак не связаны с Антирелигиозной выставкой. Пока многие подобные вопросы остаются нерешенными. При этом необходимо учесть, что предметы, о которых идет речь, относятся к наиболее ранним приобретениям Музея истории религии АН СССР, а учетная документация первого полугодия его деятельности весьма отрывочна.

Из сибирских материалов, также имеющих отношение к созданию раздела по шаманству в ЦАМ и находящихся сейчас в ГМИР, нужно упомянуть 13 экспонатов из коллекции художника Ковалева, привезенной им из Бурят-Монголии и зарегистрированной в ЦАМ 6 декабря 1931 г.<sup>14</sup>. К настоящему времени атрибутированы два предмета: «Берестяная сумка для ойгона» (КП ЦАМ-1524/4;

---

<sup>13</sup> Книга учета ЦАМ «Шаманизм и ламаизм». С. 1; Книга поступлений ЦАМ. № 1185/2 – 1185/5. С. 94.

<sup>14</sup> Книга поступлений ЦАМ. № 1521/1–1532/13. С. 112–113. Щербакова Т.И. Дополнение к научным паспортам фонда 1 ГМИР... Л. 14; Книга учета ЦАМ «Шаманизм и ламаизм». С. 9.

ГМИР – А-582-І) и «Деревянное жертвенное корытце» (КП ЦАМ – 1531/12; ГМИР – Л-586-І). На берестяной сумке есть еще номер «№ 4. Ш», который, как уже отмечалось, является внутренней отметкой ЦАМ, указывающей, что экспонат относится к отделу шаманизма. Аналогичные номера имеются и на других предметах, как подлинниках, так и муляжах. В частности, «№ 5. Ш» присутствует на упоминавшихся деревянных ножнах «Из вещей Ново-экспорта» (А-500-І); то же самое относится к отметке «Т» – отдел тотемизма<sup>15</sup>.

Таким образом, есть основания считать, что в 1931–1933 гг. ЦАМ получил значительное число экспонатов из МАЭ, Музея истории религии АН СССР и ЦМН, включая муляжи, которые предназначались для создания отделов «Шаманство» и «Тотемизм». В какой степени все эти материалы были представлены в экспозиции – неизвестно, но сами отделы существовали в музее до 1937 г., до переезда ЦАМ в Москве из Страстного монастыря в здание церкви по ул. Каляевской, д. 23. На новом месте началась работа по развертыванию экспозиции с расширением общего раздела по первобытным верованиям и религиям исторических народов древности. Есть основания полагать, что концепция этой экспозиции отличалась от прежней, поскольку к середине 1930-х гг. в ЦАМ произошла смена руководства и обновился состав сотрудников, среди которых появились специалисты-этнографы<sup>16</sup>.

Примерно к тому же времени относится приобретение ЦАМ двух больших коллекций: И.Ф. Скачкова, собранной им у надымских ненцев (1937), и И.П. Лаврова, характеризующей быт и верования чукчей и эскимосов (1939–1940).

О И.Ф. Скачкове известно, что он был специально командирован ЦАМ в Ямало-Ненецкий округ «для изучения религиозных верований народов Севера» и сбора культовых предметов у ненцев и хантов<sup>17</sup>. Упоминание о И.Ф. Скачкове появилось в документах ЦАМ еще в 1936 г., когда он как частное лицо передал музею семь предметов, привезенных им с Камчатки. Они были приобретены у эвенов верховьев реки Пенжины<sup>18</sup>. В следующем году его сотрудничество с ЦАМ продолжилось, хотя неизвестно, был ли И.Ф. Скачков принят в штат музея. Его поездка в Ямало-Ненецкий округ носила официальный характер, и власти округа оказывали ему всемерное содействие. И.Ф. Скачкову были показаны три святилища ненцев, значительно удаленные друг от друга и находящиеся в труднодоступных местах, дорогу к которым могли знать только местные жители. Начальником НКВД Ямальского округа для коллекции были подарены кольчуга из железных колец и стальной шлем, служившие одеждой шамана с реки Пур и, вероятно, у него конфискованные<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Список дополнительно досылаемых предметов по отделу «Тотемизм» // Акты поступлений в фонды ЦАМ: 1927–1934 гг. С. 248.

<sup>16</sup> Историческая справка к фонду 31 (ЦАМ) // Научно-исторический архив ГМИР.

<sup>17</sup> Командировочное удостоверение № 394 от 29.VII.1937 г. // Акты на поступления материалов в ЦАМ. 1937 г. С. 29.

<sup>18</sup> Акт № 74 от 10 июля 1936 г. // Акты на поступления материалов в ЦАМ в 1936 г. С. 114; *Шербакова Т.И.* Дополнение к научным паспортам фонда 1 ГМИР... Л. 15.

<sup>19</sup> Опись И.Ф. Скачкова, приложенная к Акту № 101 от 19.X.1937 г. // Акты на поступления мате-

При работе с данной коллекцией основным документальным свидетельством стала сохранившаяся полевая опись переданных ЦАМ в 1937 г. предметов, составленная лично И.Ф. Скачковым и приложенная к акту передачи. Опись написана от руки карандашом, всего в ней значится 76 номеров и содержатся краткие комментарии собирателя. Именно они стали главным источником для определения характера и местоположения культовых мест и, что очень важно, размещения вещей внутри каждого комплекса. В ряде случаев указывалось назначение того или иного предмета. По-видимому, все это было записано И.Ф. Скачковым со слов информаторов или сопровождавших его лиц.

Кроме этой описи существовал еще отчет И.Ф. Скачкова, который среди архивных материалов ЦАМ пока не обнаружен. На существование отчета указывают отдельные ссылки в описи – в графе «Особые наблюдения»: «О Мысе см. Отчет» или «Возможно, после смерти собственника (сядай) передан в избушку шамана. См. Отчет»<sup>20</sup>. В ГМИР коллекция И.Ф. Скачкова поступила не в полном объеме. Согласно учетной книге ЦАМ, в 1937 г. в ней значилось 80 номеров – 118 единиц хранения; сейчас в коллекции 54 номера – 89 единиц хранения. Самое большое количество предметов было взято И.Ф. Скачковым со священного места, которое располагалось в тундре «по реке Хамбияге». Там стояла «культовая изба», или «избушка шамана», куда после его смерти были помещены все принадлежности. Внутри «избушки» находилось остроголовое антропоморфное изображение из цельного куска дерева высотой 60 см, называемое «сядаем». Фигура была обернута сукном и опоясана поясом с кольцами. Рядом стоял ящик, «покрытый кусками сукна разных цветов», в котором помещалось множество разных предметов: амулеты, цепочки с подвесками, жертвенные платки, колокольчики, ножи и пр. На ящике лежали два шпаги европейского образца и тесак. В описи И.Ф. Скачкова об этих предметах сказано следующее: «№ 46: Шпага (рыцарская, европейская); назначение – атрибут шамана. Камлал на шпаге. Принесена в жертву; № 47: Шпага (европейская). Жертва»<sup>21</sup>. В книге поступлений ЦАМ также дается описание этих экспонатов как шпаг: «Шпага. Эфес медный со стилизованными листьями. “Защита” медная, овальная, вогнутая. Дл. 95 см»<sup>22</sup>. К одной из шпаг была привязана тесьма от сапог с медным кольцом, к другой – шнурок для плетения кос, тоже с кольцом и ремешком из кожи оленя. В 1957 г. тесак и шпаги были переданы в Белорусский государственный музей истории Великой Отечественной войны<sup>23</sup>. Сейчас в ГМИР из 36 номеров, находившихся в ЦАМ, по этому пункту значится только 18<sup>24</sup>.

---

риалов в ЦАМ: 1937 г. С. 4; Щербакова Т.И. Данные о трех культовых комплексах надымских ненцев (по материалам И.Ф. Скачкова 1937 г.) // Материалы к фонду 1 ГМИР. 1999 г.

<sup>20</sup> Опись И.Ф. Скачкова, приложенная к Акту № 101 от 19.X.1937 г. // Акты на поступления материалов в ЦАМ: 1937 г. С. 30–39.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Книга поступлений ЦАМ. 24 160–24 161. С. 178.

<sup>23</sup> Акт № 33/2 от 9.03.1957 г. МИР АН СССР // Акты выдач в постоянное пользование 1956–1957 гг.: с № 16/2 по № 51/2.

<sup>24</sup> Щербакова Т.И. Данные о трех культовых комплексах надымских ненцев... С. 3–5.

Намного больше вещей сохранилось из другого святилища, охарактеризованного в записях И.Ф. Скачкова как «жертвенное место кочевой стоянки по реке Нунги», посещавшееся ненцами при перекочевках на летние пастбища. Святилище располагалось на мысу, центральной его фигурой также было деревянное антропоморфное изображение высотой 65 см, окутанное сукном с укрепленными на нем многочисленными прикладами: подвесками, колокольчиками, браслетами, кольцами и т.д. По сведениям информаторов, этот «сядай» обжигался во время камлания, и действительно, на экспонате хорошо прослеживаются следы огня. Рядом с ним на земле лежали два больших шаманских бубна, от которых остались только обечайки и рукояти; там же находились колотушка и несколько железных ножей. На ветви стоявшего невдалеке дерева были повешены рога жертвенных оленей, а к стволу прислонен остроголовый «идол». Комплекс дополняли ящик от «шайтан-нарты, предназначенный для перевозки домашних идолов», и воткнутый в землю шест высотой 2 м 85 см, увенчанный деревянным изображением птицы с распахнутыми крыльями<sup>25</sup>. С этого священного места, как и с предыдущего, было увезено практически все, и сделаны комментарии относительно размещения предметов в пределах ритуального пространства. Надо полагать, что в отчете И.Ф. Скачкова эти описания были более подробными и могли использоваться для воссоздания картины данных культовых мест в музейном интерьере. Такой способ подачи материала – в естественном контексте с привлечением подлинных предметов – в 30-е гг. был достаточно широко распространен в музеях исторического профиля<sup>26</sup>. Однако об экспозиционной судьбе этих экспонатов в документах ЦАМ какие-либо сведения отсутствуют.

Наконец, третий пункт, который был показан И.Ф. Скачкову, – Святой Мыс на берегу Надымской Оби, в 5–7 км от села Шуга. В отличие от первых двух, имевших локальный характер, Святой Мыс был общененецким святилищем, одним из наиболее почитаемых, с которым связана легенда о Мархы – покровителе надымских ненцев<sup>27</sup>. Оттуда И.Ф. Скачкову удалось увезти всего десяток вещей, в основном жертвенные платки с завязанными в них амулетами или монетами<sup>28</sup>.

После поступления в ГМИР коллекция И.Ф. Скачкова, как и другие материалы ЦАМ, была зарегистрирована, однако не исключено, что в процессе описи, проходившей в течение нескольких лет, какие-то экспонаты попали в другой фонд. В настоящее время предпринята работа по их выявлению. Однако даже в том объеме, который известен на сегодняшний день, коллекция И.Ф. Скачкова никогда не экспонировалась и не публиковалась; в экспозиции ГМИР были представлены только выборочные экземпляры. Готовящийся каталог коллекции И.Ф. Скачкова

<sup>25</sup> Опись И.Ф. Скачкова, приложенная к Акту № 101 от 19.X.1937 г. // Акты на поступления материалов в ЦАМ: 1937 г. С. 30–33; *Щербакова Т.И.* Данные о трех культовых комплексах надымских ненцев... С. 1–3.

<sup>26</sup> *Дракокруст Е.* К вопросу о месте макета и фигурного интерьера в обществоведческом (экспозиционном) комплексе // Советский музей. 1935. № 1. С. 26–29.

<sup>27</sup> *Хомич Л.В.* О некоторых предметах культа надымских ненцев // Сборник МАЭТ. 27. 1971. С. 240.

<sup>28</sup> *Щербакова Т.Н.* Данные о трех культовых комплексах надымских ненцев... С. 5–6.



даст возможность ввести эти материалы в научный оборот и, несомненно, привлечет внимание специалистов по ненецкой этнографии.

Еще одна коллекция, поступившая из ЦАМ, связана с именем искусствоведа И.П. Лаврова, работавшего в 1939–1940 гг. на Чукотке и собравшего интересный материал по быту и верованиям приморских охотников – чукчей и эскимосов. Знакомство с сыном чукотского шамана Онно, ставшим искусным резчиком по кости, помогло И.П. Лаврову сделать ценные записи, касавшиеся мира шаманских духов. По его просьбе Онно создал серию рисунков и объяснил И.П. Лаврову смысл каждого изображения. Впоследствии все это нашло отражение на страницах журнала «Советская этнография»<sup>29</sup>.

Личный интерес И.П. Лаврова к жизни людей, среди которых он оказался, и, соответственно, к вещам и событиям, его окружавшим, несомненно, повлиял на характер его собрания. О многом говорит даже то, что он тщательно зарисовывал предметы своей коллекции. Частично эти рисунки в виде карандашных набросков воспроизведены в «Книге поступлений ЦАМ», где зарегистрированы материалы И.П. Лаврова<sup>30</sup>. Возможно, в описаниях были использованы и его комментарии к вещам, однако судить об этом трудно, поскольку не обнаружена сделанная И.П. Лавровым опись, которая должна была прилагаться к акту передачи<sup>31</sup>.

В 1940 г. при поступлении в ЦАМ в коллекции значилось 109 номеров: №№ 28048–28157<sup>32</sup>. В том же объеме она находится сейчас и в ГМИР. Такая сохранность является свидетельством того, что до войны эти материалы, скорее всего, не привлекались к работе, не передавались другим музеям и т.д. Во время войны экспозиция ЦАМ была свернута, осуществлялось только хранение. Все это и привело к тому, что коллекция И.П. Лаврова практически в нетронутом виде оказалась в ГМИР. Издание каталога этой коллекции представляется весьма актуальным, тем более что в ней содержатся отдельные экспонаты, не имеющие пока аналогов.

В частности, речь идет о ритуальном (шаманском?) копье с не совсем типичной для копий приморских охотников формой древка. У этого копья оно не округлое, как обычно, а уплощенное и в верхней части покрыто схематическими изображениями, выполненными красной краской. Они располагаются по обеим уплощенным сторонам древка примерно на одинаковом расстоянии друг от друга. Изображения разные: антропоморфные, в виде прямого и косоугольного креста, диска с расходящимися от него лучами, серповидное, а также буквы «А.У.Р.». По мнению специалистов\*, у этих изображений нет прямых аналогов ни в чукотском, ни в эскимосском искусстве.

В коллекции присутствует еще один предмет с тем же набором букв – «А.У.Р.». Это небольшой деревянный кинжал с окрашенным охрой лезвием, вероятно, имев-

<sup>29</sup> Лавров И.П. Рисунки Онно (к мифологии чукчей) // Советская этнография. 1947. № 2. С. 122–133.

<sup>30</sup> Книга поступлений ЦАМ: 1940 г. № 15.

<sup>31</sup> Акт № 461. 1940 г., 25 октября // Акты на поступления экспонатов в ЦАМ за 1940 г. № 375–492. С. 42.

<sup>32</sup> Книга поступлений ЦАМ: 1940 г. № 15. С. 106–123.

\* Мы выражаем глубокую благодарность заведующей отделом Сибири РЭМ В.В. Горбачевой и с.н.с. отдела Сибири МАЭ Е.А. Михайловой за подробные консультации и помощь в работе.



ший ритуальное назначение. Не исключено, что и копье, и кинжал принадлежали одному владельцу. Работа с этими интересными экспонатами продолжается.

Проведенный обзор ряда сибирских материалов из собраний ЦАМ с привлечением архивной документации делает представление о них более цельным и дает возможность оценить их как важную составную часть коллекций, хранящихся в ГМИР. В таком контексте предпринимаются исследования и других материалов первобытного фонда, что позволяет, помимо создания научно-справочного аппарата, воссоздавать также историю формирования самого фонда. Эта работа может значительно обогатить сведения об экспонатах, хранящихся в музее с 30–40-х гг., поскольку «источниковедческое исследование фонда вещевых памятников музеев должно включать в себя изучение истории возникновения и развития фонда, выявление концепций комплектования, которых придерживались музейные работники на разных этапах деятельности музеев, а также определения полноты, точности, достоверности и надежности его как источника научных знаний. Такой анализ вещевого фонда позволит сделать его более информативным <...>, вовлечь в научный оборот так называемые потенциальные сведения, то есть сведения, заключенные в нем, но до сих пор не использованные»<sup>33</sup>. Сформулированный И.И. Шангиной подход представляется наиболее целесообразным, отвечающим тем задачам, которые в настоящее время стоят перед ГМИР в связи с разработкой его единой информационной системы.\*

© Щербакова Т.И., 2010

---

<sup>33</sup> Шангина И.И. Русский фонд этнографических музеев Москвы и Санкт-Петербурга... С. 3.

\* Мы выражаем глубокую благодарность заведующей Научно-историческим архивом ГМИР И.В. Тарасовой за консультации и помощь в работе с архивными материалами.

Изучение  
коллекций  
ГМИР



Фонд  
«Религии древних  
цивилизаций»



## ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЕ РИТУАЛЬНЫЕ ТЕРРАКОТЫ\*

Среди подлинных античных материалов, хранящихся в фондах Музея истории религии и атеизма\*\*, имеется небольшая коллекция древнегреческих терракот, происходящих из Северного Причерноморья, публикация которых и составляет задачу настоящей работы.

Термин «терракоты»\*\*\* в его широком смысле охватывает все художественные поделки из обожженной глины. В узком смысле этим термином обозначают небольшие глиняные фигурки, которые изготавливают либо в специальной формочке, либо от руки, а затем обжигают. Обычно эти фигурки делают внутри полыми, а на их тыльной части оставляют особые отверстия для выхода пирон, образующихся при обжиге.

Терракоты занимали большое место в художественном производстве античного мира. Об этом свидетельствует их чрезвычайная распространенность. Северное Причерноморье не составляет в этом отношении исключения. Здесь также было найдено весьма значительное число терракотовых изделий, как привозных, так и сделанных местными мастерами. При раскопках в районе древнего Пантикапея (нынешняя Керчь), Нимфеи (Керченский полуостров), Херсонеса (под Севастополем) и Фанагории (Тамань) были обнаружены следы мастерских короoplastов. Среди отходов производства найдены и формочки для оттиска терракот. Несомненно, эти статуэтки были дешевыми и потому доступными для самых широких слоев населения. Ими украшали жилища, их дарили детям и взрослым, и даже рабам в дни праздников. Например, в Риме в дни Сатурналий (праздновавшихся с 21 декабря по 1 января) было принято дарить терракотовых кукол, раскрашенные терракотовые плоды, орехи и т. д.

Заметную роль терракоты играли и в религиозном культе. Ряд дошедших до нас статуэток отражает культ богов и воспроизводит их образы. При этом обращает на себя внимание, что среди культовых статуэток преобладают изображения богов

---

\* Публикуется в новой редакции по: Ежегодник Музея истории религии и атеизма. Т. 1. М.; Л., 1957. С. 465–478.

\*\* Государственный музей истории религии (ГМИР) – *Прим. ред.*

\*\*\* От итал. terra cotta – жженная земли.

хтонических\* – Диметры, Коры-Персефоны, Кибелы, Афродиты, Гермеса, Диониса и всего связанного с ними мифологического цикла (эроты, менады, сатиры, жрицы, мимы и т. д.). Изображения главных божеств Олимпа являются редким исключением.

Большое количество терракот встречается при раскопках в святилищах, в которых они играли роль вотивных приношений, воспроизводивших исцеленные или требующие исцеления части человеческого тела. Иногда они изображали жертвенных животных, птиц, плоды, хлебцы и т. д.

Несомненна и тесная связь терракот с погребальными обрядами и культом мертвых: подавляющее количество статуэток самых разнообразных типов было найдено в погребениях. Знаменитые терракоты Танагры<sup>1</sup> и Мирины<sup>2</sup> стали известны в результате раскопок древнегреческих некрополей Беотии и Малой Азии.

На непосредственную связь терракот с погребальным культом и специальное изготовление их в качестве непереносимого аксессуара при умершем указывает то, что археологами были зафиксированы случаи нахождения мастерской коропласта непосредственно на территории некрополя (в Керчи и Херсонесе)<sup>3</sup>. Большой интерес представляет и то, что в ряде случаев наблюдается определенный, если можно так выразиться, тематический подбор терракот, происходящих из одной мастерской и принадлежащих, судя по стилю и выполнению<sup>4</sup>, одному мастеру.

Публикацией (1957) терракот из коллекции Музея в научный оборот введена новая группа материалов, представляющих определенный интерес в этом отношении. Все публикуемые терракоты найдены в погребениях.

Основываясь на стилистическом анализе и сопоставлении с четко датированными аналогичными терракотами из других собраний, можно разделить материалы музея на две хронологические группы. Одна, более ранняя, относится к эллинистическому времени (IV–II вв. до н.э.), вторая – к римскому (I в. до н.э. – III в. н.э.).

### **Терракоты эллинистического времени (IV–II вв. до н.э.)**

*Протома Деметры.* Высота 7,5 см. Глина красно-коричневая с мелкими белыми вкраплениями минералов. Сильно заизвесткована, однако в верхней части сохранились следы голубой краски. Тыльная сторона протомы гладкая и имеет четырехугольное отверстие для выхода паров при просушке и обжиге терракоты.

---

\* Божества подземного мира.

<sup>1</sup> *Kekule R.* Griechische Thonfiguren aus Tanagra. Stuttgart, 1878.

<sup>2</sup> *Froehner W.* Terres cuites d'Asie Mineure. Paris, 1881.

<sup>3</sup> *Кондаков И.П., Толстой И.И.* Русские древности в памятниках искусства. Т. 1. СПб., 1889. С. 96.

<sup>4</sup> В качестве примера можно привести группу терракот из склепа Деметры в кургане Большая Близица на Тамани (ОАК. 1869. Табл. II и III). Благодаря исследованию А.А. Передольской становится ясным смысл этой чрезвычайно интересной группы (СА. Вып. XIII, 1950. С. 215). Они, несомненно, могут рассматриваться как своего рода иллюстративный материал, освещающий одну из сторон культа Диониса. Примером такого же комплекса культовых терракот могут служить и опубликованные Б.В. Фармаковским три полихромные вазы (см.: *Фармаковский Б.В.* Три полихромные вазы в виде статуэток, найденные в Фанагории. Пг., 1921).

Статуэтка полая, на ее внутренних стенках видны отпечатки пальцев мастера, вдавливавшего глину в формочку.

Богиня изображена в фас. Руки ритуальным жестом поддерживают грудь. Поверх калафа – высокого головного убора, характерного для самой Деметры и ее жриц, – накинуто покрывало, падающее на плечи и закрывающее бока фигуры. На сгибе левой руки, поддерживающей грудь богини, покрывало слегка драпируется. Лицо моделировано довольно мягко – правильный овал, небольшой нос, однако сильная заизвесткованность и потертость черт не позволяют вынести более детальное суждение о манере лепки лица.

Эта протома Деметры представляет собой чрезвычайно популярный и хорошо известный по многочисленным находкам тип терракоты.

Публикации свидетельствуют о находках терракот подобного рода в Беотии и Локриде, о значительном количестве их в Олинфе<sup>5</sup> и многих других местах.

В Северном Причерноморье протомы аналогичного типа найдены в Евпатории<sup>6</sup>, Нимфее<sup>7</sup>, Мирмекии<sup>8</sup>, Пантикапее<sup>9</sup> и Тиритаке<sup>10</sup>. По времени они относятся как к V в. до н.э., так и к IV и III вв. до н.э., причем позднейшие терракоты преобладают.

Обилие протом и статуэток, воспроизводящих образ Деметры, вполне понятно. Деметра – богиня плодородия, покровительница злаков, одна из самых почитаемых богинь древнегреческого пантеона. Культ ее, в частности связанный с известным мифом о похищении Керы Плутоном, выражал идею обновления природы и человека, воскресения человека после смерти.

В эллинистическую эпоху, когда различные варианты верований в загробное существование получили особенно широкое распространение, богиня Деметра стала чрезвычайно почитаемой. Известно, какой панэллинский характер носили Элевсинские мистерии, раскрывавшие посвящаемым сокровенный смысл, заключенный в мифе о похищении дочери Деметры Плутоном.

*Протома Деметры.* Размер 7×8 см. Глина красная с мелкими белыми вкраплениями минералов. На лицевой поверхности видны следы желтой и голубой красок. Обратная сторона гладкая, погнутая. Терракота реставрирована – склеена из двух половинок (шов вертикальный); нижняя часть протомы утрачена.

Голова богини изображена в фас на фоне спинки трона. Голову венчает диадема, из-под которой спускаются, обрамляя лицо, локоны прически. В ушах серьги, переданные условно, в виде круглых налепов. Овал лица чрезмерно удлинён, большие миндалевидные глаза, очень крупный и слишком широкий нос, большой рот с полными губами.

Подобные изображения, в которых в качестве фона для фигуры богини использовали спинку трона, также повсеместно распространены. Некоторые специ-

<sup>5</sup> Robinson D. Excavation at Olynthus. Part IV. Baltimore, 1931.

<sup>6</sup> ИАК. 1907. Вып. 25. С. 177. Рис. 7.

<sup>7</sup> ТОАМ. 1945. Т. I. Табл. XVI, 1.

<sup>8</sup> МИА.Т. 25. 1952. С. 332.

<sup>9</sup> Reinach S. Antiquités du Bosphore Cimmerien. P., 1892.

<sup>10</sup> ВДИ. 1940. № 3–4. С. 316. Рис. 14.

фические особенности этой терракоты – грубость и асимметричность черт лица, небрежность выполнения (несколько перекошена спинка трона), сама глина (красная и грубая по текстуре, напоминающая местную боспорскую) – позволяют предположить, что данное изделие вышло из рук местного боспорского короля.

Мастер, изготовивший эту протому, несомненно, подражал греческим образцам, но внес свою трактовку в облик богини земледелия.

*Статуэтка Эрота.* Высота 13,6 см. Глина красная с мелкими белыми вкраплениями, текстура довольно грубая. На поверхности терракоты видны следы раскраски ее голубой и желтой красками. Поверхность сильно заизвесткована и потерта. Внутри терракота полая, на внутренних стенках ее видны неглубокие борозды – следы инструмента, которым уминали глину в формочку. Тыльная сторона гладкая, необработанная, в спине сделано четырехугольное отверстие. Статуэтка фрагментирована, нижняя часть гермы и нижний левый угол пьедестала отбиты.

Эрот стоит на четырехугольном профилированном пьедестале (высота 3,8 см) в фас и опирается на герму правой рукой. Вся тяжесть его тела перенесена на левую ногу, а правая слегка выставлена вперед и согнута в колене. Эрот совершенно обнажен, и лишь голова прикрыта круглой шапочкой с бортиком в виде валика. Эта форма головного убора в эллинистическое время была чрезвычайно распространена. Из-под шапочки видны волосы, трактованные условно, в виде параллельных, слабо расчлененных прядей, идущих по направлению от лба к затылку. Овал лица мягкий, круглый, губы пухлые, нос и рот маленькие. Лицо Эрота сделано в обычной для изображений детских лиц манере, характерной для эллинистического времени.

Герма, на которую опирается Эрот, представляет четырехгранный суживающийся книзу столб, увенчанный головой и плечами божества, определить которое из-за плохой сохранности невозможно. Обычно герма увенчивается головой или Гермеса (отсюда и ее название), или Диониса, или Приапа. Ступенчатый пьедестал гермы состоит из двух прямоугольных плит. Сама герма, судя по многочисленным аналогиям, безусловно, представляет собой герму божества мужского и носит приапический характер.

Эрот в мифологии тесно связан с Афродитой – покровительницей животворящих и плодородных сил природы. В глазах древних она, как и Деметра, олицетворяла женское начало, была богиней-матерью земли, поэтому распространено изображение Афродиты с приапическими гермами, символизирующими неиссякаемое плодородие природы<sup>11</sup>. С образом Афродиты часто сочеталось и изображение Эрота как одного из олицетворений любви. Вместе с тем изображение Эрота ребенком символизировало беспечальное и беззаботное существование в загробном мире, светлую, неомраченную радость, ожидающую умершего.

*Статуэтка мальчика с петухом.* Высота 11,8 см. Глина крашенная с мелкими белыми минеральными вкраплениями, довольно плотной текстуры. Терракота внутри полая, в спине имеется овальное отверстие. На поверхности терракоты, несмотря на значительную заизвесткованность и потертость, заметны следы крас-

<sup>11</sup> См., напр.: МИЛ. 1952. Т. 25. С. 337. Рис. 10.



ной и голубой красок. Фигурка помещена на подставке (высота 1,5 см), представляющей в плане неправильный круг.

Мальчик изображен стоящим прямо, опирающимся всем телом на правую ногу, которая отставлена в сторону и слегка согнута в колене. Вся фигура обнажена, только на плечи накинут плащ (гиматий), застегнутый на правом плече пряжкой (фибулой). Гиматий спускается на спину мальчика и драпируется на сгибе левой руки, закрывая ее до локтя. Конец гиматия с левой стороны падает вдоль туловища, опускаясь ниже колена. Лево́й рукой мальчик прижимает петуха, а правая опущена вдоль тела. Голова обрамлена длинными волосами, падающими почти до плеч. Волосы даны в довольно условной манере – они изображены длинными параллельными углублениями, которые проходят от лица к затылку и создают впечатление аккуратно уложенных прядей. Лицо своеобразное, пухлые щеки, глаза большие. Губы и маленький нос трактованы мягко. Это уже знакомая по предшествующей терракоте и весьма характерная для искусства эллинистической эпохи манера изображения детского лица.

Сюжет этой композиции также весьма характерен для того периода эллинизма, когда после длительного увлечения мифологическими и героическими сюжетами наступила своего рода реакция – у художников возрос интерес к простым людям и жанровым сценам. К этому периоду относится большое число скульптурных групп, изображающих игры детей с домашними животными или птицами. Эти сценки повторяют или варьируют знаменитую группу Бозеда «Мальчик, борющийся с гусем», которая вызвала многочисленные подражания в эллинистическом искусстве. Коропласты часто пользовались именно такого рода сюжетами<sup>\*</sup>.

Обращают на себя внимание и некоторые другие атрибуты этой композиции. Петух, которого держит мальчик, у древних греков был птицей, приносимой в жертву богам, особенно богам подземного мира. Одновременно в нем видели вестника зари, символ пробуждающейся природы<sup>12</sup>.

Возможно, мальчик, несущий петуха, и в данном случае символизировал жертвоприношение подземным божествам или самому погребенному. Это объясняет, почему статуэтки с такого рода сюжетами по большей части находят в погребениях.

*Пласти́нка-налеп с головой Медузы-Горгоны.* Размер 6,8×0,6 см. Глина желто-красная, плотная, с мелкими блестками. Тыльная сторона пластинки гладкая, вогнутая. Верхний правый и нижний левый углы пластинки отбиты. Сам барельеф слегка потерт.

Изображение головы Медузы, так называемый горгонейон, занимает почти всю поверхность глиняной пластинки. Голова представлена в фас, пышные пряди

<sup>\*</sup> Близкие аналогии этой фигуры имеются среди терракот Государственного Эрмитажа (фонды Отдела античного мира. № 1843, 28; 1908, 11).

<sup>12</sup> В этом отношении весьма интересно, что и в культе среднеазиатского умирающего и воскресающего божества Сиявушу (адекватного античным воскресающим и умирающим божествам – Адонису, Аттису и др.) петух играет роль культовой птицы; его считали посвящающим Сиявушу и приносили ему в жертву (см.: *Голстов С.П.* Древний Хорезм. М., 1951. С. 204). Петух как атрибут культа мертвых изображен на известной надгробной стеле из Спарты, а также на двух синопских надгробиях (см.: *Максимова М.И.* Античные города юго-восточного Причерноморья. М., 1956. С. 113. Рис. 14, 15).

волос обрамляют лицо. Волосы связаны наверху узлом, от которого по сторонам расходятся крылья. Под подбородком несколько змеевидных прядей также образуют узел. Лицо правильной овальной формы, с широко открытыми миндалевидными глазами и сомкнутыми губами, трактовано в мягкой эллинистической манере.

Идущее из архаики устрашающе-безобразное изображение Горгоны в виде чудовища с вытаращенными глазами, разинутым зубастым ртом и высунутым языком\* в это время сменилось образом Медузы с правильными прекрасными чертами лица.

Обычно голова Медузы, будучи одним из атрибутов Афины, помещалась на эгиде и щите этой богини как существо, способное убивать все живое одним своим взглядом. Голова Медузы в качестве апотропея (амулета, защищающего его обладателя от всяческих бед и устрашающего врагов) помещалась на панцирях и щитах воинов, конском уборе, вооружении<sup>13</sup>. Образ Горгоны часто встречается в вазовой живописи, на монетах и в архитектуре.

Большую роль горгонейон играл и в погребальном обряде, например в виде украшения саркофага. Такие украшения делали часто не только из глины, но и из бронзы и гипса. Назначение у них было одно – служить умершему оберегом от злых сил, устрашать своим видом подземных духов и охранять прах покойного. В качестве примера можно привести живописное изображение головы Медузы на плите, закрывающей вход в один из керченских склепов<sup>14</sup> (склеп 1859 г.). На этом памятнике Медуза выступает как страж погребенного.

Горгонейоны, подобные описанному, имеются среди коллекций Государственного Эрмитажа<sup>15</sup>.

*Маска Диониса.* Размер 10,6×6,7 см. Глина плотная, желтая, желтовато-красного оттенка, с мелкими блестками. Поверхность сильно заизвесткована, изображение потерто. Тыльная сторона маски гладкая, вогнутая. Слева на уровне уха выбоина. По краям маски три небольших круглых отверстия (одно сверху в центре и два по сторонам).

Голова Диониса изображена рельефно, в фас. Густые волосы даны сплошной, почти нерасчлененной массой; они обрамляют верхнюю часть лица. Нижняя часть лица обрамлена массивной бородой, трактованной с явным подражанием архаике – в виде отдельных спиралевидных длинных завитков-прядей, четких и жестких. С прядями бороды сливаются длинные, отвисающие вниз усы. Глаза, нос и рот трактованы совсем иначе – в мягкой, несколько небрежной манере. Такое эклектичное соединение в одном произведении разнородных и разновременных приемов весьма характерно для искусства позднего эллинизма. В то время наблюдалась тенденция к использованию наиболее ярких черт искусства предыдущих эпох и к объединению зачастую совершенно несочетаемых приемов в одной композиции. Особенно значительным в тот период был интерес к архаике. На примере маски Диониса

\* В качестве примеров можно привести ранние монеты города Ольвии, на обратной стороне которых было помещено изображение Медузы-Горгоны.

<sup>13</sup> Веселовский Н.И. Бронзовый панцирный нагрудник с головой Медузы // ИАК. 1918. Вып. 65. С. 4.

<sup>14</sup> Ростовцев М.И. Античная декоративная живопись на юге России. СПб., 1914.

<sup>15</sup> Эрмитаж. Фонды Отдела античного мира. № 1858, 49, 50.

можно убедиться, что такие архаизирующие и эклектические приемы сказывались не только в большой скульптуре, но и в произведениях коропластов.

Изображение головы Диониса в виде маски – мотив чрезвычайно распространенный в античном мире.

Культ Диониса, покровителя виноградарства и вина, подобно культу Деметры, следует причислить к самым древним и широко распространенным культам Античности. Дионис также был тесно связан у древних греков с представлениями о загробной жизни и погребальным ритуалом. В этом отношении весьма показательно, что древний миф о Дионисе в дальнейшем был дополнен представлением о Дионисе-Загрее, сыне Зевса, растерзанном и вновь воскресшем, ставшим залогом бессмертия людей. Это объясняет, почему терракотовые изображения Диониса и существ дионисиева мифологического круга находятся в погребениях. С этими изображениями связывалось представление о продолжении жизни за гробом.

### Терракоты римского времени (I в. до н.э. – III в. н.э.)

*Статуэтка великой богини-матери на троне.* Высота 16,4 см. Глина красная с белыми мелкими вкраплениями минералов. Статуэтка внутри полая, тыльная сторона ее гладкая, на спине имеется круглое отверстие. Поверхность терракоты слегка заизвесткована и потерта. Правая рука отбита.

Богиня изображена сидящей во фронтальной позе на троне с высокой фигурной спинкой. Обе руки согнуты в локте и протянуты вперед. Предмет, находящийся в левой руке, сильно поврежден. По-видимому, это был, судя по аналогиям, либо жертвенный хлеб, либо чаша для возлияний. На голове богини высокий остроконечный головной убор, намеченный слабым рельефом на фоне спинки трона. Лепка лица и всей фигуры схематична и примитивна. Голова большая с грубыми, едва намеченными чертами лица. Туловище короткое, массивное, с особенно ярко подчеркнутой грудью. Одежда дана условно, без моделировки. На шее, очевидно, гривна. Это, безусловно, местный штрих. В Северном Причерноморье нередко встречаются протомы Деметры, шею которой местный мастер украшал гривной, не употреблявшейся греками.

Данное изображение богини-матери, восседающей на троне, имеет на Боспоре большое число аналогий. Ее статуэтки часто находили и находят и в погребениях, и на городище<sup>16</sup>. Изображение местной богини-матери, адекватной всем женским божествам, олицетворявшим землю (Астарте, Кибеле, Афродите и т.д.), помещали в погребении, вероятно, с целью поручить умершего покровительству и защите богини, в подземные владения которой он должен был поступить.

*Статуэтка-зротеск.* Высота 22 см. Глина красная с белыми минеральными вкраплениями, текстура грубая. Отбита левая рука, голова реставрирована.

Статуэтка изображает подчеркнуто уродливое существо с цилиндрическим туловищем и безобразно большой головой с торчащими уродливыми ушами,

<sup>16</sup> ЗОО. 1883. Т. XIII. Табл. I; *Иванова А.П.* Искусство античных городов Северного Причерноморья. Л., 1953. С. 167. Рис. 67.

огромным носом и ртом. Большой выступающий живот усугубляет безобразие этой фигурки. Правая рука, держащая обломок какого-то предмета, поднята вверх. Судя по аналогиям, возможно, это музыкальный инструмент. Тылная часть статуэтки воспроизводит спину с уродливо выдающимися лопатками. У статуэтки были подвесные ноги, приводившиеся в движение нитками, для которых в нижней части туловища (по бокам) и в голове проделаны круглые дырочки. Лепка этой статуэтки весьма груба и примитивна.

*Вторая статуэтка-гротеск* сохранилась полностью. Высота 19,2 см. Глина красновато-желтая, более плотная по текстуре, с такими же белыми минеральными вкраплениями. На правой руке отбиты пальцы. Внутри статуэтка полая.

Этот гротеск также представляет собой утрированно безобразную фигуру с цилиндрическим туловищем. Лепка лица и всей фигуры примитивная. Лицо и туловище трактованы схематично, все черты подчеркнуто искажены. Уродливые уши, торчащие нос и подбородок, маленькие глазки придают ей особенно непривлекательный вид. Голова украшена тремя выступами, возможно, это условно трактованный головной убор. Руки разведены в стороны, в левой руке находится круглый предмет, по-видимому, яблоко. Ноги и фаллос подвесные. В туловище имеются внизу два отверстия для ниток, на которых держатся ноги. В голове также есть отверстие для нитки, проходящей сквозь туловище и приводящей в движение подвесные части тела.

Уродцы-марионетки такого типа часто встречаются в боспорских погребениях первых веков нашей эры. Аналогий им очень много<sup>17</sup>, причем большинство из них найдено в склепах. Интересен и тот факт, что даже в росписях одного из боспорских святилищ есть изображение такого существа<sup>18</sup>. Вероятно, эти гротески изображали каких-то местных божеств или демонов плодородия. В то же время они, несомненно, связаны с погребальным культом. Может быть, они считались спутниками той самой великой богини-матери, родоначальницы всех сил плодородия и всех подземных сил, изображение которой рассмотрено ранее. Иногда эти же уродливые фигурки изображались с музыкальными инструментами в руках. Это дает основание предполагать, что, возможно, они относятся к свите Диониса как карикатуры на мимов и музыкантов<sup>19</sup>. Однако и в том, и в другом случае они выступают как апотропеи, поскольку у древних комическое и безобразное наряду с устрашающим (как голова Медузы) служило защитой от злых сил и подземных духов.

*Трагическая маска-налеп для саркофага.* Размер 6,7×4,1 см. Гипс. На поверхности следы красной краски. Обломан край правой части, оббит нос маски. Обратная сторона гладкая, вогнутая.

Налеп сделан в обычной для театральных масок манере: резко подчеркнутые черты лица, большие, широко раскрытые глаза, трагически приподнятые брови, широко открытый рот, представляющий сквозное отверстие. Глаза нарисованы

<sup>17</sup> ОАК за 1873 г.; ОАК за 1874 г. Табл. I; МИА. 1952. Т. 25. Табл. II; *Reinach S. Antiquites du Bosphore Cimmerien. Pl. LXXIV, 8.*

<sup>18</sup> *Ростовцев М.И.* Античная декоративная живопись на юге России. Табл. XCIX, 1.

<sup>19</sup> ОАК за 1876 г. Табл. III.

черной краской. Вся поверхность маски окрашена в ярко-красный цвет. В настоящую публикацию эта маска вошла как чрезвычайно интересный и характерный для местного изобразительного искусства образчик гипсовой декоративной скульптуры, существующей наряду с обычными для античности терракотовыми и металлическими украшениями в виде апотропеических масок на саркофагах.

Широкое распространение таких гипсовых апотропеев характерно для I и II вв. н.э. Они бытовали только на Боспоре. Подобного типа маски (как маска Горгоны<sup>20</sup> и животных, в частности львов) обычно служили в качестве украшения деревянных саркофагов. Они укреплялись между каннелированными полуколоннами по отдельности или целыми композициями. Значительное количество аналогичных масок из погребений раннего времени хранится в коллекции Государственного Эрмитажа<sup>21</sup>. Эти маски, несомненно, носили характер апотропеев и оберегали покой обитателя саркофага от покушения живых врагов или злых духов.

В своей большей части терракоты из коллекции музея, датируемые эллинистическим временем, представляют собой изделия местных боспорских мастеров, бравших за образец греческие оригиналы и зачастую их переосмысливавших; поэтому часто, хорошо зная образ, служивший прототипом для того или иного мастера, можно проследить, как видоизменялась иконографии божества, иногда за счет меньшей искусственности местного коропласта в своем ремесле (более грубые формы, искажение пропорций), а иногда и за счет внесения чисто местных элементов в трактовку образа. Эта тенденция получила дальнейшее и наиболее полное развитие в римское время.

В эллинистическую эпоху особое значение приобрели идеи обновления и воскресения после смерти. При этом вопросы, связанные с представлениями о загробной жизни и культе мертвых, решались в более абстрактном плане. Так, вместо обычая предыдущего времени ставить в могилу умершего настоящую пищу (орехи, яйца, иногда фрукты, мясо) и драгоценные вещи в эллинистический период усилилась тенденция воспринимать умершего как существо, нуждающееся больше в символических знаках почитания. Реальная пища была заменена многочисленными сосудами для ароматических масел, с помощью которых совершали возлияния духу умершего. В погребения ставили определенные наборы культовых предметов, в том числе терракоты.

Для терракот, связанных с погребальным культом, характерен совершенно определенный круг сюжетов и образов: прежде всего, изображения божеств, имеющих отношение к земледельческому культу и одновременно к культу подземного царства. В могилу ставили изображения богинь и богов, мифологически связанных с подземным миром и идеями смерти и вечного обновления. Они выступали в качестве покровителей умершего, который, таким образом, символически подпадал под их власть, так как изображение божества, по представлениям верующих, всегда означает присутствие самого прообраза. Такими божествами были Деметра

---

<sup>20</sup> Иванова А.П. Искусство античных городов Северного Причерноморья. С. 172. Рис. 71.

<sup>21</sup> Эрмитаж. Фонды Отдела античного мира. № 1903, 166.

и Кора-Персефона, владычицы земного мира; ежегодно умирающий и вновь воскресающий Дионис-Загрей, светлый бог, погибший в муках и вновь родившийся, передавший людям частицу своего бессмертия; Афродита, символ вечного обновления и «владычица душ». Покровителями умершего становились и разнообразные персонажи мифологического цикла, связанного с этими божествами. Так, статуэтки мимов, гротески, маски трагических и комических актеров одновременно могли служить апотропеем и выступать в качестве сопровождения божеств вакхическо-эллинистического круга.

Кроме того, известно, что в качестве культового пережитка смех и улыбка или предметы, вызывавшие смех, символизировали презрение к смерти, однако одновременно они считались выражением надежды на загробную жизнь. Возможно, что в рассматриваемое время эти моменты превратились уже во внешний образ, утративший в значительной мере свой внутренний смысл, но апотропеи, связанные с подобными представлениями, встречаются во многих погребениях этого периода. Таблетки с головой Горгоны и трагические маски-налепы должны были отпугивать злых духов и оберегать погребенного (часто для усиления эффекта их ярко и устрашающе раскрашивали). Что касается жанровых статуэток, то одни из них помещали в могилу с целью напоминать умершему о покинутом мире живых, другие же ставили туда потому, что по своему сюжету они так или иначе примыкали к погребальному культу.

Несомненно, пристальное и кропотливое изучение терракот может чрезвычайно обогатить наши сведения о погребальном культе и способствовать конкретизации тех представлений о загробной жизни, которые, по-видимому, сыграли определенную роль в формировании христианских представлений о воскресении из мертвых.

© Нейхардт А.А., 2010

## ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИЕ СКАРАБЕИ В СОБРАНИИ ГМИР\*

Едва ли в мире существует коллекция египетских древностей, в которой бы не хранилось огромное количество скарабеев. Эта категория памятников, видимо, превосходит по численности даже ушебти.

Собрание Государственного музея истории религии (ГМИР) насчитывает 11 древнеегипетских скарабеев. Эти памятники, несомненно, интересные и сами по себе, а в совокупности дают удивительно разнообразную информацию об этом многогранном явлении древней культуры. В настоящей статье хотелось бы представить 10 скарабеев, которые не только наиболее ярко демонстрируют разные аспекты мировоззрения древних египтян, но и позволяют показать различные технологии производства этих изделий.

Скарабей – по-египетски «хепри», субстантив от глагола «хепер» – «становиться», «появляться», «проявляться». В свою очередь, Хепри – одна из ипостасей Солнца-Ра. Это утреннее солнце в самый момент восхода. Так, Амдуат, книга, в которой представлено ночное путешествие Солнца по Инобытию, заканчивается 12-м часом, когда Солнце восходит, появляясь на горизонте и становясь Хепри. Неудивительно, таким образом, что скарабей стал одним из наиболее популярных и распространенных образов в египетской культуре. Это, наверное, самый теплый и близкий древнему египтянину символ, который связан с солнцем, светом и реальным, видимым миром и не вызывает страх.

Собственно египетский скарабей – это крупный жук-навозник вида *Scarabaeus sacer*. Известно, что скарабеи питаются навозом, иными словами, они используют питательные вещества, которые не может переварить желудок млекопитающего. В жарком климате навоз в течение нескольких часов высыхает, поэтому скарабей должен позаботиться о том, чтобы навоз оставался влажным на протяжении нескольких недель. Шаровидная форма, придаваемая навозу, имеет при этом очень большое значение; с одной стороны, она обеспечивает наиболее благоприятное соотношение поверхности и объема, максимально за-

---

\* Публикуется в новой редакции с некоторыми сокращениями по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 4. СПб., 2004. С. 79–84.



медля высыхание, с другой – значительно облегчает транспортировку. Жуки изготавливают два вида навозных шаров: для еды и шар-запас для будущего потомства. От палящих лучей солнца надежнее всего укрыться под землей, поэтому, как только жук попадает на место, подходящее по условиям влажности и механическим особенностям грунта, он подлезает под шар и начинает отгребать землю в стороны. Постепенно под действием собственной тяжести шар опускается в глубину.

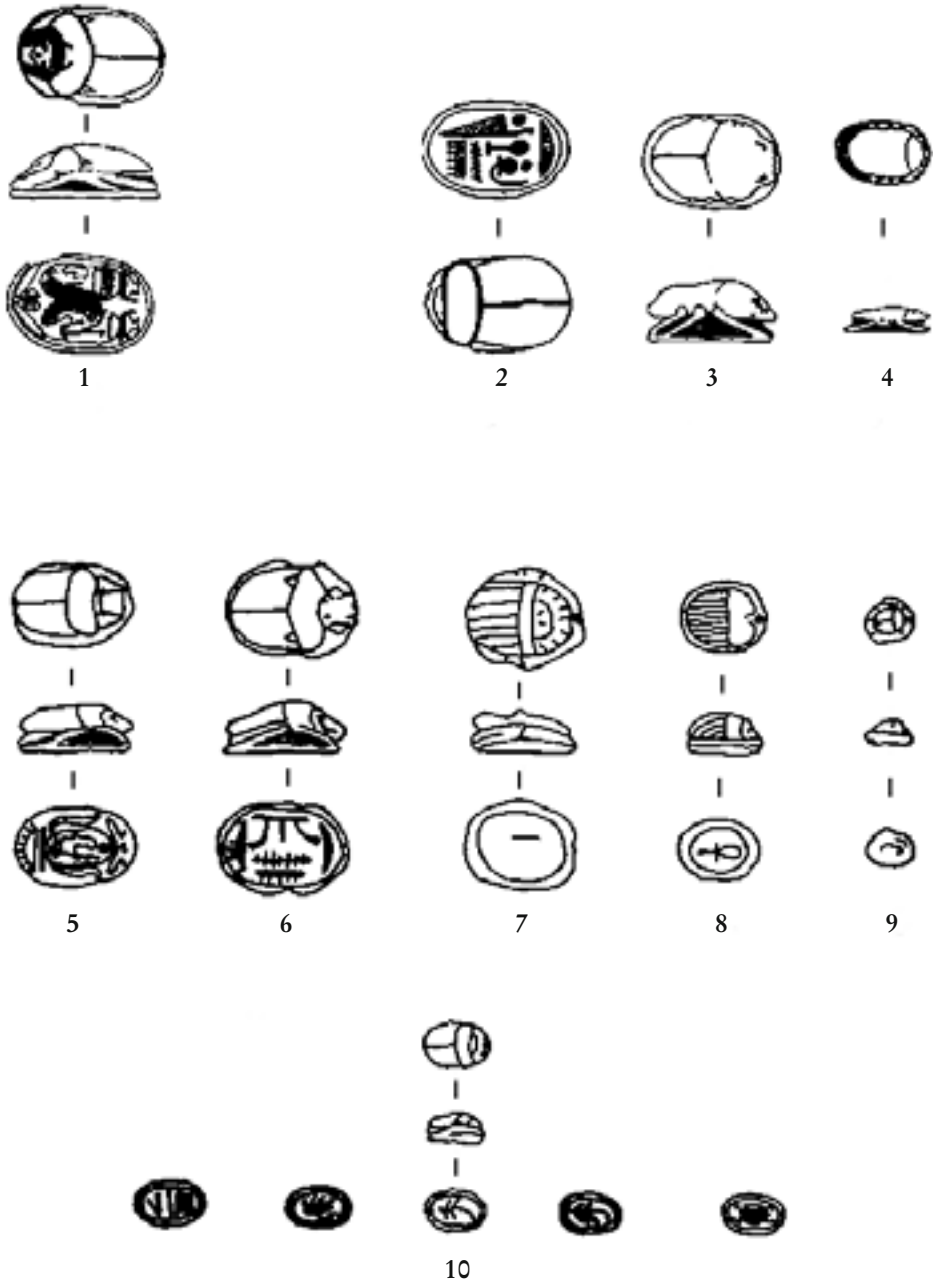
Действия скарабея с навозным шаром египтяне связывали с дневным ходом солнца. Все фазы его движения нашли свое отражение в действиях скарабея. Восход соответствует формированию шара, когда из бесформенной массы возникает идеальной формы шар, превосходящий по размеру своего создателя. Солнце движется по небу, и скарабей катит шар. Наконец, подобно заходящему солнцу, шар как будто сам собой уходит под землю.

Скарабеи из собрания ГМИР относятся к эпохе Нового царства, т.е. принадлежат к тому времени, когда все идеи, которые египтяне так или иначе связывали с этим образом, нашли свое воплощение.

Безусловно, все скарабеи ГМИР выполнили свою изначальную задачу служить амулетами. Из десяти памятников ни на одном нет записи имени владельца, есть только знаки, придающие амулету дополнительную силу. Исключение составляют лишь два скарабея (инв. № А-86-II; 8,8×5,7 см; илл. 1). Большая фигурка скарабея с головой Хатхор выполнена из глазурованной глиняной основы. Форма тщательно смоделирована. Спинка выполнена очень детально. Голова Хатхор имеет характерные уши коровы и рога. В чертах лица особенно тщательно выполнены глаза. Волосы спускаются на плечи равномерными прядями. На брюшке надпись, имена тронное и солнечное Рамзеса II: «Ра, сильный правдою, выбранный Ра. Любимый Амоном-Ра, рожденный им». Надпись сильно повреждена, однако читаема. В области головы имеется скол размером 1,7 см, что позволяет увидеть оранжево-коричневую глину. Глазурь серо-черного цвета (на илл. № 1-6), на первом записано имя египетского фараона Рамзеса II, а на втором – имя царя Аменхотепа III. Однако эти скарабеи не принадлежали упомянутым царям. Об этом свидетельствуют не только стилистические особенности и дешевый материал, но и тот факт, что амулеты были выполнены гораздо позже XVIII и даже XIX династии. По формальным признакам эти памятники можно датировать временем не раньше XXI династии. Имена же царей, столь почитаемых в Древнем Египте, записывали на амулете для придания ему наибольшей силы. Любопытно, что ни на одном, ни на другом нет отверстий, которые очень характерны для фигурок скарабеев-амулетов независимо от того, из чего их изготавливали. Через отверстие на амулете продевали нить, и его можно было носить на шее или, вставив металлическую проволоку, сделать перстень. Подобные амулеты чаще всего использовали в повседневной жизни.

Существовал и другой вид амулетов, применявшихся в церемонии погребального ритуала. Больше всего до нас дошло скарабеев-амулетов, которые находят тысячами в пеленах мумий и на самих мумиях. Амулеты служили египтянину





Илл. 1. Скарабеи.  
Прорисовка скарабеев из коллекции ГМИР

не только при жизни, но и после смерти. Будучи вещественными образами словесных заклинаний, они давали покойному возможность достигнуть благополучия или избежать опасностей на путях Инобытия. Всего насчитывается 104 различных амулета, присутствие которых обеспечивало покойному благополучие на том свете. Среди них скарабей, вероятно, был наиболее важным. Заклинание, которое писали на обратной стороне такого амулета, призывало сердце умершего не свидетельствовать против себя на Загробном суде Осириса. Так, амулет должен был влиять на исход суда, от которого зависело, будет ли человек окончательно уничтожен, став жертвой ужасного чудовища с головой крокодила и телом гиппопотама, или же продолжит свое существование на Полях Довольства. Видимо, к таким ритуальным скарабейкам и следует отнести обоих скарабеев. При этом большого «сердечного» скарабея с головой Хатхор (на илл. № 1-1) помещали в тело мумии, заменяя сердце. О таком назначении амулета говорит то, что он выполнен с головой божества, а это является характерным признаком «сердечного» скарабея. Фигурку на илл. № 1-6 также помещали на тело умершего – на грудь между слоями погребальных пелен.

На постоянной экспозиции ГМИР можно увидеть еще одного большого «сердечного» скарабея (на илл. № 1-2), на брюшке которого записано имя Амона-Ра (инв. № А-1061-II; 5,3×3,5 см). Фигурка скарабея овальной формы, выполнена из светло-коричневого камня. Очень хорошо смоделирована форма, однако детали выполнены максимально просто. На брюшке имеется надпись: «Амон-Ра, властелин».

Изображение скарабеев типично для самых разнообразных египетских памятников. Ими украшали ожерелья, браслеты, кольца. Существовали мемориальные скарабеи, на брюшке которых писали текст о каких-либо событиях, произошедших с царем. Однако наиболее распространенной функцией изображения этого жука все же оставалась охранительная. Скарабеи оберегали людей от болезней и прочих напастей, но по мере использования могли утрачивать свою магическую силу. Чтобы усилить действия амулетов, на них писали заклинания. Однако компактные размеры задавали небольшую поверхность для текста, поэтому пространные заклинания заменяли отдельными знаками. Древние египтяне считали иероглифы священными образами письма бога Тота, которые по магической силе не уступали и целым изречениям. Такова фигурка в форме жука-скарабея на илл. № 1-7 (инв. № А-1103-II; 1,4×1,2 см). Материал легкий, грязно-белый, пористый. На спинке жука сохранились остатки бирюзовой глазури. Имеется сквозное продольное отверстие. Брюшко плоское, спинка выполнена в виде полусферы, достаточно тщательно, однако голова жука сделана небрежно. На плоском овальном брюшке проведена по диаметру тонкая линия, внутри которой помещен иероглифический знак *nh*., можно увидеть знак «анех», невероятно популярный и значимый для египтян. Этот знак – один из трех, которые в совокупности составляют известную погребальную формулу «анех уджа сенеб». Такая формула дает человеку жизнь, целостность и благополучие после смерти. При этом «анех» – это и дыхание жизни, которым боги наделяют царей. Этот процесс хорошо представлен на многочисленных храмовых

рельефах. В одном анатомическом папирусе описывается строение человеческого сердца и говорится о том, что этоместилище жизни, «анех». Такие понятия, как «анех» и «хепри», взаимосвязаны, поскольку одно подразумевает другое. Бесконечное движение, «становление» Солнца дает жизнь, поэтому на скарабее, хепри, помещают знак «анех».

На пяти маленьких скарабеех, которые выполнены в одной технике, записаны разные знаки (инв. № А-13/1-5-II; илл. 1-10). Пять фигурок скарабеев в отличном состоянии, из египетской пасты (размеры: 1,1×0,7 см; 1,1×0,9 см; 1,2×0,9 см, 1×0,8 см), покрыты светло-голубой глазурью, один более темный, с зеленым оттенком. На спинке глазурь пошла мелкими трещинами. Форма и размеры у всех скарабеев типичны, но на плоском брюшке – разные иероглифические знаки.

Имеется продольное, сквозное отверстие. Все пять фигурок на овальном плоском брюшке имеют тонкую декоративную линию по диаметру, внутри которой помещены иероглифические знаки и надписи.

На двух – знак «Су». Очень интересный, неоднозначный символ, семантика которого до сих пор не изучена достаточно хорошо. Известно, что «су» – это некое растение, при этом собственно египетское слово «царь», «нисут» дословно переводится как «относящийся к су». Сам же термин «нисут» отражает одну из особенностей природы царя как божества. Видимо, эта одна из причин, по которой растение «су» появляется на скарабеех. Божественность царской природы подразумевает силу, а су – отражение этой силы. На одном из амулетов (на илл. № 1-10) нарисован сам скарабей, т.е. знак «хепер». Это своего рода гемминация, усиление значения. Одно явление можно описать множеством способов. Так, создав глазурированную фигурку жука, мастер написал на ней знак «хепер».

Помещать на скарабеех изображение скорпионов – животных богини Селкет – очень характерно для древних египтян. Селкет почиталась не только как охраняющая престол фараона, но и как защищающая от смертельного укуса скорпионов, которые были очень распространены в Египте<sup>1</sup>, поэтому неудивительно, что до нас дошло так много амулетов-скарабеев с изображениями этих насекомых (на илл. № 1-10).

На брюшке одного из скарабеев (на илл. № 1-10) и на памятнике (инв. № А-84-II; илл. 1-5) – небольшой скарабей, выполненный из светло-серого камня (размер 2,5×1,5 см). Спинка слегка горбатая, хорошо смоделирована, вырезаны даже очертания маленьких крылышек. Голова выполнена немного небрежно, но заметно желание автора показать мельчайшие детали строения головы скарабея. Вырезаны усики и глаза. Имеется сквозное поперечное отверстие. На брюшке – надпись глубоко врезанными иероглифами: *Imn nb* – «Амон, владыка». Форма знаков приближена к иератическому письму, записано слово «мен», которое можно перевести как «постоянно пребывающий». Однако такие надписи обычно понимают как энигматические. Они построены по принципу

---

<sup>1</sup> Ходжаш С.И. Древнеегипетские скарабеи. М., 1999. С. 14.

созвучия какого-либо слова с именем бога Амона<sup>2</sup>. Так, знак *mn*, несомненно, созвучен с *Imn*, поэтому любые варианты написания морфографемы *mn* можно прочесть как самое типичное и распространенное написание имени Амона. Любопытно, что египтяне очень любили использовать этот принцип созвучия для надписей на скарабеех. Известно множество примеров, когда имя Амона записывали самыми изощренными способами, например знаком льва (*maw*) или ихневмона (*axm-n- ra [w]*), причем во втором случае мы имеем дело даже с двойным именем Амон-Ра.

Но наиболее интересно то, что даже знак «анех» можно прочесть как Амон, если интерпретировать его как изображение зеркала, одно из названий которого *maw-Hr* созвучно с *Imn*. Однако подобное чтение знака «анех» едва ли оправдано на скарабее из ГМИР (на илл. № 1-7). Здесь мы все же имеем дело с идеограммой, выступающей самостоятельно.

Фигурки скарабеев отражают не только свод идей, связанных с мировоззрением древних египтян, но и особенности технологий производства. Памятники ГМИР в этой связи могут стать прекрасными примерами, иллюстрирующими возможные способы изготовления скарабеев.

Для производства скарабеев часто использовали непрозрачные камни: яшму, песчаник, сланец, известняк (инв. № А-81-II; 3,5×2 см; илл. 1-3). Фигурка скарабея средних размеров, выполнена из светло-коричневого камня. Спинка не выпуклая, а почти плоская. Детали не проработаны, только слегка отмечена форма головы. Однако скарабей очень хорошо отшлифован. На оборотной стороне не содержится никаких надписей. Скарабей на илл. № 1-4 (инв. № А-85-II) выполнен из серо-желтого камня (размер 5,2×3,5 см). Форма спинки слегка горбатая, детали крыльев не проработаны. Очень тщательно прорезаны лапки. На брюшке не содержится никаких надписей.

Скарабеев изготавливали и из более твердых пород камня: гранита, базальта, диорита. Египтяне, прекрасно владевшие техникой резьбы по камню, изготавливали великолепные геммы. Подтверждением этого может стать памятник, иероглифические знаки на котором выполнены очень тонко с детальной прорисовкой отдельных элементов (на илл. № 1-2). Исключительно искусно переданы пушистость метелки тростника и переплетение волокон на знаке корзины. Сама же форма скарабея удивительно лаконична и выдержана. Фигурка скарабея, вырезанного из серо-коричневого камня (инв. № А-85-II; 2,2×1,5 см; илл. 1-6), – хорошо смоделированный, однако не нагруженный изобразительными деталями памятник. Спинка выполнена тщательно, но лаконично. Голова гармонично сочетается с общей формой. Фигурка хорошо отшлифована. На оборотной стороне надпись: *Nb-mAa.t-Ra (w)* – «Ра, владыка Маат». Иероглифы врезаны, имя записано в картуше, по бокам которого симметрично расположены две кобры. Под картушем выполнен знак власти *nb*, над карту-

<sup>2</sup> Большаков А.О. Египетские скарабеи с острова Березань // Вестник древней истории. 1988. № 3. С. 59.

шем – стилизованное изображение двух змей (на илл. № 1-7); технически очень качественно выполнена спинка жука, проработаны все мелкие детали, отмечены усики и маленькие крылышки.

Древнейший материал – стеатит, он легко режется ножом и царапается ногтем, тугоплавкий и огнестойкий, при нагревании становится таким твердым, что может царапать стекло. Скарабей на илл. № 1-8 изготовлен как раз из такого материала (инв. № А-1104-Н; 1,9×1,7 см). Небольшая фигурка в форме жука, брюшко плоское. Спинка плохо смоделирована. Материал легкий, грязно-белый, пористый. На спинке и брюшке остатки глазури бирюзового цвета, на брюшке коричневые пятна. В целом форма выражена нечетко, имеется сквозное продольное отверстие. На оборотной стороне по диаметру проведена тонкая линия, внутри которой небольшая царапина. Стеатит как одну из основ для глазурованных изделий применяли очень широко (инв. № А-886-П; 0,8×0,7 см; на илл. № 1-9). Очень маленькая фигурка в форме жука. Материал серый, легкий, пористый. Форма неясно выражена, очень небрежно смоделирована. Спинка выполнена в форме полусферы, брюшко плоское. Неясно прослеживаются контуры крыльев. Имеется продольное сквозное отверстие. На брюшке небольшие царапины.

Египетская паста – основа из толченого кварца. Вещество всегда имеет зернистую структуру белого, коричневого или желтоватого оттенков. Определенный оттенок дают основе добавки: толченый песок, кремнь, песчаник<sup>3</sup>. Было обнаружено большое количество форм для производства скарабеев, которые датируют временем XVII династии. Уильям Питри привез из Эль-Амарны около пяти тысяч таких форм<sup>4</sup>. Герберт Уинлок упоминает об обнаружении форм на территории дворца Аменхотепа III. Сотни форм для изготовления скарабеев были обнаружены в Навкратисе, Мемфисе, Гуробе и Фивах<sup>5</sup>. Примечательно, что все найденные формы были открытыми или односторонними, т.е. только для лицевой стороны. Впрочем, для скарабеев этого вполне достаточно, ведь их характерная форма – это полусфера, а брюшко плоское. У некоторых форм в верхней части на краях – тонкий желобок, куда помещали проволоку, поверх которой накладывали основу, после обжига проволоку вынимали. Все пять амулетов (см. илл. 1) выполнены на основе египетской пасты, которая покрыта глазурью, причем она исключительно хорошо сохранилась, поражая чистотой светло-голубого цвета. Египтяне очень любили глазурованные изделия. Самый любимый цвет глазури – синий. Камни синего цвета были очень редкими и дорогими, видимо, этим и обусловлено то, что самая древняя египетская глазурь была синей. Глазурь состояла из щелочи, небольшого количества неизвестного соединения меди и небольшого количества карбоната кальция. Синий цвет давал мелко истолченный элахит в сочетании с содой. У. Питри, например,

<sup>3</sup> Лукас. А. Материалы и ремесленные производства Древнего Египта. М., 1958. С. 252.

<sup>4</sup> Petrie W.M. Tell el Amarna. L., 1894. P. 30.

<sup>5</sup> Winlock H.E. Museum of Art. N.Y., 1912. P. 118–119.

полагал, что глазурь была изобретена случайно. Под воздействием огня и при соединении с древесной золой плавится кварцевая галька. В древесной коре содержится щелочь, которая, среагировав с галькой, дала глазурь<sup>6</sup>.

Ореол распространения скарабеев не ограничивается только Египтом. Многие египетские скарабеи были обнаружены в Экваториальной Африке, Передней Азии, Средиземноморье, Средней Азии, Причерноморье, Палестине, Сирии, Финикии, на Аравийском полуострове и Кавказе.

Помимо древнеегипетских скарабеев в коллекции ГМИР хранятся и другие памятники, обнаруженные в Северном Причерноморье. Изучение этих находок может дать интересные результаты, а формальный анализ, несомненно, позволит выявить дополнительные аргументы в пользу той или иной датировки погребений, в которых были обнаружены скарабеи. Это богатый материал для нового исследования и новых публикаций памятников из коллекции ГМИР.

© Хазова Ю.В., 2010

---

<sup>6</sup> Petrie W.M. The Arts and Crafts of Ancient Egypt. L., 1909. P. 107.

Изучение  
коллекций  
ГМИР



Фонд  
«Религии Востока:  
Индия и Китай»





## КИТАЙСКИЙ БЛАГОЖЕЛАТЕЛЬНЫЙ ЛУБОК ИЗ КОЛЛЕКЦИИ В.М. АЛЕКСЕЕВА\*

В Музее истории религии и атеизма\*\* хранятся более ста китайских благожелательных картинок с изображениями богов счастья. Это небольшая часть крупнейшей коллекции китайского народного лубка, собранной академиком В.М. Алексеевым в Китае.

У китайцев с давних пор существовал обычай украшать к новому году свои жилища специальными картинками, которые символически выражали хозяину пожелания долголетия, богатства, прибыльной торговли, успешной карьеры и т.п. Каждый вид успеха или удачи имел своего бога-покровителя. Такие лубки получили в Китае название *нянь хуа*, т.е. «новогодние картинки». Были также широко распространены полоски бумаги (преимущественно красного, «благовещающего», цвета) с благожелательными формулами. Такие листки наклеивали на стены жилищ, створки дверей и ворот. Изготавливали и металлические амулеты в форме монет с различными благожелательными надписями или изображениями символов счастья<sup>1</sup>. Амулеты, которые носили на шее, зашивали в одежду, пришивали к детским шапочкам и т.д., подобно новогодним картинкам, должны были приносить счастье их владельцам.

Миллионы обездоленных людей в старом Китае связывали представление о земном счастье с яркими новогодними картинками, сулившими бедняку богатство, избавление от голода, холода, унижений. Самая бедная семья старалась украсить к новому году свое жилище такой картинкой в надежде, что изображенные на ней божества и духи принесут в дом достаток и благополучие. К богам счастья обращали свои молитвы также торговцы и мелкие чиновники в надежде увеличить свои доходы, продвинуться по служебной лестнице и т.д.

Следует отметить и эстетическую сторону лубка. Яркие, красочные картинки лучше всего отвечали стремлениям бедняков украсить к празднику свои убогие жилища.

---

\* Публикуется в новой редакции по: Ежегодник Музея истории религии и атеизма. Т. 5. М.; Л., 1961. С. 315–328.

\*\* Государственный музей истории религии (ГМИР). – *Прим. ред.*

<sup>1</sup> См.: Алексеев В.М. Описание китайских монетовидных амулетов и благожелательных медалей из коллекции Императорского Эрмитажа // Записки Восточного отделения Российского Археологического общества. Т. XXI. СПб, 1912.

Прежде чем перейти к описанию новогодних картинок, необходимо ознакомить читателя с теми представителями народного пантеона, которых на них изображали и от которых будто бы зависело земное счастье.

Первое место среди этих богов занимает бог счастья Фусин, он же бог богатства Цайшэнь. Бог богатства имеет целую свиту духов, помогающих ему «низводить» благосостояние на людей. В свиту входят бессмертный гений Люхар, дарующий деньги; два отрока близнеца Хэ-Хэ, символизирующие мир и гармонию и также дарующие богатство смертным; два небожителя, в обязанности одного из которых входит «привлекать богатство», а другого – «обогащать торговлю». В этом же пантеоне мы находим фантастических «благовещих» животных: «денежного» дракона\* и «приносящего драгоценности» коня\*\*.

Вторым богом земного счастья является Шоусин – бог долголетия. Изображается он в виде глубокого старца с посохом в одной руке и персиком (символом долгой жизни) – в другой.

Третий бог земного счастья – Лусин\*\*\*. Его изображают в богатых одеждах чиновника, часто с мальчиком на руках. «Специальностью» этого бога является «благословение» детьми, которые в будущем будут иметь успех на чиновничьем поприще, иначе говоря, Лусин – бог чиновничьей карьеры. Наличие такого божества в китайском народном пантеоне неслучайно.

В старом Китае существовала особая социальная группа, так называемое ученое сословие – люди, обладавшие учеными степенями. Присуждение этих степеней и отбор кандидатов на государственную службу проводились через систему государственных экзаменов, учрежденную в 121 г. до н.э. и просуществовавшую до 1905 г. Считалось, что получить ученую степень может любой человек независимо от социального и имущественного положения. Практически же система государственных экзаменов препятствовала, а порой и исключала возможность получения ученой степени выходцами из простого народа.

Наличие ученой степени открывало путь к государственной службе как источнику обогащения через взяточничество и казнокрадство. Ученая степень давала также целый ряд других привилегий. Например, ученое сословие освобождалось от всяких повинностей, налогов и пошлин, службы в армии, наказаний и др., поэтому каждый бедняк мечтал о том, чтобы его сыновья стали чиновниками, а для этого нужно было молиться и приносить жертвы богу Лусину. Следует добавить, что к этим трем богам счастья позднее прибавился еще один бог – Гуань-ди, культ которого был очень широко распространен в Китае.

Гуань-ди (Гуань Юй) – обожествленный полководец периода Троецарствия (220–280 гг. н.э.). Его достоинства состояли в преданности своему князю, политической честности и учености, поэтому его изображают в одеждах полководца (ино-

---

\* Туловище и лапы дракона составлены из монет.

\*\* «Приносящий драгоценности» конь (иначе называется «лошадь-копилка») – заимствование из буддизма. По буддийскому учению, одной из семи драгоценностей царя-миродержца является «драгоценный конь». На китайских лубках изображается с золотым или серебряным слитком на спине.

\*\*\* Лу – «карьера», «жалованье».

гда в кольчуге) и с книгой в руках. Культ Гуань-ди начался, видимо, ранее XIII в. Первоначально его почитали как «совершенного» человека. Позднее ему стали поклоняться как божеству – покровителю торговли, дающему счастье, деньги и потомство. Постепенно его «специальность» сузилась до «дарования» денег, и он стал почитаться в качестве «военного» бога богатства (в отличие от Цайшэня – «гражданского» бога богатства). Если Цайшэню в основном поклонялись крестьяне, то Гуань-ди – купцы и некоторые ремесленники.

Как уже было отмечено, в свиту бога богатства входят близнецы Хэ-Хэ, бессмертный гений Люхар с золотой жабой и два «небесных чина», «специальностью» одного из которых является «обогащение торговли», а другого – «привлечение богатства»<sup>2</sup>.

Культ близнецов Хэ-Хэ был широко распространен в народе; все три религии, господствовавшие в Китае, включили этих святых в свои пантеоны. В даосском пантеоне они получили титул Хэ-Хэ эр сянь («Два бессмертных Хэ-Хэ»), в конфуцианстве их почитали Шэнами («совершенными») и связывали их с братьями Бо И и Шу Ци, жившими в XII в. до н.э., а в 1733 г. Хэ-Хэ указом императора были включены в буддийский пантеон.

Боги счастья в китайских народных верованиях сохранили отчетливые следы связи с природой, прежде всего в самих именах богов: Фусин, Шоусин, Лусин, в которых слово «син» означает «звезда». Таким образом, буквальный перевод имен этих богов будет таким: «звезда счастья», «звезда долголетия» и т.д. Иногда вместо *син* (звезда) пишут *шэнь* (дух), но это более позднее и менее распространенное наименование, хотя оно более точное, так как под названием «звезда счастья» или «звезда долголетия» китайцы подразумевают не сами звезды, а духов-повелителей, будто бы управляющих ими. Легенды и предания о богах счастья подтверждают, что они первоначально почитались как олицетворения небесных светил. В этом отношении характерно предание о Шоусине – боге долгой жизни. О нем говорится: *Шоусин* – это звезда долголетия. Ее называют также *Нань-цзи Лао жэнь* – старец южного полюса и *Нань-доу* – Южный ковш. В народе эта звезда почитается в образе глубокого старца с белой бородой, седыми волосами на висках и очень высоким лбом. Называют его *Лао Шоусин*, или *Шоусин-лаор*<sup>3</sup>. К этому старцу обращаются с молитвами о продлении жизни<sup>3</sup>. Если в предании о Шоусине сохранился полностью первоначальный элемент – обожествление природы, то в легенде о другом божестве земного счастья – Фусине нет ничего подобного, кроме имени, содержащего слово «звезда» (*син*). Согласно этой легенде, Фусин будто бы жил в конце XIII в. и был областным начальником в провинции Хунань. Фамилия его была Ян, имя –

<sup>2</sup> О происхождении близнецов Хэ-Хэ и Люхара и об атрибутах этих божеств см.: Алексеев В.М. Бессмертные двойники и даос с золотой жабой в свите бога богатства // Сб. Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого при Российской академии наук. Т.V. Вып. 1. Пг., 1918. С. 253–318; Штернберг Л.Я. Античный культ близнецов при свете этнографии // Там же. Т. III. Пг., 1916; Он же. Первобытная религия. Л., 1936. С. 127–139 (культ близнецов в Китае и индийское влияние).

<sup>3</sup> *Лао (лаор)* – «старец», «почтенный».

<sup>3</sup> Попов П.С. Китайский пантеон // Сб. Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого при Российской академии наук. Т. VI. СПб., 1907. С. 70–71.

Чэн, а прозвание – Си-ци. В то время, как говорится в предании, к императорскому двору ежегодно поставлялось большое число карликов, которыми славилась подвластная Ян Чэну область. Благодаря хлопотам Ян Чэна император отменил обычай вывозить ко двору карликов. За это признательные жители области построили в честь Ян Чэна храм, нарисовали его изображение и чествовали в качестве духа счастья (благодетельного духа). Впоследствии этот культ распространился на весь Китай, и Ян Чэна стали почитать как бога счастья и благоденствия<sup>4</sup>.

В этих народных преданиях мы видим конкретное подтверждение слов Ф. Энгельса о том, что первоначальным содержанием всякой религии было фантастическое отражение в головах людей внешних, природных сил, которые проходят через самые различные олицетворения. Постепенно к силам природы присоединяются также общественные силы, господство которых было необъяснимым для человека. В результате «...фантастические образы, в которых первоначально отражались только таинственные силы природы, приобретают теперь также и общественные атрибуты и становятся представителями исторических сил»<sup>5</sup>.

Двойственный характер, который впоследствии приняли образы богов, отчетливо прослеживается и на других представителях китайского пантеона. В этом отношении интересна «биография» бога богатства Цайшэня. Как свидетельствуют предания, в качестве божества, управляющего богатством, почитали духа Севера. Его чествование проводилось в день его рождения – 15-го числа 3-й луны (по китайскому лунному календарю). Иногда этого духа отождествляли с Чжаоляном, жившим в эпоху Троецарствия<sup>6</sup>. В данном случае мы также видим двойственный характер духа богатства. С одной стороны, это абстрактный дух Севера и, конечно, наиболее ранняя его форма, а с другой – определенная историческая личность. Однако Чжаоляна еще нельзя отождествлять с Цайшэнем, почитание которого началось позднее. Культ бога богатства прошел очень сложный путь. Прежде всего, необходимо упомянуть о культе «пяти мудрых» (У-шэн), появление которого китайские источники относят к IX в. н.э. Легенды рассказывают: при императоре Си-цзуне (конец IX в.) горожанин по имени Ванюй однажды вечером увидел в саду пламя, озарившее небо. Он вышел в сад и увидел, как с неба спустились пять духов и сказали ему: «По повелению неба мы должны питаться от той местности, жителей которой мы охраняем и посылаем им счастье». С того времени народ и стал почитать этих духов как подателей счастья и благополучия под общим названием «пять мудрых». Их культ получил широкое распространение. В жертву этим духам приносили так много продуктов, что в период правления Канси (1662–1723) культ был запрещен специальным указом, после чего появился культ Цайшэня<sup>7</sup>. Таким образом, в культе бога богатства мы видим синтез двух культов, связанных с молением о счастье и богатстве, – культа духа Севера и культа «пяти мудрых». Постепенно

<sup>4</sup> Там же. С. 55–56.

<sup>5</sup> Энгельс Ф. Антидюринг. М., 1951. С. 113–114.

<sup>6</sup> Попов П.С. Китайский пантеон. С. 56.

<sup>7</sup> Там же. С. 48–50, 56.

образы Фусина/Цайшэня и Лусина (бога счастья) сливались, и главным объектом почитания стал бог денег Цайшэнь. Отвлеченное и расплывчатое представление о счастье вообще вытеснилось более определенным понятием богатства, конкретное выражение которого народ видел в деньгах и различных драгоценностях.

Социальная природа китайских богов счастья не подлежит сомнению. Отношения между ними и людьми покоятся на чисто коммерческой основе: если человек просит денег, долголетия или чиновничьей карьеры, то он обязан принести жертвы, а за это боги «пожалуют» ему то, что он просит.

Так у китайцев формировался культ богатства, классическое отражение которого мы находим в народном лубке конца XIX – начала XX в. В.М. Алексеев писал об этих картинах следующее: «Нетрудно видеть, что главной предпосылкой распространения подобных картин, изображающих в красках и рисунках все то житейское благо, которое мерещится голодной фантазии бедняка, является безысходная нищета народных масс»<sup>8</sup>.

#### Описание лубочных картин<sup>\*</sup>

На лубке (инв. № Д-2740; размер 62×36 см) изображены два бога богатства – Гуань-ди и Цайшэнь («военный» и «гражданский»). Вверху на троне сидит Гуань-ди. Он одет в богатые одежды полководца. На голове убор военачальника. Лицо бога темно-коричневое с суровым выражением. Черные усы висят книзу, борода разделена на три пучка. Вокруг головы бога нимб. Слева от Гуань-ди стоит воин в розовом тюрбане. Желтая короткая накидка скреплена на груди фибулой. Правая рука воина на бедре, левой он держит алебарду. Лицо у воина темное, черная борода веером. Справа от бога стоит юноша. Вокруг головы нарисован нимб. В руках он держит узелок с книгами<sup>\*\*</sup>. Ниже Гуань-ди, тоже на троне, сидит «гражданский» бог богатства Цайшэнь. Он в ярких одеждах. Лицо румяное, добродушно улыбающееся. В руках Цайшэня золотой слиток (ямб) – символ богатства. Перед богом стоит большая ваза с драгоценностями. Слева от Цайшэня – отрок в зеленом тюрбане с цветком. Он держит поднос с «драгоценным» конем – символом богатства. Справа – второй отрок в синем головном уборе. В левой руке отрока свиток, правая протянута к Цайшэню.

На картине (инв. № Д-2739; размер 60×35 см) изображены три бога счастья. Вверху на троне сидит Гуань-ди, рядом – его телохранители. Все трое нарисованы точно так же, как на предыдущем лубке. Отличие только в том, что и у телохранителей нарисованы нимбы вокруг голов.

Внизу рядом сидят Цайшэнь и Лусин. Боги изображены совершенно одинаковыми, в одинаковых головных уборах высших сановников. Отличаются они друг от друга лишь цветом халатов и атрибутами. Цайшэнь сидит слева, он в ярком хала-

---

<sup>8</sup> Алексеев В.М. В старом Китае. М., 1958. С. 40–41.

<sup>\*</sup> Номера картин даются в соответствии с картотекой фондов ГМИР.

<sup>\*\*</sup> Считалось, что воин в свете Гуань-ди – это его черный соратник Чжоу Цак, а юноша – сын полководца, Гуань Пин.

те. По оранжевому полю нарисованы зеленые цветы и голубые драконы. Обшлага халата голубые. В руках у бога золотой ямб. По бокам от Цайшэня нарисованы его слуги. Справа изображен Лусин. Его зеленый халат украшен желто-синими драконами. В левой руке божество держит изогнутый жезл – символ счастья\*. Около бога стоят слуги. Перед богами нарисован таз, наполненный до краев драгоценностями, излучающими золотое сияние. На тазе начертаны три иероглифа *цзюй бао пэнь* – «таз, копящий драгоценности».

Лубок (инв. № Д-3153; размер 51×30 см) отпечатан ксилографическим способом на тонкой рисовой бумаге и затем раскрашен яркими акварелями.

На лубке изображен бог богатства Цайшэнь в ярких одеждах. Широкие рукава халата ниспадают почти до земли. На груди нарисована волшебная птица феникс с распушенными крыльями. В правой руке Цайшэнь держит жезл жуи, в левой – вазу с драгоценностями, украшенную цветами красных пионов (пионы – символ счастья). Позади бога стоит отрок в желтом халате и зеленых штанах. Он держит посох, украшенный симметрично расположенными связками монет. К каждой связке подвешено по золотому слитку – *ямбу*. Это своеобразная ветвь «дерева, отряхивающего деньги», составляющая, как и «таз, копящий драгоценности», неотъемлемый атрибут картин с изображениями бога богатства. В четырех розетках, украшающих ветвь, вписаны иероглифы *фу гуй жун хуа* – «богатству и знатности (Вашей) процветать».

Лубок (инв. № Д-3293; размер 51×30 см) отпечатан таким же способом, как и № Д-3153, на тонкой желтой бумаге. Композиция рисунка такая же, как и у предыдущего. Халат Цайшэня украшен многократно повторяющимся иероглифом *шоу* – «долголетие». В левой руке божество держит вазу, из которой вытекает дымка, а в дымке начертан иероглиф *си* – «счастье, удача». Позади Цайшэня отрок держит обеими руками сложную конструкцию, состоящую из фонаря, цветов и различных подвесок. В четырех розетках вписаны иероглифы *цзи сянь фу гуй* – «знамение сулит богатство и знатность».

На лубке (инв. № 2744; размер 56×75 см) изображен бог чиновничьей карьеры Лусин в ярких одеждах. Он держит на каждой руке по мальчику, у которых в руках цветущие ветки. Видимо, это ветви коричневого дерева – символ успешной сдачи экзамена на ученое звание. С каждой ветки спускаются гирлянды из кистей и розеток. Розеток по две на каждой ветке, в них вписаны иероглифы: справа *фу гуй* – «богатства и знатности»; слева *жун хуа* – «славы и процветания». Справа у ног Лусина изображен отрок верхом на «драгоценном» коне, а слева – отрок верхом на аисте (символ долголетия). У каждого отрока в одной руке – ваза с цветами, в другой – развернутый свиток с надписью *жэнь вэй гао* – «долготерпение является самым высшим», т.е. высшей добродетелью в конфуцианском смысле.

Этот лубок интересен тем, что на нем изображены не только атрибуты Лусина, но и символы долголетия (аист) и богатства («драгоценный» конь).

\* Этот жезл по-китайски называется *жуи*. Он символически изображает гриб линджи, предвещающий долговечность, а нагибы жезла напоминают скорописные иероглифы «жу», «и», которые означают «что хочешь».

Центральный персонаж лубка – бог чиновничьей карьеры – является выражением пожелания владельцу данной картинки обзавестись мужским потомством, которое в будущем поступит на государственную службу. В то же время символы богатства и долголетия непосредственно увязываются с чиновничьей карьерой, а надпись на свитке призывает к долготерпению как единственному средству достижения всех земных благ.

В центре картины (инв. № Д-7584; размер 75×60 см) под лабри сидит на троне Цайшэнь. Вокруг его головы желтый нимб. Красный халат бога разрисован драконами. На нагруднике изображена голова дракона с раскрытой пастью. В левой руке Цайшэня жезл жуи. Над богом две строчки иероглифов: *цзэн фу Цайшэнь* – «увеличивающий счастье бог богатства» и *да цай фу* – «управляющий богатством чин». Справа сверху от Цайшэня под «денежным» деревом стоят, обнявшись, Хэ-Хэ. Один из близнецов держит цветок лотоса, другой – коробку с драгоценностями\*.

В верхнем левом углу нарисован «небесный чин, одаряющий счастьем», о чем свидетельствует надпись на свитке, который он держит в руках (*тянь гун цы фу*). «Небесный чин» сидит верхом на тигре, извергающем из пасти монеты. Ниже стоит отрок с вазой в руках. Из вазы видна коралловая ветка. Под отроком нарисован Люхар. Он по пояс голый, на поясе повязка из шкуры животного, жирная грудь и живот умышленно преувеличены. Люхар держит на плече длинный мешок, из которого падают различные драгоценности в стоящий в ногах у бога богатства «таз, накапливающий драгоценности» (на тазе надпись *цзюй бао пэнь*). Справа от Цайшэня, под изображениями Хэ-Хэ, находится стол, а на нем – свиток и две кисти на подставке. Над столом подвешены весы. На коромысле две корзины, наполненные драгоценностями. Еще ниже нарисованы один под другим два «небесных чина». Верхний держит свиток с надписью *ли ши* – «(чин), обогащающий торговлю», нижний – свиток с надписью *чжао цай* – «(чин), привлекающий богатства». Вся картина заключена в черную рамку. На верхних ее углах нарисованы стилизованные аисты. Слева и справа вдоль рамки – по два дракона с раскрытыми пастьями, обращенных друг к другу.

Таким образом, на этом лубке мы находим Цайшэня в окружении всех членов его свиты и почти все атрибуты богатства. Следует заметить, что в китайских легендах ничего не говорится о двух членах этой свиты – «привлекающем богатство отроке» и «обогащающем торговлю небожителе-чиновнике». Видимо, они вошли в свиту Цайшэня значительно позже. Однако оба этих святых часто изображаются в виде самого Цайшэня, но обязательно со свитком, на котором обозначена его особая «специальность» (например, лубок № Д-3299).

На картинке (инв. № Д-7588; размер 53×35 см) изображен один из близнецов Хэ-Хэ в виде малютки с круглым лицом, пухлыми ручками и ножками. Левая нога мальчика поджата, а правая полусогнута в колене и отставлена в сторону. На голове – два пучка волос. На запястьях – голубые кольца-браслеты, на левой ноге – голубое кольцо с пышным голубым бантом, на правой – белое кольцо. Мальчик

\* Лотос и коробка являются постоянными атрибутами Хэ-Хэ. Лотос и коробка звучат по-китайски одинаково – хэ. Как утверждает Л.Я. Штернберг, имена святых Хэ-Хэ даны по их атрибутам, что часто наблюдается в индийских верованиях.



одет в красный нагрудник. Руками он прижимает к груди большой слиток золота (ямб). Справа от Хэ высится пирамида из золотых и серебряных ямбов, увенчанная тремя языками пламени, слева – четыре стопки денег (чохов) с квадратными отверстиями в центре. Сверху картинке четыре иероглифа *май хуа фацай* – «купишь эту картинку – разбогатеешь». Эта надпись красноречивей самой картины. Стоит только бедняку купить на последний грош такую картинку, как он сделается обладателем несметных сокровищ. Отрок Хэ со своими атрибутами богатства принесет все, чего пожелает фантазия полуголодного человека.

В центре картины (инв. № Д-3207; размер 53×35 см) сидит мальчик в такой же позе, как и на предыдущем лубке. На висках пучки волос. Он одет в зеленые штаны и нагрудничек. На ногах – красные туфли с зеленым узором. На запястьях – зеленые браслеты. Левая рука согнута в локте и на уровне головы держит перл, испускающий сияние в виде трех языков пламени. Правой рукой отрок прижимает к себе большую монету с квадратным отверстием, датированную годами правления Гуансюя (1875–1908). Справа от мальчика нарисован белый конь с черным хвостом и гривой. Конь окружен языками пламени. На спине коня стоит золотой ямб, от которого идет дымка, а в дымке семь иероглифов: *баома толай цань бэйли* – «драгоценная лошадь на спине приносит тысячекратную прибыль». Слева от мальчика нарисован дракон. Туловище, лапы и хвост дракона составлены из золотых монет. Голова повернута назад, пасть страшно раскрыта. К туловищу дракона привязана голубой лентой большая корзина с драгоценностями, излучающими сияние. Усы дракона закручены вверх и расходятся в стороны, образуя контур облака, или дымку, где написаны еще семь иероглифов: *цань лун тьцзинь сыфан цай* – «денежный дракон привлекает богатство с четырех сторон».

Сверху лубка (инв. № Д-3197; размер 35×53 см) иероглифическая надпись: *инь ю юн* – «серебра и денег иметь (тебе) в избытке». На лубке изображен один из спутников бога богатства отрок Хэ верхом на огромной золотистой рыбе\*. На отроке передничек, прикрывающий живот и разрисованный яркими цветами. На ногах и запястьях – нефритовые браслеты-кольца. К пучку волос на левом виске приколотая яркая роза. Обеими руками отрок прижимает к груди плетеную корзиночку, наполненную монетами, слитками золота и серебра, излучающими сияние.

На лубке (инв. № 3568; размер 60×106 см) изображена внутренняя часть богатого дома ученого. В центре видна глубокая ниша, обрамленная красивым занавесом. В глубине ниши – домашний алтарь. Видны изображения двух богов (видимо, Цайшэня и Лусина). На жертвенном столике перед иконами стоят зажженные свечи, чашечки и вазы с жертвами. С потолка свешиваются два фонаря с зажженными свечами. Слева от стола с жертвами находится глубокое кресло с зеленой спинкой и малиновым сиденьем. Перед алтарем лицом к зрителю стоят хозяин дома и его жена, одетые в праздничные одежды. Пилястры ниши украшены благожелательны-

---

\* Рыба – символ зажиточной и счастливой жизни, поскольку слово «рыба» звучит так же, как и слово «избыток» – *юй*. В Китае существовал обычай, согласно которому молодая жена, приходя в дом мужа, в течение трех дней готовила рыбные блюда, что должно было способствовать счастливой и богатой жизни молодоженов.

ми надписями. На правом пилястре: *то цай* – «да расширятся богатства», на левом *цзинь бао* – «да придут сокровища». Справа и слева от алтаря находятся двери в другие комнаты. В правой комнате видна большая корзина с драгоценностями. На корзине иероглифы *дуйцзинь* – «кучи золота» (это часть широко распространенной благожелательной формулы – «кучи золота, груды яшм») и знак *и фу* – «богатство». В комнате налево женщина готовит пампушки. Над дверью и по бокам благожелательные надписи, но прочесть их невозможно. В центре комнаты на подставке из слитков золота и серебра стоит «таз, накапливающий драгоценности». Золото, серебро, яшма, кораллы, наполняющие таз, излучают сияние. Справа от таза с драгоценностями стоит мужчина в богатых одеждах и головном уборе чиновника. В руках он держит цветную ветку коричневого дерева (символ пожелания успеха на экзаменах). Здесь же два подростка. Один держит фонарь замысловатой формы, украшенный монетами. В правой части картины на большом чане сидят три женщины в ярких одеждах и готовят пельмени. Слева на облаке в дом влетает бог богатства. В левой руке он держит поднос с «драгоценным конем», извергающим поток драгоценностей. За спиной Цайшэня слуга поджигает петарды. Видна женщина, несущая на подносе рыбу.

Над картиной надпись: *чжуаньюань цзи ди гао синь-нянь* – «да достигну я в новом году степени чжуаньюаня»<sup>\*</sup>.

На картине (инв. № Д-3589; размер 60×106 см) изображен двор богатой усадьбы. Справа и слева расположены высокие здания под черепичными крышами, соединенные длинной галереей. В правом углу двора растет большое дерево, закрывающее своей кроной часть крыши здания. Под деревом установлена огромная плетеная корзина в форме бочки, наполненная до краев сияющими драгоценностями. На корзине начертан иероглиф *фу* – «счастье», выше более мелкими иероглифами написано: *цайюань фуцоу* – «источникам богатства счастливо стекаться».

На нижней ступеньке крыльца стоит молодая женщина в ярких одеждах с ребенком на руках. Левее женщины стоит молодой мужчина, одетый в меховую куртку, из-под которой виден голубой халат. На голове мужчины – черная круглая шапочка. В правой руке он держит три связки монет.

В центре двора установлены три столика. На первом (маленьком) находится таблица с изображением бога богатства Цайшэня; на втором – большой поднос с каким-то кушаньем и две высокие вазы с рыбой и петухом, несколько маленьких чашечек; на третьем – курильница и два фонаря, жертвенные слитки золота и серебра. Перед алтарем бога богатства установлена большая ваза на низкой подставке, наполненная жертвенными бумажными связками денег.

Перед алтарем на разостланном ковре стоит старик в длинной меховой одежде. Он держит зажженную свечу. Здесь же стоит второй мужчина в длинной меховой одежде. Из левого помещения вышла женщина, несущая на подносе пять ча-

---

<sup>\*</sup> В старом Китае существовало три ученых степени: *сюцай*, *цзюйжэи* и *цзиньши*. Чиновник, занявший первое место в списках выдержавших государственный экзамен на степень *цзиньши*, получал звание чжуаньюаня и считался первым кандидатом в высшее учебное учреждение Китая – ханьлиньюань (Императорская Академия наук).

шек. Дверь в помещение открыта. Там виден очаг, над которым находится полочка с двумя таблицами, видимо, бога домашнего очага и его супруги. Перед таблицами стоят курильница и два подсвечника. Косяки дверей покрыты благожелательными надписями. На заднем плане около галереи на трех шестах, поставленных «костром», висит гирлянда хлопушек, и слуга готовится зажечь их. Из галереи выходит работник, несущий на коромысле деревянные ведра.

Над крышей галереи на светлом облаке нарисован Цайшэнь. Это в честь него хозяин дома и домохозяин совершают жертвоприношение в надежде на щедрость всемогущего бога. И результат налицо: сам Цайшэнь со всей своей свитой пожаловал в дом к счастливцу. Бог милостиво сложил руки на груди, а один из членов его свиты катит тачку, наполненную драгоценностями. На облаке слева в облагодетельствованный дом спустился «небесный чин», «увеличивающий богатства». Справа, тоже на облаке, прибыл Люхар, дарующий деньги. Он сидит верхом на своей трехлапой жабе, изрыгающей в корзину монеты. Сам Люхар держит над головой жезл, унизанный монетами. Рядом с Люхаром близнецы Хэ-Хэ. Один несет ветку «денежного» дерева, а второй – поднос с драгоценностями. Сверху картины сделана пояснительная надпись: *чжень ши хо Цайшэнь лайдао цза цзя* – «воистину живой Цайшэнь пришел к нам в дом».

На лубке (инв. № 59; размер 25×40 см) изображен один из близнецов Хэ-Хэ в одежде уличного актера. На нем нарядная куртка, разрисованная крупными цветами, на голове – широкополая шляпа, также украшенная цветами. На стуле сидит Шоусин, бог долгой жизни, а на полях шляпы Хэ расположились восемь бессмертных гениев из даосского пантеона. На плече у актера сидит маленькая обезьяна с фонарем на голове, за плечами находятся палочки с подвешенными фонарями и музыкальными инструментами, тыква-горлянка и какие-то другие предметы. В правой руке у актера флажок с иероглифом *лин* – «приказ»<sup>\*</sup> и сложная конструкция из палочек, фонарей и человеческой фигурки, держащей развернутый свиток с иероглифами *и туан хэци* – «единым клубком, в ладном духе»<sup>\*\*</sup>. В правой руке – персик со знаком долголетия «шоу», окруженный пятью летучими мышами<sup>\*\*\*</sup>. У ног артиста расположились маленькая собачка и паук<sup>\*\*\*\*</sup>, окруженный языками пламени. На правом боку актера надпись: *цзинь доу Мань* – «золота полные меры».

Этот лубок интересен в двух отношениях. Во-первых, мы видим в нем не только обилие благожелательных символов и формул, но и наглядное смешение различных элементов китайских верований. Благожелательные символы находятся рядом с заклинательными (*лин* – «приказ»). Кроме того, бог долгой жизни Шоусин вос-

\* Обычно иероглиф *лин* встречается на даосских заклинательных амулетах и символизирует приказ заклинателя, воспрещающий всякие действия «нечистых» сил.

\*\* Перевод В.М. Алексеева. Формула, часто встречающаяся как на новогодних картинках, так и на амулетах. Она выражает желание единства и счастливой жизни членам семьи, особенно новобрачным, так как «Единение» и «Согласие» (Хэ-Хэ) приносят счастье, богатство и другие земные благополучия.

\*\*\* Летучая мышь является символом счастья, так как слова «счастье» и «летучая мышь» звучат одинаково – *фу*. Пять летучих мышей символизируют пять благополучий (*у-фу*): богатство, долголетие, покой, добродетель и достойную смерть.

\*\*\*\* Паук – символ благополучия, счастья, так как оба эти слова звучат по-китайски одинаково – *си*.

седает на шляпе бродячего актера в окружении восьми бессмертных гениев, что встречается очень редко в китайской иконографии. Во-вторых, превращение одного из близнецов Хэ-Хэ, дарующих деньги, в уличного актера свидетельствует о том, что боги богатства почитались главным образом низшими слоями общества, среди которых театральные представления пользовались огромным успехом.

На картине (инв. № Д-3564; размер 60×106 см) изображены все три бога счастья. В центре на олене нарисован Шоусин, бог долгой жизни, в халате золотого цвета. Он смотрит в развернутый свиток. Повод уздечки привязан к коричневой ветке, которую несет на плече отрок, изображенный в пляшущей позе Люхара, но одетый как близнецы Хэ-Хэ. На нем яркие одежды, на шее – золотой обруч. За Шоусином идет небесная фея в розовом халате. На ее плечи накинуто покрывало из зеленых листьев. Высокая прическа украшена большой розой. Фея несет атрибут Шоусина: высокий посох с привязанными тыквой-горлянкой и букетом желтых цветов. Длинные зелено-желтые ленты развеваются по ветру. Над головой Шоусина парят аист (символ долгой жизни) и летучая мышь (символ счастья). Правее и чуть ниже от Шоусина верхом на цилине\* восседает Лусин с мальчиком на руках. Слева от Шоусина на слоне едет Фусин (Цайшэнь) в красном халате и с жезлом жуи в руках. Позади Фусина идет вторая фея с розами в прическе. На плечах накидка из желтых листьев. Фея держит розовый зонтик с иероглифами *жи юэ* – «солнце и луна», смысл которых на этой картине не совсем ясен\*\*. Впереди слона идет второй отрок. Он нарисован, как и первый, в танцевальной позе Люхара с копьем в руке. К древку копья привязан золотой лентой большой букет цветов. По полю рисунка разбросаны буддийские кресты.

В верхнем правом углу картины в рамке из цветов и бабочек написаны иероглифы, продолжение фразы – в верхнем левом углу в такой же рамке. В целом фраза читается: *фу-лу шоу сань син ту* – «изображение трех звезд: счастья, карьеры, долголетия». На содержание этого лубка наложило отпечаток буддийское влияние. Фусина на слоне никогда не изображали, а слона, как известно, почитают священным животным в буддизме (многих буддийских богов часто изображают верхом на слоне). Непонятно также и введение в свиты богов счастья небесных фей, поскольку функции слуг у этих богов обычно выполняют юноши или отроки.

© Гаранин И.П., 2010

---

\* Цилинь почитается как животное, приносящее благую весть. Его появление будто бы предвещает рождение мудреца или другое особо важное событие. Тело этого фантастического животного состоит из различных частей других животных, поэтому в народе его часто называют «несуразным».

\*\* Знаки солнца и луны являются, видимо, пережитком астральных культов, основанных на вере в то, что небесные светила оказывают влияние на судьбы людей. Эти культы имели широкое распространение не только у китайцев, но и у многих других народов.

## НЕПАЛЬСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ГМИР\*

Фонд «Религии Востока» Государственного музея истории религии (ГМИР) насчитывает около 11 тысяч экспонатов и включает графику, живопись, предметы прикладного искусства, характеризующие религиозные верования и культы, художественные традиции таких стран, как Индия, Непал, Шри Ланка, Монголия, Китай, Япония, Бирма, Таиланд.

Среди многих коллекций фонда выделим сравнительно небольшую (всего около 80 экспонатов) коллекцию предметов из Непала. В основном своем объеме она сформировалась на протяжении 80-х гг. XX в. Большая ее часть была приобретена у И.М. Козлова – советского врача, много лет проработавшего в Непале. Начиная с 1980 г. ГМИР приобрел у И.М. Козлова свыше 70 предметов. Точно датировать экспонаты сложно, однако можно сказать, что некоторые из них относятся к XVIII в. Коллекция требует длительной и кропотливой работы по атрибуции. Особо отметим, что данный материал в научный оборот вводится впервые. Настоящая статья имеет целью дать общее представление о непальской коллекции ГМИР.

Непал – небольшое государство в Южной Азии, расположенное на склонах Гималаев. Население страны полиэтнично и представлено различными антропологическими типами, лингвистическими семьями и группами. Основные антропологические типы в Непале – южноевропейский и монголоидный. Европейский тип распространен преимущественно в южной и средней частях страны. Образовался он в результате многовековых миграций североиндийского населения и последующего смешения пришельцев с аборигенными тибето-гималайскими племенами. Черты монголоидного типа, наиболее определенно выраженные у тибетских по происхождению групп, прослеживаются также в физическом облике народов, которые принято называть тибето-гималайскими: тамангов, гурунгов, чепангов, магаров, тхару и др.

В языковом отношении также выделяются две главные группы: индоевропейская (индоарийская) и тибето-бирманская. На индоевропейских языках и диалек-

---

\* Публикуется в новой редакции по: Проблемы формирования и изучения музейных коллекций ГМИР.Л., 1990. С. 221–248.

тах (непали, тхару и др.) говорят около 80% всех жителей Непала, на остальные 20% приходится десятки народов.

Государственной религией Непала является индуизм, его исповедуют большинство непалиязыковых групп, однако часть населения (преимущественно тибето-бирманское) считает своей религией буддизм. У некоторых народов сохраняются племенные верования и культы, например у киратов, населяющих восточные районы страны. Эти группы пользуются услугами племенных жрецов, которые совершают церемонии в честь предков, обряды вызывания дождя, молят духов о хорошем урожае, а также о благополучии племени. Сильное взаимное влияние индуизма и буддизма является выдающейся особенностью непальской культуры, что было отмечено еще известным русским ученым-индологом И.П. Минаевым, которому удалось посетить Непал во второй половине XIX в. Он писал: «Богатство и разнообразие непальского пантеона поразительно. <...>

В монастырях живут женатые монахи, и в брахманических храмах стоят будды и бодхисатвы, и, наоборот, в буддийских храмах стоят брахманические боги»<sup>1</sup>.

Непальскую коллекцию ГМИР составляют предметы, отражающие религиозные верования, распространенные среди многочисленных племен и народностей Непала. В небольшом собрании представлены персонажи и ритуальная утварь как индуистского, так и буддийского пантеона: ксилографии на бумаге, скульптура из металла, ритуальные сосуды. Описание коллекции мы начнем с предметов, характеризующих индуистский культ.

Изучение индуизма в Непале имеет свои сложности и особенности. Эпиграфические данные говорят о том, что уже в ранний период непальской истории в долине были распространены индуизм и буддизм. Вишнуизм не получил широкого распространения, однако короли правящей династии Шах считаются земным воплощением Вишну<sup>2</sup>. Вишнуиты в Непале почитают Вишну-Нарайана; один из древнейших храмов Чангу Нарайана был воздвигнут в его честь еще в XVI в. Известны также непальские легенды, повествующие о многочисленных аватарах Вишну. В непальской коллекции ГМИР представлена первая аватара – Матсья, т.е. воплощение Вишну в виде рыбы (инв. № И-8451-VII). На прямоугольном деревянном бруске вырезано изображение рыбы, в верхней части – погрудное изображение Вишну под капюшоном из семи кобр с руками, сложенными вместе и обращенными вперед. Согласно легенде, Матсья помогла праотцу человечества Ману спасти Веды, похищенные демоном и унесенные им под воду океана, куда была погружена Земля при всемирном потопе. В Непале есть храмы, посвященные Вишну, например каменный Вишну Мандир в Катманду. В честь Вишну в течение года проводится серия праздников.

Главенствующее положение в индуистском пантеоне еще в Средние века занимало семейство шиваитских божеств. С XIV в. Шива постоянно упоминается

<sup>1</sup> Минаев И.П. Очерки Цейлона и Индии: из путевых заметок русского. Ч. 1. СПб., 1878. С. 251.

<sup>2</sup> См.: Празаускас А.А. Индуистский пантеон в Непале // Непал: история, этнография, экономика. М., 1974. С. 79.

в надписях, в его честь возводятся храмы и линги. Особенно почитался Шива в образе Пашупати\*, древний храм которого уже в те времена был объектом паломничества всего субконтинента. Некоторые правители династии Личхави (V–VIII вв.) пользовались титулом пашупатибхаттарак. О культе Пашупати свидетельствуют также записи китайского паломника Сюань Цзяна и надпись, в которой сообщается об установлении аштапушпики – изображения лотоса с восемью лепестками, символа восьми атрибутов Шивы. Как и в Северной Индии, пашупаты были наиболее ранней религиозной группой в Непале.

Как известно, Шива имеет множество различных образов. В собрании ГМИР он представлен двумя из них. Это монохромная ксилография (инв. № И-8249-VII), на которой изображен четырехрукий Шива, сидящий на лотосе, поднимающемся из воды. Левая нога поджата, правая опущена вниз. На бедрах – тигровая шкура. В верхней паре рук Шива держит трезубец и барабанчик. Нижняя правая рука согнута в локте, ладонью наружу; левая – свободно лежит на колене и держит сосуд. Шея обвита змеями, на груди – длинная гирлянда. Часть волос собрана в высокую прическу, остальные свободно падают на спину и плечи. В прическе изображен полумесяц и бьющий фонтан воды. Всю фигуру Шивы кольцом обвивает змея. Это изображение можно рассматривать как иллюстрацию к эпизоду легенды, гласящей, что один из правителей Айодхьи заслужит благоволение Шивы и с его помощью низведет на землю небесную реку Гангу, ее священные воды наполнят пересохшие моря и очистят от греха предков царя Айодхьи. В ту пору река Ганга протекала на небесах, и воды ее еще не смешались с водами земных рек. Когда правитель Айодхьи обратился к Ганге и рассказал о суровых испытаниях, которым он себя подвергал, она согласилась помочь ему, предупредив, что только Шива может уберечь землю от разрушающего удара вод. Шива обещал выполнить просьбу правителя, и вот на снежной вершине появилась прекрасная Ганга, дочь Хималая, и направила свои воды с небес на землю; но чтобы падение их не повредило земле, Шива подставил голову и принял на свое чело всю тяжесть низвергнувшихся вод, и по телу его они стекли на землю и направились к океану<sup>3</sup>.

Примерно с XV в. Шива (Пашупати), сохраняя главенствующее положение в официальном пантеоне, постепенно оттеснялся на второй план собственным воплощением – Бхайравом. Индуистская традиция, согласно которой бхайравы были легендарными аскетами, в Непале почти не известна. Бхайрав для непальцев – устрашающее кровожадное божество, олицетворяющее разрушительную силу и гнев Шивы. Бхайравов имеется огромное множество, по мнению С. Леви, – 5,6 млн<sup>4</sup>. Обычно изображается лишь голова Бхайрава. В нашей коллекции представлен наиболее популярный из бхайравов – Акаш («небесный») (инв. № И-8185-VII). На полихромной ксилографии изображена только голова божества, глаза его устремлены к небу. Согласно легенде, Акаш Бхайрав был правителем Непала Йолабхой из ди-

\* Пашупати – санскр.: Господин скота.

<sup>3</sup> См.: Темкин Э.И., Эрман В.Г. Мифы Древней Индии. М., 1982. С. 1579.

<sup>4</sup> Levi S. Le Nepal, étude historique d'un royaume hindou: in. 1–3 vol. P., 1905–1908. Vol. I. P. 383.



настии киратов. Он собирался выступить в битве на Курукшетре на стороне кауров. Зная, что Бхайрав Йоламба непобедим в бою, Кришна отрубил ему голову, но разрешил наблюдать за ходом сражения с небес. Акаш Бхайрав всегда изображается с глазами, направленными к небу, так как, по неварскому поверью, его взгляд обладает разрушающей силой<sup>5</sup>.

Хроника отмечает четырех бхайравов, которые соотносятся с четырьмя направлениями: бхайравы в Нувакоте (запад), Бхактапуре (север), Санче (восток) и Катманду (юг). Дж. Тоффин приводит имена восьми бхайравов: Аситанга Бхайрав (восток), Руру Бхайрав (юго-запад), Чанда Бхайрав (юг), Кродха Бхайрав (юго-запад), Унматта Бхайрав (запад), Капалиша Бхайрав (северо-запад), Бхасана Бхайрав (север), Самбара Бхайрав (северо-восток). Каждому из названных бхайравов соответствует богиня из числа Ашта Матрика, с которой каждый бхайрав сосуществует в одном и том же храме. Основная функция бхайравов – защищать от опасности<sup>6</sup>.

Бхайраву поклоняются в различных формах. Согласно традиции, самый древний бхайрав – это Пачали, а также бхайравы Бхактапура, Санги (восток долины) и Нувакота (за пределами долины). В других регионах страны это божество не так популярно. Наиболее почитаем из бхайравов Кал (Черный) Бхайрав, изображение которого высечено из черного камня и расположено на площади у Хануман Дхока. Этот бхайрав не имеет в Непале своего храма. В Катманду нет праздника, посвященного Кал Бхайраву. Только в местностях Риди и Палпа существуют праздники в честь этого бога и его главный храм. Согласно традиции, культ Кал Бхайрава пришел из Бенареса, где тоже есть его храм<sup>7</sup>.

Храм Багх Бхайрава находится в Киртипуре. Почитают этого бога невары из каст ванра и шрестха, а также джяпу (неварские крестьяне). Многие джяпу Киртипуре, Панга, Нагауна поклоняются Багх Бхайраве как родовому божеству. Его жрецы, которые совершают ежедневные церемонии, принадлежат к низкой касте кусле, но во время главных ритуалов жрецами становятся ванра из высокой касты неваров-буддистов<sup>8</sup>. Белый Бхайрав изображен в виде большой белой маски, которая закрыта деревянной решеткой. Во время праздника Индра-джатры эта решетка открывается<sup>9</sup>. Храм Акаш Бхайрава находится в Катманду. Почитают этого бхайрава и индуисты, и буддисты как защитника местности Индра в Катманду. Наследственные жрецы и деопала\* – ванра и джяпу соответственно. Интересно, что отдельно храм, посвященный Акаш Бхайраву, находится на юго-западе долины, где живут невары из касты дунья. Они владеют этим храмом и поклоняются Акаш Бхайраву.

Отметим также, что в Непале часто в одном храме сосуществуют несколько божеств или почитаются различные ипостаси одного и того же божества, как, например, в одной из деревень долины в одном и том же храме почитается Махадев, которо-

<sup>5</sup> *Nepali C.S. The Newars: An Ellino-Sociological Study of a Himalayan Community. Bombay, 1965.*

<sup>6</sup> *Toffin G. Société et religion chez les newars du Nepal. P., 1984. P. 441–442.*

<sup>7</sup> *Nepali G.S. The Newars: An Ellino-Sociological Study of a Himalayan Community. P. 300.*

<sup>8</sup> *Ibid. P. 32.*

<sup>9</sup> *An Introduction to the Hanuman Dhoka. Kathmandu, 1975. P. 48.*

\* Деопала – санскр.: хранитель бога.



му никогда не приносят кровавых жертв, и Бхайрав – кровожадное божество. Иногда в одной деревне на противоположных ее концах располагаются храмы Бхайрава и Дурги, причем посвященный Бхайраву храм располагается в верхней части деревни, а посвященный Дурге (или Навадурге, т.е. девяти дургам) – в нижней части. Первый храм, называемый дьяга, обслуживается крестьянами верхней части деревни; второй храм, который обозначается термином «чапа», обслуживают садовники нижней части деревни. Два раза в год, во время Дашайна и праздника деревни (ноябрь–декабрь) члены касты гатху выступают в танцевальной процессии в масках девяти дург<sup>10</sup>.

В честь Бхайрава в Непале отмечается множество праздников. Так, в апреле, в первый день месяца байсах (апрель–май), во время Бискет-джатры (непальский Новый год) совершается пышный и торжественный праздник, в ходе которого почитают Бхайрава и Бхайрави. Обязательно воздвигают шест – линга, символ Бхайрава – Шивы. По городу везут на колеснице изображения божеств. Главные участники праздника – члены каст ванра и джяпу. Не-невары остаются только зрителями и участия в празднике не принимают. Члены неварской касты манандхар почитают маску Бхайрава (они называют ее Агадья) два раза в год: в полнолуние месяца фальгун (февраль–март) и в 14-й день месяца чайтр (март–апрель). В местечке Нувакот (к северу от Катманду) в 15-й день светлой половины чайтра совершается церемония в честь Дэви, исполняют этот ритуал жрецы ванра<sup>11</sup>. Почти одновременно в Катманду тоже почитают Дэви, и ритуал там носит аналогичное название, только происходит эта церемония один раз в 12 лет. Приносятся многочисленные жертвы Великой матери. Дхами пьют кровь жертвенных животных; по улицам города проходят процессии из 12 танцоров в масках. Они представляют Бхайрава, Кумари, Ганеша, Варахи и других особо почитаемых божеств. В первую ночь праздника они танцуют перед храмом богини Нета Аджима\*. Первую группу танцоров, которую называют ниме-маче, составляют богини Аджима и Кумари, вторую, которую называют пемха-маче, – Бхайрав и Варахи. Затем следует жертвоприношение<sup>12</sup>.

Зачастую Бхайрава представляют в виде маски из дерева или другого материала, а также в виде кувшина из глины или металла, наполненного пивом. Так, во время Индра-джатры, которая приходится на август–сентябрь, маски Бхайрава выставляют на улицах Катманду. Обязательно во всех частях города проходят процессии танцоров, во главе которых – три главных действующих лица: Акаш Бхайрав и два его спутника. При этом выступать в масках могут представители разных каст, например путувар и дунья. Танцоры в масках находятся в состоянии транса. В завершение церемонии внутри королевского дворца Хануман Дхока совершается жертвоприношение<sup>13</sup>.

Праздник в честь Пачали Бхайрава приходится на 4–6-й дни месяца ашвин во время Дашайна (праздника, посвященного богине Дурге). В первый день огром-

<sup>10</sup> *Toffin G. Société et religion chez les newars du Nepal. P. 191.*

<sup>11</sup> *Ibid. P. 560.*

\* Одно из имен богини Дурги: богиня оспы.

<sup>12</sup> *Nepali G.S. Tlie Newars: An Ellino-Sociological Study of a Himalayan Community. P. 346.*

<sup>13</sup> *Toffin G. Société et religion chez les newars du Nepal. P. 446.*

ная ваза – калаш (нев.: «ком»), около 1,2 м в диаметре, ставится в специальное углубление. На этом калаше выгравировано изображение Бхайрава. Ночью совершается жертвоприношение перед калашем; мясо жертвенного животного кидают в огонь. На следующий день процессия переносит калаш в королевский дворец Хануман Дхока. Один из участников церемонии из касты джяпу представляет божественную супругу Бхайрава. Он выступает с чашей, которую называют патра кхола. Человек этот находится в состоянии транса. Ритуал исполняют члены ассоциации, связанной с поклонением Пачали Бхайраву и известной под названием гутхи<sup>\*</sup>. Для совершения церемоний они имеют специально отведенный для этого дом. Именно перед ним и выставляют маски Бхайрава<sup>14</sup>.

Во время Дашайна по улицам также проходят праздничные процессии во главе с танцорами в масках. Члены касты гатху в этот момент выступают в маске Бхайрава и тоже находятся в состоянии транса. Несмотря на то что Бхайрав для непальцев – божество гневное, во время Индра-джатры юные члены касты шакья представляют его следующим на колеснице вместе с Кумари. Они не впадают в транс и не носят маски<sup>15</sup>.

Богиня Дурга также чрезвычайно почитаема в Непале. В собрании ГМИР она представлена в двух образах. Первый – скульптура Дурги, восседающей на льве (инв. № И-8236). Один из основных атрибутов богини – меч, занесенный ею над головой. Скульптура выполнена из металла. Второй образ богини – Дурга-победительница. На полихромной ксилографии (инв. № И-8187) Дурга изображена в виде прекрасной женщины, побеждающей демона. В Непале существует множество изображений Дурги-победительницы. Обычно она имеет 16 или 18 рук, опирается на вахану – льва и попирает демона. Богиня Дурга почитается также как покровительница королевской семьи. В этом случае ее называют Талледжу Бхавани, ее храмы находятся внутри королевских дворцов в Катманду и Бхактапуре. Иконографическая форма Талледжу почти такая же, как и у Дурги-победительницы, с той разницей, что ее правая нога стоит на Гаруде, а не на льве. Отметим, что Гаруда является ваханой Вишну, воплощением которого считается король<sup>16</sup>.

Во многих храмах Дурга Махишасурдини (победительница демона Махиши) почитается как главное божество. Изображение ее часто можно увидеть на тимпане над входом в храм. На стропилах крыши эта богиня изображается в числе других женских персонажей индуистского пантеона. В Непале наиболее почитаемы среди них Брахмаяни, Махешвари, Кумари, Вайшнави, Варахи, Индраяни, Чамунда и Махалакшми. Часто их называют Ашта Матрика, т.е. восемь матерей. Группа Ашта Матрика иногда фигурирует под основным именем – Дурга. Нередко все эти божества рассматриваются лишь в качестве разных проявлений (ипостасей) Дурги, называемой в этом случае Навадурга (девять дург)<sup>17</sup>. Храм Таранидэви в Катманду, так-

<sup>\*</sup> Гутхи – ассоциация социально-религиозно-обрядового характера, строящаяся по кастовому, патри-  
линейному и территориальному признакам.

<sup>14</sup> Toffin G. Société et religion chez les newars du Nepal. P. 444.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Kooij K.R. van. Religion in Nepal. Leiden, 1978. P. 17.

<sup>17</sup> Празаускас А.А. Индуистский пантеон в Непале. С. 83.

же посвященный Дурге, имеет на одной из сторон восемь стропил с изображением Ашта Матрика. На другой стороне храма изображена сама Дурга. В некоторых храмах каждая богиня и Ашта Матрика изображены на одном из стропил, подобно тому, как, например, восемь бхайравов на храме Шивы<sup>18</sup>. В некоторых случаях на стропилах храма изображаются и Ашта Матрика, и восемь бхайравов, как на храме Ватсаладэви, расположенном возле храма Шивы Пашупати на холме Пашупатинатх. На верхних стропилах изображены Ашта Матрика, на нижних – бхайравы.

В Бхактапуре, одном из трех древних городов долины Катманду, Дургу почитают под именем Трипурасундари\*. Ее восемь воплощений распределены по восьми кардинальным точкам вне города и почитаются в форме камней. Именно в Бхактапуре храмы Ашта Матрика расположены по восьми сторонам света и, таким образом, защищают долину Катманду.

Богине Дурге посвящен один из самых пышных и торжественных праздников годового цикла непальцев – Дашайн, или Дасера, который приходится на сентябрь–октябрь. Праздник длится 10 дней, на протяжении которых совершаются многочисленные церемонии в честь Дурги. Часть обрядов исполняют дома, а часть – в храмах и на улицах<sup>19</sup>.

Из других персонажей шиваитского пантеона в Непале наиболее почитаем Ганеш. В коллекции ГМИР он представлен тремя образами. Первый (полихромная ксилография, инв. № И-8181-VII) – Ганеш, сидящий на троне, четырехрукий. На голове – корона; на руках и ногах – браслеты, обуви нет. На плечи накинут красный шарф, на шее – ожерелье, на груди – гирлянда; одет в зеленые штаны, грудь обнажена. В руках Ганеш держит топорик и морковку. Левая нога поджата, правая спущена вниз и опирается на круглую табуреточку с фигурными ножками. Вся фигура заключена в мандорлу. Перед Ганешем изображены подношения, два светильника, крыса (или мышь), которая является ваханой Ганеша. На другой монохромной ксилографии (инв. № И-8247-VII) изображен шестиголовый и десятирукий Ганеш, сидящий на лotosовой подставке. На голове – трехлепестковая корона, на шее – ожерелье, на руках двойные браслеты, на груди – большая гирлянда; через левое плечо перекинут шарф, завязанный узлом на животе; грудь и живот обнажены, левая нога поджата. В руке он держит жезл с навершием из черепов, другие атрибуты просматриваются недостаточно ясно. Справа рядом с Ганешем изображена его супруга. Волосы ее собраны в высокую прическу, на голове – пятилепестковая корона, в ушах – серьги, на шее – гирлянда. Как и у Ганеша, вокруг головы его супруги – нимб. Вся композиция заключена в мандорлу и покоится на лотосе, поднимающемся из воды. Третий образ – это Ганеш, сидящий на крысе (инв. № И-8256-VII, скульптура из металла).

Ганеш чрезвычайно популярен в долине Катманду. Во всех ритуалах и обрядах представлены символы этого божества. В Непале существует много храмов, по-

<sup>18</sup> Kooij K.R. van. Religion in Nepal. P. 17.

\* Трипурасундари – «Красавица трех городов».

<sup>19</sup> Anderson M. The Festivals of Nepal. Kathmandu, 1971. P. 145.

священных Ганешу, самое раннее его изображение датируется X в. Главные храмы Ганеша в долине Катманду – Сурья Винаяк в Бхактапуре, Сидхи Винаяк в Санкху, Ашок Винаяк в Катманду, Джал Винаяк в Чхобар. Вообще же храмы этого божества имеются почти в каждом квартале городов долины Катманду, многие касты почитают его как своего покровителя. В Непале Ганеш даже вошел в буддийский пантеон в качестве разрушителя зла, телохранителя бодхисаттвы Манчжушри<sup>20</sup>. Наконец, Ганешу в Непале посвящены многочисленные праздники. В месяце бхадра (август–сентябрь) на 4-й день светлой половины отмечается Ганеш-джатра. Во время праздника в честь Индры его колесница сопровождает колесницу Кумари\*.

Отметим, что в непальской коллекции ГМИР представлены основные наиболее почитаемые в Непале персонажи индуистского пантеона как вишнуитского, так и шиваитского цикла.

Ритуальная утварь (различные сосуды, светильники) играет огромную роль в религиозных церемониях непальцев. Так, ритуальная масляная лампа – обязательный атрибут многочисленных обрядов жизненного цикла. Сукунда, как называют такую масляную лампу, – это символ Ганеша, которого почитают во всех церемониях. Сукунда из собрания ГМИР (инв. № И-8235-VII) имеет традиционную форму – сосуда на устойчивой ножке. Венчик лампы выполнен в виде лепестков лотоса, ручка витая. В месте соединения ручки и тулова находится рельефное изображение Гаруды, сидящей под капюшоном из пяти змей. К тулову сосуда прикреплена площадка для масла. В месте соединения площадки с туловом сосуда расположено рельефное изображение Ганеша и двух мышей.

Сукунда обязательна во время исполнения обряда первого кормления ребенка, которого сажают на специально отведенное место с изображением свастики<sup>21</sup>. При совершении шраддхи – церемонии поклонения предкам – среди ритуальных предметов также находится сукунда. Цветы и рис приносят в жертву сукунде, т.е. Ганешу, во время ритуала санкальпа, который у индуистов проводит брахман, а у буддистов – губхаджу. После похорон непальцы обязательно совершают обряд очищения – гхасу, во время которого приносят жертвы многочисленным божествам, в том числе Ганешу, представленному сукундой. Наконец, сукунду несут во главе свадебной процессии. Перед тем как войти в дом жениха, невеста должна находиться на специальном месте, которое называется чхетрапал. В этот момент возле невесты по обе стороны от нее находятся две девушки, каждая из которых держит сукунду. Масляная лампа обязательна среди предметов, которые невеста берет с собой<sup>22</sup>. Немалую роль сукунда играет во время праздников.

Ритуальный сосуд (санскр.: калаш) – также чрезвычайно важный атрибут во всех церемониях. В коллекции ГМИР представлены несколько таких предметов (инв. № И-8237-VII, И-8240-VII, Б-8476-VII). Ритуальный сосуд (инв.

<sup>20</sup> Празаускас А.А. Индуистский пантеон в Непале. С. 81.

\* Кумари – воплощение богини Кали. Кумари почитают в образе девочки, которую выбирают из неварской касты ювелиров неваров-буддистов.

<sup>21</sup> *Nepali G.S. Tlie Newars: An Ellino-Sociological Study of a Himalayan Community*. P. 100.

<sup>22</sup> *Ibid.* P. 224.

№ И-8237-VII) имеет устойчивую ножку-основание. Округлое тулово переходит в длинное горло с широким венчиком. По всей поверхности сосуда в технике гравировки и чеканки нанесены изображения лепестков лотоса. Функции у калаша самые разнообразные. Он обязателен при совершении обрядов жизненного цикла, таких как ритуал первого кормления, когда в этом сосуде стоят цветы. Калаш является символом многих божеств. Так, во время упомянутого обряда очищения гхасу длинногорлый сосуд, именуемый анти, является символом богини Кумари, а сосуд кхийе-кури олицетворяет Бхайрава. В древнем королевском дворце Хануман Дхока в Катманду калаш представляет богиню Талледжу<sup>23</sup>. Калаш – важный атрибут праздничных церемоний. Во время праздника Бхай-Тика, когда сестры почитают своих братьев, сестра обходит брата с калашем, наполненным водой. Во время праздника Дашайн большая ваза представляет Бхайрава. На девятый день праздника калаш становится символом божества Кхадья. Наконец, ваза-калаш олицетворяет богиню Дургу. Среди символов, представляющих божество Агадья, тоже может быть этот ритуальный сосуд<sup>24</sup>. Калаш как важный символ вплетен в архитектуру многих непальских храмов. Так, Какешвар Мандир построен в форме калаша, шпили храмов Маха Вишну Мандир и Махендрашвар Мандир состоят из золотого барабана, трезубца и калаша, укрытых зонтиком. В убранстве храма Талледжу сделаны специальные крепления для подвешивания калаша<sup>25</sup>.

К числу важных атрибутов при исполнении ритуальных обрядов относятся и светильники. В коллекции ГМИР представлен светильник (инв. № Н-8234/1–5-VII), центральная часть которого сделана в форме прямоугольного столбика. Венчик его выполнен в виде цветка-плошки с двойным рядом лепестков лотоса. Стенки столбика украшены прорезным растительным орнаментом. К центральному светильнику прикрепляются еще четыре в виде крылатых львов, несущих на спинах цветы-плошки.

Представим группу предметов, рассказывающих об особенностях буддизма в Непале. Действительно, буддизм в этой стране имеет свою специфику, о чем писали многие исследователи. Так, в долине Катманду его исповедуют в основном невары. В Непале распространены разные буддийские школы. Часть неваров, например, являются последователями махаяны. Они чтут десять парамит, или безусловных совершенств. Шерпы (отчасти гурунги и представители других этнических групп), живущие на севере и северо-востоке Непала (за пределами долины Катманду) и имеющие давние связи с Тибетом, испытали и испытывают сильное влияние тибетской буддийской традиции. Они, как правило, являются последователями тантрической школы нyingмапа. Центральный персонаж в их пантеоне – Падмасамбхава. Представители хинаянистского направления в Непале немногочисленны и преимущественно являются недавними его приверженцами. Появление в Непале хинаянистов (со всеми их атрибутами – одеянием, укладом жизни и т.п.) связано

<sup>23</sup> Toffin G. Société et religion chez les newars du Nepal. P. 444.

<sup>24</sup> Ibid. P. 474.

<sup>25</sup> An Introduction to the Hanuman Dhoka. P. 55–57.

с волной активного распространения «первоначального» буддизма из Шри-Ланки после 1956 г. (2500 лет паринирваны Будды)<sup>26</sup>.

В коллекции ГМИР представлено несколько монохромных ксилографий, связанных с комплексом почитания Будды и иллюстрирующих легенду о жизни Будды Шакьямуни. На листе изображены четыре сцены:

- 1) царевич Сиддхартха, перед тем как покинуть дом, приходит посмотреть на спящих жену и сына;
- 2) царевич Сиддхартха со слугой уходит из дома;
- 3) царевич Сиддхартха, приняв решение стать отшельником, обрезает волосы;
- 4) наконец, Сиддхартха просветленный сидит под деревом Бодхи.

Еще одна ксилография рассказывает эпизод об искушении Сиддхартхи злым Марой (инв. № Б-8255-VII). Сиддхартха изображен сидящим под деревом Бодхи. Многочисленное войско злого Мары наступает на Гаутаму, из облаков драконы извергают пламя.

Часто Будда Шакьямуни изображается со своими первыми учениками (инв. № Б-8188-VII). На монохромной ксилографии в традиционной падмасана изображен Шакьямуни, сидящий на лotosовом престоле, который расположен на ступенчатой подставке. По обеим сторонам находятся два ученика Шакьямуни – Шарипутра и Маудгальяна. Первый стоит справа, чуть развернувшись к трону, в правой руке у него посох, в левой – патра, чаша для сбора подаяний; второй стоит слева, в левой руке держит посох, а в правой – патру. На переднем плане – столик с традиционными подношениями: раковиной и сосудом с цветком.

Значительным событием для буддистов Непала является праздник Дня рождения Будды, который приходится на полнолуние месяца байсах (апрель–май). В долине Катманду его основные церемонии проходят возле ступы Сваямбхунатх. В течение всей ночи вокруг Сваямбхунатха горят зажженные светильники. С первыми лучами солнца огромную золоченую статую Будды и множество небольших статуэток несут из храма на вершине холма вниз к монастырю Нагхал, где совершают многочисленные ритуалы в честь Будды. Затем статую вновь возвращают в храм на вершине холма. Всей церемонией руководят монахи в желтых одеяниях. Многочисленные толпы мирян следуют по улицам Катманду, Патана и Бхадгаона с изображениями Будды и молитвенными флажками<sup>27</sup>.

Иначе происходят церемонии этого праздника у лам известной ступы Боднатх, находящейся в семи милях к востоку от Сваямбхунатха. Статую Будды устанавливают на спину слона, и торжественная процессия во главе с ламами в коричневых одеяниях совершает обход вокруг небольшой ступы Чхабил, которая расположена рядом со ступой Боднатх<sup>28</sup>. В это же самое время у шерпов, живущих на севере страны, проходит цикл ритуалов и церемоний, известных под названием мани-римду – «жертвенная молитва». По мнению шерпов, она призвана обеспечивать долголетие,

<sup>26</sup> Kloppenborg R. Theravada Buddhism in Nepal // Kailash. 1977. Vol. 5. № 4. P. 301–322.

<sup>27</sup> Anderson M. The Festivals of Nepal. P. 151.

<sup>28</sup> Ibidem.

хороший урожай, приплод скота, а главное – своевременное выпадение дождя. Эту молитву обязательно читают в период засухи<sup>29</sup>.

В коллекции ГМИР представлена также монохромная ксилография с изображением Ади-Будды (инв. № Б-8189-VII), о котором еще И.П. Минаев писал, что непальские буддисты чтут его как бога-творца. Символом Ади-Будды является луч света или огонь. Ему, в частности, посвящена древнейшая ступа в Непале – Сваямбхунатх. С представлением об Ади-Будде связано распространенное в Непале учение о пяти Дхьяни-Буддах, которое появилось в Северной Индии около VIII в. и впоследствии укоренилось в соседних странах. В число пяти Дхьяни-Будд входят: Вайрочана, Акшобхья (инв. № Б-8186-VII), Ратна Самбхава, Амитабха, Амогхасиддхи (инв. № Б-8289-VII). Каждый из них олицетворяет одно из четырех направлений света, при этом Будда Вайрочана ассоциируется с центром. Отметим, что в Сваямбхунатхе он изображен между Акшобхьей (восток) и Ратна Самбхавой (юг)<sup>30</sup>. Дхьяни-Будды очень популярны в Непале и представлены на каждой ступе или чайтхе (тиб.: чортен). Эти небольшие сооружения можно найти буквально на каждой улице и в каждом дворе. Они возведены в большом количестве возле самых известных ступ, таких как Боднатх и Сваямбхунатх<sup>31</sup>.

Модель вотивной ступы из непальской коллекции (инв. № И-8929-VII) наглядно показывает основные характерные детали такого строения. На прямоугольном основании расположена лотосовая подставка, на которой высится квадратный постамент с рельефными изображениями четырех из пяти Дхьяни-Будд, расположенных соответственно четырем сторонам света. Над ними – изображение лотоса с цилиндрическим навершием, увенчанным символом сваямбху.

Среди многочисленных бодхисаттв в Непале наиболее популярны Авалокитешвара, Манчжушри и Ваджрапани. Известны 108 форм бодхисаттвы Авалокитешвары. В коллекции ГМИР представлены 10 ее изображений.

1) Харихарихаривахана Локешвара (инв. № Б-8252-VII). На монохромной ксилографии выполнена композиция из пяти персонажей: в основании на лотосовой подставке изображен змей, на нем стоит лев, на льве – Гаруда, руки которого сложены на груди ладонь к ладони (анжали мудра), на Гаруде – четырехрукий Нарайана, одна пара его рук также в анжали мудра, в другой паре он держит чакру и жезл. Над ним изображен Локешвара, сидящий в позе лотоса и имеющий шесть рук. С правой стороны в руках – сосуд, чакра, одна рука в варада мудра, т.е. развернута ладонью наружу; с левой стороны в руках – трезубец, аркан и лилия.

2) Майаджалакрама Локешвара (инв. № Б-8296-VII). На монохромной ксилографии в рост прямо изображен Авалокитешвара, стоящий на лотосовой подставке, шестиголовый, двенадцатирукий. С правой стороны в руках он держит трезубец, серп, жезл, четки, ваджру, с левой стороны – калаш, аркан, цветок (лотос?), чакру,

<sup>29</sup> *Fubrer-Haimendorf Chr.* The Sherpas of Nepal. Los-Angeles, 1964. P. 210.

<sup>30</sup> *Majupuria Tr.Ch.* Peerless Nepal. Kathmandu, 1980–1981. P. 142.

<sup>31</sup> *Taube M., Nerlib G.* Nepal. Leipzig, 1976. S. 194–196.



капалу. На голове Авалокитешвара – пятилепестковая корона, в ушах – серьги, на груди – длинная гирлянда. Вся фигура заключена в мандорлу.

3) Камандалу Локешвара (инв. № Б-8298-VII). На монохромной ксилографии изображен Авалокитешвара, стоящий на лotosовой подставке, шестирукий. На голове – пятилепестковая корона, в ушах – серьги, на руках и ногах – браслеты, одет в юбку. Верхняя пара рук натягивает лук со стрелой, основная пара рук держит ваджру и колокольчик. Правая рука третьей пары рук у груди держит чакру, а левая вытянута вдоль тела, в ней ритуальный сосуд, который называют камандалу.

4) Ваджраханда Локешвара (инв. № Б-8283-VII). На монохромной ксилографии изображен Авалокитешвара, стоящий на лotosовой подставке. На голове – пятилепестковая корона, в ушах – серьги, на руках и ногах – браслеты. Голова чуть наклонена вправо. Через левое плечо перекинута шкура животного. Правая рука отведена чуть в сторону и держит цветок. Левая рука поднята к груди, в ней ксилограф.

5) Харихара Локешвара (инв. № Б-8184-VII, Б-8287-VII, Б-8294-VII). На ксилографиях (одна из них полихромная) изображен Авалокитешвара, стоящий на лotosовой подставке. На голове – пятилепестковая корона, в ушах – серьги, на ногах и руках – браслеты. Руки сложены у груди. Вся фигура заключена в мандорлу. На ксилографии Б-8287-VII изображенная композиция обведена прямоугольной рамкой, с внешней стороны которой помещены традиционные буддийские символы: две рыбы, зонт, лотос, мухогонка, нить.

6) Ваджранатха Локешвара (инв. № Б-8282-VII). На монохромной ксилографии Авалокитешвара изображен в позе танца на лotosовой подставке. На голове – пятилепестковая корона, в ушах – серьги, на руках и ногах – браслеты. Правая рука занесена над головой и держит ваджру, левая рука – у пояса, в ней лотос на длинном стебле.

7) Махосахасрасурья Локешвара (инв. № Б-8248-VII). На монохромной ксилографии изображен Авалокитешвара, стоящий на лotosовой подставке, одиннадцатоголовый, восьмирукий. Основная пара рук у груди, в остальных шести руках он держит четки, чакру, лотос, лук со стрелой, ксилограф, одна из рук – в варада мудра.

8) Ваджрасаттвадхату Локешвара (инв. № Б-8284-VII). На монохромной ксилографии изображен Авалокитешвара, стоящий на лotosовой подставке. На голове – пятилепестковая корона, в ушах – серьги, на руках и ногах – браслеты. Правая рука поднята вверх и держит чакру, левая – раковину.

9) Авалокитешвара Ваджракила (инв. № Б-8327-VII) изображен стоящим на подставке, имитирующей ритуальный трехгранный нож, четырехликим, двенадцатируким. Волосы собраны в высокую прическу. На голове – пятилепестковая корона, в ушах – серьги, на груди – двойное ожерелье, на руках – браслеты. Основная пара рук вытянута вдоль тела и на сложенных ладонях держит чинтамани. В остальных руках различные атрибуты.

10) Симханада Локешвара (инв. № 8182-VII). На полихромной ксилографии изображен Авалокитешвара, восседающий на льве, трехглазый. Волосы собраны в высокую прическу, часть волос свободно падает на плечи. Одет в тигровую шкуру; украшений не имеет. Справа от него находится трезубец, обвитый змеей. От его левой руки поднимается белый лотос, на котором лежит пламенеющий меч.



В Непале Авалокитешвара одинаково почитаем среди индуистов и буддистов. Наверное, ни один персонаж непальского пантеона не имеет столько изображений, сколько их имеет Авалокитешвара. Они выполнены в камне, металле, дереве, на танках и паубах. В буддийских вихарах (монастырях) Итумбахал и Канакамунибахал в Катманду, Бубабахал и Убабахал в Патане изображения 108 форм вырезаны на деревянных панелях<sup>32</sup>.

Отметим, что в Непале существует древняя традиция почитания 12 форм Авалокитешвары, которые связаны с 12 месяцами года. Особенно это распространено среди неваров каст шакья и джяппу. Члены неварских ассоциаций, известных под названием гутхи, исполняют положенные ритуалы в честь богов. Сангху Гутхи почитают 12 форм Авалокитешвары и в первый день каждого месяца совершают обход вокруг его храма, иногда превращающийся в большую церемонию и завершающийся общим угощением всех членов гутхи. Особо почитаемы 108 форм Авалокитешвары во дворе Квабахал в Патане, где буддисты почти ежедневно совершают различные обряды. Существуют изображения Авалокитешвары и на холме Сваямбхунатх<sup>33</sup>.

Интересно, что в Непале в качестве одного из проявлений Авалокитешвары чрезвычайно почитаем Маччхендранатх. В Маччхендранатх-бахал в Катманду изображены 108 разных форм Авалокитешвары. Там же на деревянных рельефах выполнены сцены ада, где, как считается, может появиться бодхисаттва милосердия Авалокитешвара и помочь тем, кто наказан. Эти сцены вырезаны на маленьких панелях ниже изображений самого Авалокитешвары. Аналогичные композиции можно найти в деревянной резьбе одного из главных монастырей Бхактапура – Чатурварнамаховихара, который тоже украшен изображениями Авалокитешвары. Он представлен также на тимпане над входом в монастырь и на двери храма, одиннадцатиголовый и тысячерукий.

Храмы Белого Маччхендранатха в Катманду и Красного Маччхендранатха в Патане расположены на территориях, которые прежде были частями буддийских монастырей. Изображения Авалокитешвары находятся и на вершине колонн перед храмом над входом во двор. Интересной деталью храма Белого Маччхендранатха является огромный белый камень, который лежит под навесом перед храмом и который, вероятно, дал ему название<sup>34</sup>.

Маччхендранатх почитается буддистами именно как проявление Авалокитешвары и, в отличие от бодхисаттвы милосердия, всегда изображается красным и никогда – синим.

Примечательно, что Маччхендранатх считается покровителем долины Катманду. Крестьяне, в частности, чаще всего поклоняются ему, называя его древним именем Бунга Део, и почитают как бога дождя и урожая. Он считается мужским божеством, однако в молитвах звучат иногда и такие слова: «О мать, дай мне рис для

<sup>32</sup> *Deep Dh. K. The Nepal Festivals. Kathmandu, 1982. P. 2.*

<sup>33</sup> *Ibid. P. 3.*

<sup>34</sup> *Kooij K.R. van. Religion in Nepal. P. 19.*

еды!»<sup>35</sup>. Важным для всех жителей долины Катманду является праздник в честь бога Маччхендранатха, проводимый в апреле и отмечаемый всеми независимо от касты или вероисповедания. В этот праздник, как и во многих других случаях, изображение божества провозят по улицам города<sup>36</sup>.

Бодхисаттва Манджушри также необычайно популярен в Непале. В коллекции ГМИР он представлен на монохромной ксилографии (инв. № Б-8184), где изображен сидящим в падмасана на лotosовой подставке. Волосы собраны в высокую прическу, на голове – корона, в ушах – серьги. Правая рука занесена вверх и держит меч, левая – у груди. Манджушри, по легенде, связан с происхождением Непала (что легло в основу самого крупного исконно непальского буддийского сочинения «Сваямбхуपुरана»). Согласно легенде, непальская долина была огромным озером, которое называлось Нагаваша. На озере росли многие растения, но не было прекрасного лотоса. Нагаваша лежало на пути религиозных паломничеств Мануши-Будд. Однажды один из них, произнеся несколько мантр над корнями лотоса, бросил его в воду со словами: «Когда из корня этого вырастет цветок, из него появится бог Сваямбху – Самосуший. Появится он в виде яркого пламени, и станет озеро населенной страной». Пророчество сбылось. Однажды бодхисаттве Манджушри явилось озеро с плавающим на нем прекрасным лотосом, на котором алели языки пламени. Вместе с учениками, земледельцами своей страны и с раджей Дхармакарой, Манджушри отправился к озеру. Подойдя к нему, он выхватил меч-кхукри и ударил по скале. В образовавшуюся щель хлынула вода, обнажив плодородные земли. Манджушри спустился в долину и отметил все места, достойные поклонения. Именно там впоследствии были сооружены многочисленные храмы и ступы<sup>37</sup>. Манджушри имеет множество иконографических форм. В Садханамалы ему посвящена 41 садхана<sup>38</sup>.

Бодхисаттва Ваджрапани не столь популярен в Непале. В коллекции ГМИР на монохромной ксилографии (инв. № Б-8190-VIII) он изображен стоящим на лotosовой подставке в позе танца. Лицо его гневное, волосы вздыблены, рот оскален. На голове – корона из пяти черепов, на груди – гирлянда из черепов. Правая рука занесена вверх и держит ваджру, левая рука – в абхайя мудра. Ваджрапани олицетворяет силу.

Среди женских персонажей буддийского пантеона вообще и в Непале в частности почитается Тара. Известны более 21 иконографических ее форм. В коллекции ГМИР Тара представлена скульптурой, выполненной из металла (инв. № Б-8328-VII). Богиня изображена стоящей на лotosовой подставке. На голове – корона, на груди – ожерелья, одета в длинную юбку, которая ниспадает мягкими складками. Правая рука опущена вдоль тела ладонью наружу (варада мудра), левая – у груди и держит стебель цветка, бутон которого находится у левого плеча. Аналогичный цветок изображен и у правого плеча.

<sup>35</sup> Anderson M. The Festivals of Nepal. Kathmandu, 1971.

<sup>36</sup> Shrestha D.B., Singh C.B. Festivals in Nepal. Kathmandu, 1970.

<sup>37</sup> См.: Аганина Л.А. Непальская литература. М., 1964. С. 14–15.

<sup>38</sup> Bhattacharyya B. The Indian Buddhist Iconography. Calcutta, 1958.

В Непале Тару изображают в основном в металле и в живописи, реже – в камне. Иногда ее называют Махамайюри и почитают как богиню магических сил; ее же просят о долгой жизни. Тара считается благоприятной богиней и почитается как богиня-мать<sup>39</sup>. Белая и Зеленая Тара почитаются особо. Символ Белой Тары – распустившийся лотос, Зеленой – водяная лилия (уппала) с закрытыми лепестками. Первая представляет день, вторая – ночь. Зеленая Тара рассматривается как супруга Будды Амогхасиддхи, однако связана она и с бодхисаттвой милосердия Авалоки-тешварой (по преданию, она родилась из его слезы). Тара из сострадания также помогает людям проходить бесконечный ряд перерождений. Говорят, что она может быть красной, как солнце, синей, как сапфир, белой, как пена в океане, и сверкающей, как золото<sup>40</sup>.

Богиня Васудхара также весьма почитаема в Непале. На монохромной ксилографии (инв. № Б-8290-VII) она изображена трехликой, шестирукой и сидящей на распустившемся лотосе, который поднимается из воды. На голове у нее корона, в ушах – серьги. Через левое плечо перекинут шарф, пышная юбка ниспадает мягкими складками. В руках она держит четки, три цветочных бутона, ксилограф, колосья злака, бумбу. Левая нога поджата, правая опирается на сосуд и раковину, которые покоятся на камнях, выступающих из воды. Васудхару почитают как богиню земледелия, слава ее весной, в апреле. Ей подносят приношения и просят о хорошем урожае<sup>41</sup>.

Особое место в непальском пантеоне занимает Индра, представленный в коллекции скульптурой, выполненной из металла (инв. № Б-8264-VII). Индра изображен сидящим на овальной лotosовой подставке. На голове – высокая корона, украшенная коралловой бусиной, по обеим сторонам головы от короны спускаются крылышки, в ушах – круглые серьги. Глаза чуть прикрыты, губы тронуты улыбкой. Грудь обнажена, на шее – ожерелье. Через левое плечо перекинут шнур – знак высокого происхождения. Одет в короткую юбку. Ноги поджаты. Правое колено приподнято, на нем свободно лежит правая рука. Левая рука служит опорой, в ней стебель лотоса, который поднимается к левому плечу. На цветке лотоса лежит ваджра. На статуэтке Индры из коллекции ГМИР часть стебля, цветок лотоса и ваджра утрачены. На руках и ногах Индры – браслеты. Пояс и ножные браслеты инкрустированы бусинами из бирюзы (?). Вошедший в буддийский пантеон под именем Шакра, этот бог одинаково почитается индуистами и буддистами.

В Непале Индре поклоняются как богу дождя. Ему посвящен один из самых замечательных праздников года – Индра-джатра, который приходится на август–сентябрь. По происхождению неварский, он был воспринят со всем ритуалом непальской династией Шах, объединившей страну под своей властью во второй половине XVIII в.

Официально Индра-джатра начинается с водружения флага Индры перед старым королевским дворцом Хануман Дхока в Катманду. Для этого с совершением це-

<sup>39</sup> *Majupuria Tr.Ch.* Peerless Nepal. Kathmandu, 1980–1981.

<sup>40</sup> *Ibidem.*

<sup>41</sup> *Anderson M.* The Festivals of Nepal. Kathmandu, 1971.

лой серии обрядов в специальной роще выбирают дерево, ствол которого очищают и переносят в город. Водружение шеста (флага Индры) происходит при огромном стечении народа. Появление флага Индры знаменует мир и процветание на земле<sup>42</sup>.

Как отмечалось ранее, в северных районах страны сильно влияние тибетской буддийской традиции. Некоторые предметы непальской коллекции ГМИР дают представление и об особенностях буддизма, бытующего среди населения Северного Непала. Так, на монохромной ксилографии (инв. № Б-8250-VII) изображен лысый старик с длинной бородой. Он одет в широкий халат китайского образца, в руках у него посох. Рядом с ним изображен олень. Этот персонаж известен под именем Ми тше-ринг (тиб.: *mi tshe ring*).

Ранее уже говорилось о том, что два раза в год, в полнолуние мая и ноября, шерпы исполняют церемонию, носящую название мани-римду («жертвенная молитва»), в монастырях Тхами и Тянгбоче. Среди многих персонажей этой церемонии неоднократно появляется Ми тше-ринг. Так, перед выходом основных масок-персонажей в непальском цаме исполняется обряд тше-вонг (тиб.: *tshe-vong*), который направлен на «освящение долгой жизни» и во время которого появляется Белый старик. Второй раз Ми тше-ринг выходит уже среди основных персонажей цамы. Считается, что тот, к кому прикоснется его посох, будет жить вечно.

Ми тше-ринга можно наблюдать и в другой церемонии шерпов, которая известна под названием думже и приходится на начало июля, когда скот перегоняют на летние пастбища. Обряд исполняется в деревенском храме и сопровождается выходом лам в масках. Персонаж в маске старика находится среди персонажей, принимающих участие в сожжении главной жертвы<sup>43</sup>.

Среди благоприятных символов часто можно встретить изображения священного коня (тиб.: *rhun-rta*)<sup>44</sup>, несущего на спине три драгоценности; выполняются они способом ксилографии на бумаге или ткани. Подобное изображение представлено на монохромной ксилографии из непальской коллекции ГМИР (инв. № Б-8253-VII). Фоном ему служит тибетский текст, заполняющий все свободное пространство.

Известно, что шерпы поклоняются многочисленным духам, объединенным под общим названием Далха и чтимым как защитники людей. В коллекции музея представлена монохромная ксилография (инв. № Б-8291-VII), на которой в центре изображен всадник, скачущий на лошади. Одет он в воинские доспехи, на голове — шлем. В руках он держит жезл и пику. В четырех углах изображены лев, дракон, тигр и Гаруда. В ритуальный комплекс культа Далха входит также поклонение «хозяевам» местности, к числу которых относится категория «четырёх сильных животных», охраняющих человека, где бы он ни находился. Кроме того, лев, дракон, тигр и Гаруда являются хранителями сторон света<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> *Fubrer-Haimendorf Chr.* The Sherpas of Nepal. Los-Angeles, 1964.

<sup>44</sup> *Daguab H.Ch.* Tibetan Religious Art. Wiesbaden, 1977. Pt. 1. P. 58.

<sup>45</sup> См.: Герасимова К.М. Синкретизм культа Далха // Буддизм и традиционные верования народов Центральной Азии. Новосибирск, 1981. С. 7–46.

В непальской коллекции ГМИР имеется любопытный предмет – сомбар (тиб.: *zon-dpar*) – доска для печати из теста ритуальных изображений, которые используются в религиозных церемониях. Эти доски могут быть самой разной формы. Сомбар из коллекции музея (инв. № Б-8359-VII) имеет широкую рабочую сторону, на которой изображены различные духи в пляшущих позах, а также некоторые животные: козы, овцы, лошади. На других четырех гранях выполнены ба гуа, или восемь триграмм, причем триграмма «север» изображена дважды, а триграмма «юг» отсутствует вообще. Кроме того, в композиции представлены знаки солнца, многочисленных духов, нить бесконечности, животные, дома, торма или жертвы, которые приносят божествам и духам<sup>46</sup>.

Очень интересным предметом коллекции является астрологический календарь, выполненный в виде рельефа из металла (инв. № Б-8261-VII). В центре его на панцире животного изображены три круга. Во внешнем круге представлены животные 12-летнего цикла, затем, вписанные в лепестки лотоса, – уже известные восемь триграмм. Наконец, в последнем круге в девяти клетках изображены знаки, соответствующие сторонам света. Над этой композицией вверху выполнены бодхисаттвы Манджушри (в центре), Ваджрапани (справа) и Падмапани (слева). В правом верхнем углу изображен священный знак ОМ, в левом верхнем углу – таблица с уже упомянутыми знаками, обозначающими стороны света. В правом нижнем углу восемь триграмм вписаны в лепестки лотоса, в левом нижнем углу изображен лотос, в лепестки которого вписаны буквы тибетского алфавита.

Ритуальная утварь занимает важное место в буддийских церемониях. В коллекции ГМИР представлены два таких предмета – ритуальный сосуд (санскр.: *kalāṣa*; тиб.: *bum-ra*) и ритуальный нож (санскр.: *kīla*; тиб.: *phurbu*)<sup>47</sup>. Бумпа (инв. № Б-8238-VII) выполнена из красной меди, имеет форму чайника с низким широким туловом и невысоким, расширяющимся кверху горлом. На стенках сосуда – накладные пластинки из белого металла с изображением птицы и дракона. Верхняя часть тулова, ручка и носик выполнены из белого металла и украшены чеканным прорезным растительным орнаментом. Конусообразная крышка крепится к ручке цепочкой. Бумпу зарывают в центре пространства, предназначенного для постройки храма. Согласно правилам, она не может быть сделана ни из желтой меди, ни из железа, а должна быть золотая, серебряная или из красной меди. Такая бумпа наполняется душистыми и лекарственными травами, драгоценностями, листьями, исписанными молитвами и заклинаниями, причем ее обязательно обертывают в желтый шелковый хадак<sup>48</sup>. Форму бумпы имеет главная часть суббургана. Бумпа обязательно находится среди других предметов на столике перед ламой во время религиозной церемонии, она входит в число «восьми жертв». Это важная принад-

<sup>46</sup> *Shlagintweit E.* Le bouddhisme in Tibet. Lyon, 1881; *Thierry S.* Le Nepal dans les collections du Musee de l'homme // *Objets et mondes.* 1969. Vol. 9. Fasc. 1. P. 128.

<sup>47</sup> См.: *Терентьев А.А.* Опыт унификации музейного описания буддийских изображений // *Использование музейных коллекций в критике буддизма: сб. науч. трудов ГМИРиА.* Л., 1981. С. 41.

<sup>48</sup> См.: *Позднеев А.А.* Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства Северо-Западной Монголии. СПб., 1887.

лежность буддийского храма, так как в ней хранится священная вода. Бумпа всегда ставится перед ведущим праздничные ритуалы.

Ритуальный нож, или пурбу, также является обязательным атрибутом при совершении обрядов. Пурбу из коллекции ГМИР (инв. № Б-8241-VII) выполнен из темного металла, имеет трехгранное лезвие. Ручка сделана в форме ваджры, на вершием служит изображение четырехликого божества. Это также принадлежность некоторых персонажей мани-римду. С помощью пурбу происходит уничтожение линка, когда фигуру злого духа, сделанную из теста, рассекают этим ножом.

Среди предметов ритуальной утвари значительное место следует отвести колокольчику (колоколу). В непальской коллекции ГМИР имеется экземпляр колокольчика (инв. № Б-8242-VII). Нижняя часть его богато украшена гравировкой, ручка витая, а на вершием служат изображения двух обезьян и Гаруды, над ними – капюшон из семи змей. Небольшой колокол, или колокольчик, непременно входит в набор культового инвентаря как индуистского, так и буддийского жреца, который звоном колокольчика сообщает с божеством, призывает его. Так, в индуистских храмах, обращаясь к божеству, звонят в колокол при каждой индивидуальной пудже. Колокола часто вешают у входа, иногда – в разном числе на двух столбах с перекладиной. Так, у матвали-чхетри Западного Непала подобное сооружение с тремя колоколами ставят перед святилищем бога Ланга. Порою небольшой колокол просто висит на столбе, в него звонят, когда славят богиню Махалакшми во время пуджи в полнолуние месяца картик.

Колокол, или колокольчик, является также символом божества. У непали небольшой колокол ставят на специальном помосте «гади», где находится и жрец во время некоторых ритуалов.

В представлениях мани-римду (непальского цама) появление многих персонажей предваряет звон колокольчика. Многие божества северного буддизма обязательно имеют этот атрибут. Особую роль играет колокольчик у неваров во время праздника Ванра-джатра, который приходится на август и в ходе которого совершается обход древнейшей ступы Сваямбхунатх. Монахи, обходя дома верующих и собирая ритуальную милостыню, предваряют свое появление звоном колокольчика<sup>49</sup>.

В обрядах непальских шаманов колокол (или колокольчик) обозначает момент, когда божество входит в жреца, присутствует в нем. Так, прорицатель «ахамми» у народа непали, связанный с ритуалом, посвященным богу Маета, во время магического сеанса восседает на специальном помосте гади и держит в руке символизировавший бога колокол<sup>50</sup>. Колокольчиками во время ритуалов увещан жрец-шаман и у народа лимбу. У шамана народа раи колокольчик является обязательным атрибутом ожерелья. Танец демона Лакхе во время праздника Индра-джатра исполняется жрецом, в костюм которого обязательно включается связка колокольчиков, укрепляемая на поясе.

---

<sup>49</sup> Anderson M. The Festivals of Nepal. P. 23.

<sup>50</sup> Gaborieau M. Notre préliminaire sur le dieu Masta // Objets et mondes. 1969. Vol. 9. Fasc. 1. P. 19–50.

Курильница – неперменный атрибут как религиозных церемоний, так и обрядов жизненного цикла. В коллекции ГМИР представлена курильница (инв. № Б-8243-VII), выполненная из желтого металла, с крышкой, увенчанной раструбом. Курильница имеет круглое тулово (диаметром 25 см), на котором в технике гравировки нанесены растительный орнамент и два яруса изображений: в верхнем – в медальонах попарно мужчины и женщины, в нижнем – несколько пар животных. С внешней стороны на дне курильницы имеется надпись-граффити на неварском языке.

На крышке в технике высокого рельефа нанесены благожелательные буддийские символы, причем каждый из них заключен между парой каких-нибудь животных: нить счастья – между двумя макарами, раковина – между птицами, зонтик – между павлинами, две рыбы – между двумя гусями (хамса?), две мухогомки – между двумя змеями, сосуд – между двумя птицами, знамя – между двумя крылатыми существами, которые держат опахала и лотос. В этот перечень «благоприятных символов» две мухогомки включены вместо колеса закона, характерного для традиционного набора<sup>51</sup>. Такую курильницу называют гуэбата и несут впереди свадебной процессии.

В Непале отмечают бесчисленное количество праздников. Характерной особенностью многих из них являются шествия по улицам городов процессий, во главе которых идут танцоры в масках. Маска – важнейший атрибут праздника. В коллекции ГМИР представлена маска, выполненная из папье-маше (инв. № И-8179-VII). Лицо маски-персонажа красного цвета, с подчеркнутыми желтой обводкой глазами-отверстиями. Маска увенчана коническим головным убором зеленого цвета, на котором изображена корона из пяти драгоценностей. Согласно нашим сведениям, это маска «риса», и персонаж, носящий ее, выступает во время Гаи-джатра – праздника, который приходится на вторую половину августа и особенностью которого является, в частности, почитание священных коров.

В заключение отметим ценность и значимость непальской коллекции ГМИР для представления картины религиозных верований, бытующих у народов Непала, однако необходимо дальнейшее пополнение коллекции для углубления представлений о религии Непала.

© Мазурина В.Н., 2010

---

<sup>51</sup> См.: Жуковская Н.Л. К вопросу о семантике некоторых предметов ламаистского культа // Сб. МАЭ. 1987. Т. 41. С. 137–139.



## БУДДИЙСКАЯ ИКОНОГРАФИЯ ПРАДЖНЯ-ПАРАМИТЫ И НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРАДЖНЯПАРАМИТСКОЙ ФИЛОСОФИИ\*

Изучение буддийской иконографии неизбежно должно соединяться с углубленным исследованием религиозно-философских концепций буддизма. Без подобного подхода научная работа, посвященная буддийской иконографии, будет ограничена чисто формальным анализом, не достигающим понимания буддийской иконы (скульптуры и т.п.) как предмета религиозного культа, т.е. объекта поклонения для рядового верующего-буддиста или же медитационного символа для буддийского йогина-тантрика. Не менее важен такой подход и для музейной работы, для критики музейными средствами основных положений вероучения буддизма, ибо предмет буддийского культа становится в полной мере средством атеистического воспитания только тогда, когда выяснены его идейное содержание, роль и место в системе вероучения буддизма.

Одной из задач современной буддологии является изучение философии праджня-парамиты, причем исследование иконографии божества Праджня-парамиты представляет собой элемент этой работы.

Праджня-парамита – одна из важнейших категорий философии буддизма махаяны. Праджня (санскр.) – «премудрость»; парамита (санскр.) – определенное качество, обладание которым, по учению буддизма, обеспечивает «освобождение» («переход на другой берег бытия»). В буддизме наиболее распространен список из шести «парамит»: «парамита даяния» (дана-парамита), «парамита обетов» (шила-парамита), «парамита терпения» (кшанти-парамита), «парамита усердия» (вирья-парамита), «парамита созерцания» (дхьяна-парамита) и «парамита премудрости» (праджня-парамита). Праджня-парамите в махаяне придается особое значение как «главнейшей парамите». Без нее, учит махаяна, все прочие парамиты «слепы» (правда, она без них «бездействительна»). Праджня-парамита одна представляет собой целый раздел «совершенств» – раздел «премудрости» (праджня); все остальные парамиты – раздел «средств» (упая). Единство «праджни» и «упай», по учению махаяны, приносит плод «просветления» (бодхи).

---

\* Публикуется в новой редакции по: Использование музейных коллекций в критике буддизма. Л., 1981. С. 121–127.

Изучение иконографии Праджня-парамиты должно опираться на исследования, посвященные религиозно-философской мысли буддизма махаяны вообще и праджня-парамитской философии в особенности. Буддийская концепция праджня-парамиты все еще изучена далеко не всесторонне. На русском языке, например, вплоть до настоящего времени не опубликован перевод ни одного из праджня-парамитских текстов; работы же, посвященные этому направлению религиозной философии махаяны, также очень немногочисленны. В настоящей статье предпринята попытка рассмотреть некоторые аспекты иконографии Праджня-парамиты в контексте учения праджня-парамитских сутр.

Иконография Праджня-парамиты представляет собой «изображение персонификации Премудрости, переводящей на другой берег бытия» (праджня-парамиты). Таким образом, иконография выступает здесь, по словам Э. Конзе, как «персонификация мифологическим мышлением текста, доктрины и ее сил в виде божества»<sup>1</sup> (точнее – богини).

В тантрическом буддизме «праджня» символизируется женским божеством, персонификацией «премудрости» как женского, пассивного начала, которое должно быть дополнено мужским, активным началом (упая). Из их соединения рождается «просветление» (бодхи). Именно таков символический смысл тантрических изображений сочетающихся божеств и именно поэтому Праджня-парамита всегда изображается в виде женского божества<sup>2</sup>.

Изображения Праджня-парамиты появились, видимо, не ранее 400 г. Во всяком случае, первое упоминание о них принадлежит китайскому буддисту-паломнику Фасяню, посетившему Индию в начале V в. Самые ранние дошедшие до нас изображения относятся уже к началу IX в. В настоящее время в связи с этим не представляется возможным судить об исторической последовательности различных типов изображений. Известны также описания мандал (мандала – символическое изображение психофизического строения Вселенной, как ее представляли себе буддисты) с Праджня-парамитой в центре. Эти описания сохранились на китайском и тибетском языках.

Из определения, данного иконографии Праджня-парамиты Э. Конзе, видно, что она как символическое изображение праджня-парамитской доктрины тесно связана с текстом, излагающим эту доктрину. Этим обусловлено и характерные мудры – символические жесты Праджня-парамиты, означающие проповедь праджня-парамитского учения: *dharmā-cakra mūdṛa*, или *vyākhyāna mūdṛa*, и *vitarka mūdṛa*. Дело в том, что понятие «праджня-парамита» употребляется в буддийской философии в двух основных значениях: как высшее состояние сознания, позволяющее видеть вещи в их «таковости» (*tathatā*), и как текст, представляющий собой объективацию этого состояния. Конечно, такое разделение значений этого понятия является условным, тем более что буддисты, видимо, воспринимали его как

<sup>1</sup> Conze E. Iconography of the Prajñāpāramitā // Conze E. Thirty Years of Buddhist Studies. Columbia, 1978. P. 243.

<sup>2</sup> A Record of Buddhistic Kingdoms Being an Account by the Chinese Monk Fā-hien of His Travels in India and Ceylon (A.D. 399–414) // Search of the Buddhist Books of Discipline / transl. and annot. with a Korean Recension of the Chinese Text by J. Legge. N.Y., 1965. P. 46, 122.

нечто цельное, обозначения для них присутствовали в этом термине одновременно и представлялись нерасчлененными. Вместе с тем сам текст предназначался для медитативного прочтения и порождения в читающем (изучающем) его субъекте этого состояния сознания (состояние сознания – текст как его объективация – состояние сознания). В этом смысле иконографическое изображение Праджня-парамиты для буддиста отличалось от текста прежде всего тем, что само было как бы производным от текста. Если текст был объективацией, «воплощением» праджня-парамиты как состояния сознания, то иконографическое изображение Праджня-парамиты как богини было уже персонификацией, образом не только состояния сознания, но и самого праджня-парамитского текста. В связи с этим становится ясно, почему книга, т.е. текст праджня-парамиты, стала неперенным атрибутом богини Праджня-парамиты\*.

Из множества известных текстов мы считаем необходимым остановиться только на одном, весьма авторитетном для праджня-парамитской традиции – на «Ваджраччхедика Праджня-парамита сутре» (*Vajracchedikâ-Prajñâ-Pâramitâ-Sûtra*)\*\*.

Э. Конзе отмечает, что встречается также и другое название данного текста – «Тришатика Праджня-парамита сутра» («Праджня-парамита сутра в 300 шлок»). Возможно, это относится к не дошедшей до нас ранней версии сутры, содержащей 300, а не 500 шлок, как в известных ныне версиях. Однако не исключено, что речь идет о комментарии Васубандху на третий (по разбивке ляшского императора У-ди, VI в.) раздел сутры<sup>3</sup>. В Европе ее название принято переводить «Алмазная сутра» («*Diamond Sutra*»), как это впервые предложил Макс Мюллер. Однако этот перевод совершенно не проясняет значение заглавия, ибо смысл буддийского термина «ваджра» ассоциируется с мистическим громовым скипетром, удар которого подобен удару молнии огромной силы. Более точен следующий перевод названия данного текста: «Сутра о ваджроподобной рассекающей Запредельной Премудрости», что можно истолковать как «Сутра о Премудрости, переводящей в Запредельное и рассекающей [неведение], подобно удару громового скипетра»\*\*\*.

«Ваджраччхедика» относится к так называемым сутрам средних размеров, но излагает праджня-парамитскую доктрину весьма полно, хотя лаконично, что достигается большой насыщенностью текста. Сутра лишена излишних повторений, в ней опущены многие повествовательные детали, характерные для сутр большого объема. Сутра

\* Книга является атрибутом многих буддийских божеств, но ее символика в разных случаях неодинакова.

\*\* В настоящей статье использована китайская версия «Ваджраччхедика Праджня-парамита сутры» (далее – «Ваджраччхедика») по японскому изданию Трипитаки (буддийского канона), см.: Цзиньган божо боломи цзин – Тайсё синсю Дайдзюкё [пер. на кит. яз. Кумарадживы]. Т. 8. № 235. Токио, 1963. Учитывая цель статьи, мы рассматриваем текст сутры как таковой, не останавливаясь на особенностях китайского перевода санскритского текста. Перевод Кумарадживы избран в качестве наиболее авторитетного для традиции китайского буддизма.

<sup>3</sup> Conze E. *Vajracchedikâ Prajñâpâramitâ Sutra* // *Serie Orientale Roma*. Vol. 8. 1957. P. 7.

\*\*\* Китайские переводчики буддийских текстов всегда, в том числе при переводе санскритских имен собственных, переводили слово «ваджра» иероглифами «цзиньгаи» – «наитвердшее», «несокрушимое», «алмазное». Например, имя Ваджрабодхи («Ваджроподобное просветление») переводится на китайский язык как Цзиньган-чжи («Несокрушимая мудрость», «Алмазная мудрость»).

эта написана довольно поздно, но не позднее середины IV в., поскольку в 402 г. она была уже переведена как авторитетный канонический текст на китайский язык Кумарадживой, т.е. когда уже сложились и утвердились само учение праджня-парамиты и тесно связанная с ним философская школа мадхьямики (шуньявада). Следовательно, в этой сутре представлен наиболее зрелый вариант праджня-парамитской доктрины. Кроме того, в «Ваджрачхедике» все внимание сосредоточено на собственно праджня-парамитском учении; в ней практически отсутствует полемика с теми, кто считал «хинаяну» (т.е. «пути шраваков» и «пратьека-будд») высшим и совершеннейшим учением, что, вероятно, связано с утверждением к IV в. в Индии махаяны как преобладающего направления буддизма. Вследствие перечисленных обстоятельств эта сутра стала одним из самых почитаемых религиозных текстов.

Само название сутры помогает уяснить символику меча – одного из важнейших атрибутов иконографии Праджня-парамиты (правда, следует оговориться, что меч не является непременным атрибутом Праджня-парамиты, в отличие от иконографии божества Манджушри). Меч по своему символическому значению близок ваджре, образу «пустоты» (*shunya*), учение о которой является сердцевинной праджня-парамитской доктрины. В больших текстах праджня-парамитской литературы слово «ваджра» встречается редко и обычно употребляется в сочетании со словами «самадхи» («ваджроподобное самадхи» – «несокрушимое созерцание», «сосредоточение»), «читта», «дхарма», «джняна» (соответственно «несокрушимая мысль», «учение», «мудрость»).

Речь Будды иногда сравнивается с солнцем, разгоняющим мрак неведения, а также с ваджрой бога Индры (Шакры), рассекающей горы гордыни.

Слово «рассечение» («отсечение»), также входящее в название сутры и непосредственно связанное с символикой меча, часто встречается и в других текстах праджня-парамиты. Следует отметить, что еще согласно лалийскому буддийскому сочинению «Дхаммасангани», праджня называется мечом, ибо, по комментарию Буддхаг-хоши, она отсекает «скверны» (палийск.: *kilesa*, санскр.: *kleṣa*)<sup>4</sup>.

Буддийское учение абхидхармы (философско-психологической доктрины буддизма) рассматривает праджню как умение различать дхармы, что является средством «обретения» бодхи («просветления») согласно этой буддийской концепции.

С символикой меча тесно связана и символика еще одной мудры, также характерной для изображения Праджня-парамиты: *abhaya mūdra* (абхая мудра), обозначающей два аспекта праджня-парамиты:

- а) премудрость как источник совершенной защиты (от «скверн»);
- б) бесстрашие, которое приходит вслед за обретением премудрости.

Для буддиста праджня-парамита, однако, является не только защитой от «скверн», но и не запятнанной, не омраченной «сквернами» премудростью, символ чистоты которой – лотос, еще один атрибут Праджня-парамиты.

<sup>4</sup> Conze E. Vajracchedikā Prajñāpāramitā Sutra. P. 2–8.

Праджня-парамитские тексты углубляют буддийское учение об отсутствии индивидуального субстанциального «я» (*ipudgala nairâtmya*) и утверждают учение об отсутствии самосущей единичности в принципе (*dharmā nairâtmya*). Этот аспект праджня-парамитской доктрины символизируется на изображениях Праджня-парамиты патрой (чашей для сбора подаяний), означающей отказ от собственности, а в эзотерическом аспекте – отказ от «я», «эго» как необходимое условие истинного постижения<sup>5</sup>.

Все эмпирическое познание имеет своим объектом только представления-понятия (*samjñā*), а не истинно-сущее. Всякий описываемый объект с наивысшей точки зрения нереален, т.е. не имеет самостоятельного бытия (*svabhāva*). Истинно-сущее (Будда как «дхармакая», «тело Закона», «таковость» – «тат-хата») трансцендентно эмпирическому познанию и не может быть никак обозначено. Для обоснования этого положения в «Ваджраччхедике» применяется своеобразная «парадоксальная логика», по «правилам» которой общий вид «суждения» таков: «об А говорят как о не-А, поэтому и называют его А». Например: «Тахтагата проповедовал, что древнейшая парамита не есть первейшая парамита. Это и именуют первейшей парамитой»; или: «Когда Будда проповедовал о скоплениях пылинок, то это были непылинки. Это и называют скоплением пылинок» (перевод наш. – Е.Т.).

Смысл этой формулы, видимо, в том, что для обретения «просветления», по учению сутры, необходимо проникнуться тем положением праджня-парамитской доктрины, согласно которому всякий описываемый объект нереален, следовательно, слова обозначают не реальность, а некий скрывающий реальность ментальный концепт (самджня, «представление-понятие»). Иначе говоря, слова в какой-то степени указывают на реальность, «скрытую» за каждым описываемым объектом, но их смысловое содержание будет уже связано не с «реальностью», как ее понимают буддисты, а с самджня-коннотатом; смешение же этих уровней и будет «авидьей» – заблуждением. Понятно, что рассмотренная формула (и аналогичные ей формулы в других праджня-парамитских текстах) представляет особую важность для буддийского созерцателя, так как ее использование в каждом конкретном случае является как бы средоточием учения сутры и фиксирует внимание адепта на наиболее сущностных моментах праджня-парамитской доктрины.

Для соблюдения правильной последовательности употребления формулы при медитации над текстом (который заучивался буддийским йогинем наизусть), а также во избежание пропусков использовались четки, ставшие одним из атрибутов персонификации «запредельной премудрости богини Праджня-парамиты». Это, несомненно, подчеркивает роль логических формул в традиции праджня-парамиты, ибо четки как символ и самих формул, содержащих квинтэссенцию праджня-парамитской доктрины, и медитативного размышления над ними оказались одним из существеннейших признаков божества – олицетворения праджня-парамиты.

Кроме того, четки использовались как средство запоминания мистического алфавита «арапачана», каждая из 42 букв которого кодировала различные момен-

<sup>5</sup> Conze E. The Iconography of the Prajñāpāramitā. P. 244–245.

ты учения (его другое название – «двери дхарати», т.е. магических формул, также обычно служивших шифром для той или иной эзотерической доктрины). Наконец, после 400 г. учение праджня-парамиты стало резюмироваться в коротких мантрах, четки же использовались для счета их повторений<sup>6</sup>.

Конечно, в настоящей статье мы не ставили целью рассмотрение всех аспектов иконографии Праджня-парамиты в контексте праджня-парамитской философии, ибо это требует специального углубленного исследования. Нами была предпринята попытка рассмотреть только некоторые, наиболее связанные с ключевыми моментами буддийской религиозной философии аспекты иконографии Праджня-парамиты, знание которых необходимо для использования изображений Праджня-парамиты в музейных экспозициях.

© Торчинов Е.А., 2010

---

<sup>6</sup> Ibid. P. 244–245.

Изучение  
коллекций  
ГМИР



Фонд  
«Иудаизм»





## ХАНУККАЛЬНЫЕ СВЕТИЛЬНИКИ В СОБРАНИИ ГМИР: форма и декор\*

В собрании Государственного музея истории религии (ГМИР) имеется сравнительно небольшая коллекция хануккальных светильников, которые занимают важное место в ряду предметов иудейского религиозного культа. Эти своеобразные светильники, так называемые ханукки, составляют обязательную принадлежность синагоги и традиционного еврейского дома и являются наиболее распространенными предметами еврейского ритуального искусства.

Зажигание хануккальных огней – центральный момент праздника Хануки, который отмечается с 25 кислева по 2 или 3 тевета (по еврейскому календарю – конец ноября – декабрь) и празднуется восемь дней. Праздник Хануки (буквально – «освящения», «обновления» [Храма]) был установлен во II в. до н.э. в честь победы Иуды над греко-сирийскими завоевателями – разгрома и изгнания их в 164 г. до н.э. с Храмовой горы, очищения Иерусалимского Храма, освящения жертвенника и возобновления Маккавеями храмовой службы (за три года до этого, в тот же 25-й день кислева Антиох Епифан осквернил святыню Израила). Эти события так излагаются в первой Книге Маккавейской: «В тот самый день, в какой осквернен был Храм иноплемениками, совершилось и очищение Храма, в 25-й день того же месяца кислева. И провели они в веселии восемь дней по подобию праздника кущей, вспоминая, как незадолго пред тем временем они проводили праздник кущей подобно зверям, в горах и пещерах... И общим решением приговором определили – всему Иудейскому народу праздновать эти дни каждогодно» (1Мак. 10).

Согласно Книге Маккавейской, праздник Хануки был посвящен военной победе, очищению и освящению Храма, но впоследствии он приобрел еще одно значение. В талмудическом трактате «Шаббат» приводится красочный рассказ о чуде, которое произошло при освящении Храма. Для ритуала освящения необходимо было зажечь менору – храмовый светильник, но все ритуальное масло было осквернено завоевателями. Когда иудейские повстанцы вошли в Храм, они обнаружили там маленький сосуд с маслом, с печатью первосвященника на нем. Этого масла могло хватить только на один день горения, а для приготовления нового ритуаль-

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 2. СПб., 2002. С. 77–91.

ного масла требовалось восемь дней. Но произошло чудо: разлитое по лампадам, масло горело в продолжение восьми дней (Шаб. 216).

Таким образом, согласно традиции, праздник имеет двойное значение: если первоначально, по Книге Маккавейской, праздновалась победа, то Талмуд перенес акцент на историю Божественного чуда, связанного с зажиганием светильника. Ко времени разрушения Храма, когда исчез храмовый семисвечник, хануккальные огни получили значение священного огня.

Свечи Хануки стали восприниматься как символ меноры и предназначались не для освещения, а для связи с Богом через исполнение Его заповедей, так же как менора в помещении Храма служила источником не физического, а духовного света, который Храм давал миру. В еврейской религиозной градации установилось представление, что главное в праздновании Хануки – увековечивание не столько военной победы, сколько победы в «войне духа», и зажигание свечей отмечает то, ради чего была достигнута эта победа, – духовный свет, свет Торы<sup>1</sup>.

В книгах Маккавейских и в «Иудейских Древностях» Иосифа Флавия (XII. I 7–7), где также упоминается праздник Огней, не указывается, идет ли речь об открытом огне или о лампах. В Мишне (Баба Кама VI.6) отмечается, что хануккальный огонь помещается на воротах дома. Талмудическая традиция предписывает, чтобы хануккальные свечи зажигались в каждом доме, причем подсвечник должен стоять на подоконнике или перед входом в дом так, чтобы его видело большое количество людей. В первый вечер зажигается одна свеча (или масляный светильник), в каждый последующий вечер добавляется по одной свече. В последний день праздника зажигаются все восемь свечей. В талмудической литературе приводятся и другие варианты выполнения этой *мицвы*, т.е. религиозной обязанности: в первый день зажигаются все восемь светильников, а в каждый последующий убирается по одному. Если нет возможности зажигать восемь огней, то надо зажечь хотя бы одну свечу (Шаб. 216). Общепринятым стал первый вариант, так как он более соответствовал существующему в еврейской религиозной философии принципу «усиления святости» (в данном случае считалось, что увеличение количества свечей усиливает «прославление чуда»).

Подробнейшие талмудические предписания касаются многих деталей ритуала зажигания огней, расположения их в доме, чистоты масла или материала для свечей, но практически нигде нет указаний, какими должны быть сами светильники. Предписывается, что необходимы восемь ритуальных огней, и так как они предназначены не для освещения, а для выполнения религиозной обязанности, добавляется девятый – служебный светильник – «*нер шамаш*» (т.е. «рабочая свеча»), от которого зажигаются хануккальные огни и который служит для освещения. Назначение шамаша как служебного светильника в дальнейшем определило его местоположение в хануккальных светильниках – как правило, он конструктивно выделяется из ряда ритуальных свечей.

---

<sup>1</sup> Полонский П. Ханука: история и философия: обычаи и традиции. Иерусалим, 1991. С. 26.

Малочисленность письменных и материальных памятников не дает возможности достоверно установить время появления специальных ханукальных ламп. Возможно, в древности использовали обычные глиняные светильники с восемью гнездами для масла или просто ставили восемь светильников. Подобные лампы, часто украшенные храмовыми символами, представлены в археологических материалах IV–V вв. из Палестины<sup>2</sup>.

Наиболее ранняя известная ханукальная лампа происходит из Авиньона и датируется XII в. Она представляет собой плоскую мраморную плиту с восемью вытянутыми углублениями для масла и с надписью: «Ибо заповедь есть светильник и наставление» (Притч. 6: 23). Предполагается, что эта лампа выполнена в традициях глиняных палестинских ханукий<sup>3</sup>. Появление такого текста вытекает из талмудического толкования, где этот стих связывается с субботними и ханукальными огнями (Шаб. 235).

Из итальянской рукописи XIV в. известен ханукальный светильник, состоящий из восьми подсвечников на высокой подставке<sup>4</sup>. Такие лампы, повторяющие форму храмовой меноры, вероятно, использовали в синагоге.

Религиозные авторитеты запрещали помещать семисвечник в синагогах, так как он является принадлежностью Храма. На протяжении веков его использовали только в качестве символа. С XV в. ханукальный светильник в форме храмовой меноры стал обычным в европейских синагогах. Его помещали у южной стены, справа от ковчега Торы, в память о месте семисвечника в Храме.

Домашние ханукии первоначально были глиняными или каменными, но, судя по письменным источникам, уже в XIII в. появились металлические лампы. Так, есть сведения, что знаменитый раввин Меир из Роттенбурга (1220–1293) зажигал уже не глиняную, а металлическую ханукию, и именно его авторитетом это нововведение было узаконено<sup>5</sup>.

Обращение к металлу объясняется не только непрочностью глины, но, вероятно, и тем, что она не соответствовала принципу *кхаддур мицва* – «украшения заповедей». Этим выражением в еврейской традиции обозначается, в частности, требование исполнять заповеди «красивым способом», с помощью красивых ритуальных предметов<sup>6</sup>. Ханукии изготавливали из бронзы, латуни, олова, железа, меди, но предпочтение отдавали серебру. Использовали практически все известные способы обработки металла: литье, штамповку, гравировку, чеканку, филигрань, канфаренье.

Разнообразие изобразительных мотивов, богатство и изысканность декоративного убранства, высокое мастерство многих дошедших до нас светильников свидетельствуют, что мастера-металлисты и их заказчики, следуя принципу *кхаддур мицва*, старались сделать именно «красивую» ханукию.

<sup>2</sup> Goodenough E.R. Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. Vol. 1–8. N.Y., 1953–1968. Vol. 1. P. 152.

<sup>3</sup> Клагсвальд В. Ханука в еврейском искусстве и фольклоре // Искусство в еврейской традиции. Иерусалим, б.г. С. 158.

<sup>4</sup> Landsberger F. Old Hanukkah Lamps // Hebrew Union College Annual. Vol. 25. Cincinnati, 1954. P. 364.

<sup>5</sup> Roth C. Jewish Art: An Illustrated History. Tel Aviv, 1961. P. 337.

<sup>6</sup> Kanof A. Jewish Ceremonial Art and Religions Observance. N.Y., 1970. P. 9.

Самые ранние известные металлические образцы – бронзовые лампы XIV в. – происходят с юга Франции<sup>7</sup>. Они состоят из восьми горизонтально расположенных вытянутых резервуаров для масла и вертикальной задней стенки. Треугольная форма последней, 12 прорезных арок и розетка представляют образец архитектурного декора в оформлении ханукии. Архитектурный мотив, унаследованный от древних светильников, сохранился на протяжении всех последующих веков. При этом если в древности за образец брали архитектуру античных храмов, то в Средневековье и позднее использовали элементы готической, ренессансной или восточной архитектуры. В некоторых восточно-европейских ханукиях заднюю стенку стилизовали по образцу фасадов синагоги-крепости.

Конструкция, состоящая из подставки с расположенными в ряд восемью светильниками и вертикальной задней панелью, на которой крепится девятый, служебный светильник, стала самой распространенной формой домашней ханукальной лампы. Существует несколько предположений о причинах появления этой детали. Металлическую лампу вешали на стену, для этого нужен был крючок или петля, которым придавали оригинальную форму и которая со временем развилась в декоративную панель<sup>8</sup>.

Вместе с тем такая панель нередко выполняла функцию отражателя, особенно хорошо просматривается на голландских лампах<sup>9</sup>. Возможно, что эта деталь возникла из ручки древней глиняной лампы, которая превратилась в пальметту, а впоследствии – в декоративный «задник»<sup>10</sup>.

Задняя стенка стала главным декоративным элементом ханукальных светильников. Если в ранних лампах ведущим мотивом была архитектура, то впоследствии появились богатый растительный и цветочный орнамент, изображения животных, библейские сюжеты, традиционные еврейские мотивы и символы. При этом в оформлении ламп отчетливо просматривается влияние художественного стиля, характерного для места и времени их изготовления.

В фонде ГМИР собраны все основные типы ханукальных светильников. Наиболее ранние образцы представлены тремя итальянскими лампами, которые датируются XVI–XVII вв. В то время бронзовое литье занимало важное место в прикладном искусстве Италии. В большом количестве там отливали и еврейские ритуальные светильники.

Небольшая бронзовая литая лампа является примером сохранения архитектурных элементов в художественном оформлении ханукии. Верхняя часть задней стенки выполнена в виде стилизованного купола с колечком для подвески. Ниже – между двумя завитками – поддерживаемая двумя львами ваза с поднимающимся из нее пламенем. На пьедестале выгравирован текст: «Заповедь есть светильник...». Как отмечалось ранее, этот текст из притчи часто встречается на старинных хану-

<sup>7</sup> Ibid. P. 162; Monumenta Judaica. 2000; Jahre Geschichte und Kultur der Juden in Rein. Köln, 1963. Kat. № E 646.

<sup>8</sup> Клагсбалл В. Ханука в еврейском искусстве и фольклоре. С. 159.

<sup>9</sup> Shachar I. The Jewish Year. Leiden, 1975. P. 14.

<sup>10</sup> Wischnitzer-Bernstein R. Symbole und Gestalten der Judischen Kunst. Berlin, 1935. S. 115.

ких. Позднее, в XVI в., изготовители ханукальных ламп стали создавать образное воплощение библейского стиха, вводя в композицию ханукий изображение пламени. В XIX в. этот элемент декора часто встречался в украшении ханукальной меноры – восьмисвечного канделябра, который стал в то время особо популярным.

Композиция второй лампы имеет отдаленное сходство с первой – прорезная задняя стенка состоит из двух ваз с цветами и фруктами в окружении двух львов. Замена чаши с пламенем мотивами в стиле Возрождения была характерна для итальянских ханукий. Примечательно, что в них практически отсутствовали какие-либо еврейские мотивы; еврейская традиция фактически сохранялась только в общей композиции и изображении львов, хотя последние столь же характерны для европейского декора и геральдики, как и для еврейской символики.

Наиболее интересна третья лампа из этой группы. В треугольной форме ее прорезной задней стенки прослеживается влияние готического архитектурного стиля. Изобразительный мотив представлен композицией, иллюстрирующей два сюжета из Книги Бытия: явление Аврааму Бога в образе «трех мужей», предсказавших ему рождение Исаака (Быт. 18: 2), и жертвоприношение Исаака (Быт. 22). Второй сюжет не воспроизводится полной картиной, а обозначается тремя фигурами: Исаака, агнца и ангела.

Сюжеты, связанные с историей праотца Авраама, особенно с жертвоприношением Исаака, широко распространены в еврейском искусстве, однако в декоре ханукальных ламп они, по-видимому, встречаются редко и в основном – в итальянских светильниках XVI–XVII вв.<sup>11</sup> Появление этого сюжета, возможно, связано с главной идеей праздника Хануки – возможностью Божественного чуда: оно совершилось с Авраамом, с Исааком и во время освящения Храма.

Иной тип ханукального светильника демонстрирует итальянская подвесная серебряная лампа XVIII в. Она состоит из восьми чашеобразных светильников на фигурных кронштейнах, прикрепленных к нижней части треугольной задней стенки, украшенной чеканкой. В XVIII в. сохранилась треугольная форма архитектурно оформленных ламп готического типа, но появился и богатый декор ренессансного, а затем и барочного стиля. Особенно это было характерно для Италии и южной Франции. Основным декоративный мотив – ваза с пышным букетом. В верхней части помещен медальон с изображением гуся. Согласно Талмуду, гусь входит в состав мессиянской еды, т.е. той, которую будут есть праведники в раю после прихода Мессии (Баба Батра 73б.2). Изображение гуся встречается на древних рельефах вместе с изображениями других животных, мясо которых, согласно Талмуду, входит в состав мессиянской трапезы. Можно полагать, что и в данном случае гусь выступает как мессиянский символ. Возможно, однако, что это изображение связано с именем владельца или заказчика лампы.

На образце имеется городское клеймо Падуи начала XVIII в. Еще два клейма с литерами «ARG» и «PC» пока не идентифицируются. Такие клейма встречаются

---

<sup>11</sup> Roth C. Jewish Art: An Illustrated History. P. 337.

на работах Йоханна Адольфа Гаапа (Johann Adult Gaap), сына аугсбургского мастера Адольфа Гаапа. Йохан Гаап работал в Падуе и Риме в 1716–1718 гг.<sup>12</sup>

В связи с итальянскими лампами XVIII в. интересно отметить изящное серебряное изделие в форме миниатюрной ханукки, выполненное в технике филигрании. Задняя стенка фигурной формы орнаментирована в барочном стиле; в центре – две накладные еврейские буквы. Восемь отогнутых фестонов в нижней части имитируют масляные светильники. Совершенно очевидно, что в качестве лампы данный предмет не функционален. Можно предположить, что это амулет в форме миниатюрной ханукки. Это подтверждается и тем, что буквы являются началом библейского стиха «Отрасль плодоносная Иосиф» (Быт. 49: 22). Данный текст широко использовали при изготовлении еврейских амулетов, защищавших от «дурного глаза». Использование образа ханукки в амулете связано все с той же главной идеей праздника: чудо, Божественная защита, спасение. Происходит эта «хануккия», скорее всего, из Италии, где в XVIII–XIX вв. были популярны такие филигранные амулеты разнообразной формы. По технике исполнения амулет напоминает ближневосточную работу, но в южной Италии было много сефардских общин, и влияние Востока представляется вполне закономерным.

Голландские медные и латунные лампы XVIII в. представлены в коллекции ГМИР двумя типами. Их часто изготавливали в соответствии с распространенными в то время в Голландии настенными лампами с задней стенкой-отражателем, т.е. ритуальный еврейский светильник повторял обычную форму домашних голландских ламп XVII–XVIII вв.<sup>13</sup>, которые иногда дополняли декоративными элементами с еврейской символикой.

Две штампованные латунные лампы состоят из сплошной прямоугольной задней стенки с полукруглым верхом, ряда масляных светильников и поддона. Одна из ламп украшена изображением восьмисвечной меноры на ступенчатом основании и выпуклыми дисками, разбросанными по всей поверхности стенки; на второй лампе декор ограничен двумя примитивными цветочными мотивами, стенка по краю обрамлена аналогичными дисками. Подобные лампы были распространены в Голландии у евреев-ашкенази с XVII в. и продолжали существовать в первой половине XIX в.<sup>14</sup>

Другой тип представлен медной литой лампой с прорезной задней стенкой; в центре композиции – рамка с еврейской надписью «Ханука», над ней – стилизованный трилистник, увенчанный шестиконечной звездой; по сторонам – стилизованные геральдические лилии. Лампа подвешивается на полочку с гладкой блестящей стенкой-отражателем. Светильники подобного, так называемого португальского, типа были распространены главным образом среди евреев – выходцев из Португалии<sup>15</sup>. В XVIII в. наибольшее распространение получили лампы со сплошной зад-

<sup>12</sup> Ameisenowa Z. The Tree of Life in Jewish Iconography // Journal of the Warburg Institute. L., 1938–1939. Vol. 1. P. 334.

<sup>13</sup> Rosenberg M. Der Goldschmiede merkezeichen. Bd. 1–4. Frankfurt am M., 1922–1928. Bd. 4. S. 372. № 7422, 7423.

<sup>14</sup> Shachar I. The Jewish Year. P. 14.

<sup>15</sup> Ibid. P. XXV.



ней панелью в виде картуша или геральдического щита, украшенного чеканкой или гравировкой; к нижнему краю крепилась горизонтальная подставка, на которой располагались восемь подсвечников или контейнеров для масла.

Наиболее характерны такие лампы для Германии XVIII в., где изящные серебряные образцы изготавливали в традиционных немецких центрах ювелирного мастерства: Нюрнберге, Аугсбурге, Франкфурте и других городах. Форма и принципы дизайна этих ламп в общих чертах сохранились и в XIX в. Условно можно выделить два вида их декоративного оформления. Первый – это мотивы, характерные для художественного стиля того времени и никак не связанные с еврейской традицией (популярны были орнаментальное обрамление задней стенки в стиле барокко или рококо, букеты цветов, изображения животных (дельфинов), даже изображения путти). Другой вид оформления – использование мотивов и сюжетов, в которых четко прочитывалась еврейская символика.

Вероятно, наиболее ранний образец таких хануккй в собрании ГМИР – лампа первой половины XVIII в., изготовленная в городе Фюрте, который в то время был пригородом Нюрнберга. На лампе помимо городского клейма Фюрта и пробирных знаков имеется клеймо еврейского мастера И. Римонима (J. Rimonim)<sup>16</sup>. Это особенно интересно, так как существовали определенные ограничения для евреев на занятия ремеслами, в том числе ювелирным. Еврейская община Нюрнберга была одной из старейших в Европе, она известна с XII в. В конце XV в. в результате очередного изгнания евреев из города некоторые из них поселились в окрестных деревнях и пригородах. Вообще Нюрнберг был одним из крупных центров, где изготавливали еврейские ритуальные предметы.

Задняя стенка лампы, украшенная стилизованными языками пламени, обрамлена двумя витыми колоннами на пьедесталах; колонны увенчаны фигурками львов. На задней стенке имеются две ниши, в которых, вероятно, были еще какие-то детали. В целом в этой лампе соединены два наиболее характерных для хануккй мотива: огонь (символ праздника) и архитектурные элементы. Как правило, колонны, часто присутствующие на ханукальных лампах, интерпретируются как колонны Иерусалимского Храма.

Один из распространенных сюжетов, встречающихся на хануккях из Германии и Голландии, – сцена зажигания светильника. При этом в некоторых композициях изображается семисвечник, в других – восьмисвечник. На серебряной лампе с клеймом Аугсбурга (1759–1761) и именем мастера Готфрида Бартермана (Gottfrid Bartermann)<sup>17</sup> изображены двое мужчин, стоящие по обеим сторонам семисвечника. В руках одного из них – факел, другой держит флаг. Сцена фланкирована традиционными витыми колоннами со львами наверху. Несомненно, вся композиция может рассматриваться как прямая иллюстрация рассказа о победе Хасмонеев, освящении Храма и зажигании храмовой меноры.

---

<sup>16</sup> Rosenberg M. Der Goldschmiede merkezeichen. 1923. Bd. 2. S.106. № 2154, 2157.

<sup>17</sup> Ibid. 1922. Bd. 1. S. 32. № 260, 261; S. 216. № 909.

Две другие лампы также воспроизводят сцену из истории праздника Хануки. На задней стенке серебряной лампы из Дрездена (ок. 1773 г.)<sup>18</sup> в руках одного из персонажей – не флаг, а кувшинчик, из которого он наливает масло в светильник. Это уже иллюстрация талмудической легенды о чуде со священным маслом. Аналогичный сюжет мы видим и на штампованной латунной лампе XIX в., происходящей, вероятно, тоже из Германии. Вместе с тем на этих лампах представлен не семисвечный, а восьмисвечный светильник, т.е. речь идет уже не о зажигании храмовой меноры, а о выполнении заповеди о хануккальных огнях.

Как уже отмечалось, символика Храма присутствует в декоративном оформлении хануккальных светильников с древнейших времен, причем одним из главных символов является именно изображение семисвечника. Обращает на себя внимание тот факт, что изображение восьми- или семисвечного светильника на ханукках часто стилизовано под образ дерева. Общеизвестно, что форма семисвечника, изготовленного Моисеем для ветхозаветной скинии, имеет растительное происхождение. Кроме того, древо жизни было первостепенным религиозным и мифологическим символом на древнем Ближнем Востоке. Через всю еврейскую литературу, начиная с библейских текстов, проходит образ древа жизни (древа бессмертия), часто выступающего в связи с эсхатологическими представлениями и образом мессианского Храма. Следует отметить, что древо жизни связано со светом (от света солнца зависит вся жизнь) в большинстве мифологий, но прямая его идентификация с семисвечным канделябром характерна именно для еврейской традиции. Вместе с тем достаточно популярно представление, что образ древа жизни, или древа бессмертия, связанный в иудаизме с идеями благочестия, пришел в еврейскую изобразительную традицию из европейского фольклора<sup>19</sup>.

В XVIII в. в Германии, а также в Богемии помимо серебряных ламп приобрели популярность лампы, изготовленные из олова. Этот материал обладает особыми качествами, позволяющими ему конкурировать с серебром. Олово имеет красивый серебристый цвет, хорошо поддается обработке и вместе с тем значительно дешевле серебра. Две ханукки, имеющиеся в фонде ГМИР, представляют собой типичный пример классического образца оловянных ламп. Задняя стенка имеет форму картуша с фигурными отверстиями; в центре – полочка с масляными светильниками, соединенными вместе; к нижней части стенки прикреплен поддон с фигурным краем. Как правило, декоративные мотивы на подобных светильниках достаточно просты и включают элементы, характерные как для европейского декора XVIII в., так и для еврейской изобразительной традиции. Так, на одном из описываемых светильников имеются изображения херувимов, дельфинов, раковины. Херувимы – керубы – присутствуют в еврейской изобразительной традиции как реминисценция крылатых охранителей Ковчега Завета. Дельфины в числе прочих животных появились в еврейском искусстве под влиянием античной культуры, но практически не получили дальнейшего развития. Можно полагать, что эти мотивы играют чисто декора-

<sup>18</sup> Ibid. 1923. Bd. 2. S. 25. № 1679; S. 54. № 1819. (Именник мастера IG/SN – не идентифицируется.)

<sup>19</sup> Ameisenowa Z. The Tree of Life in Jewish Iconography. P. 335, 338–339.

тивную роль – типичный пример адаптации художественного стиля эпохи в декоре еврейской ритуальной вещи.

Лампы Восточной Европы – Польши, Украины, Галиции – в описаниях многих авторов, как правило, объединяются под общим определением – «польские лампы»<sup>20</sup>. Разнообразные модели этих светильников, как «заднестеночных», так и в виде канделябров, изготавливали из серебра, меди, бронзы, латуни.

Отдельный большой пласт еврейского ритуального искусства составляют своеобразные литые медные лампы, крупные центры производства которых были на Украине: на Волыни, в Галиции, особенно во Львове (Лемберге)<sup>21</sup>. Начало изготовления ламп относится к концу XVII – началу XVIII в., со временем они стали предметом массового производства, их продолжали изготавливать во множестве вариантов на протяжении всего XIX в.

Конструкция этой группы ламп, как правило, включает помимо прорезной задней панели две боковые стенки, несущие два дополнительных подсвечника. Один из них выполняет функции шамаша, другой добавляется для симметрии. Возможно, благодаря этим двум дополнительным подсвечникам лампу могли использовать и в качестве субботнего светильника<sup>22</sup>. Такая конструкция позволяет ставить лампу на стол и подвешивать на стену.

К характерным особенностям декоративного оформления этих ханукий можно отнести обильное использование фольклорных мотивов, часто встречающиеся изображения животных (в том числе фантастических) и птиц; разнообразный растительный или геометрический орнамент, навеянный народной деревянной резьбой. Наряду с этим использовали и такие традиционные мотивы, как семисвечник (иногда в виде древа), храмовые колонны, Скрижали Завета.

Классическим образцом такого «фольклорного» светильника может служить фрагмент, состоящий из прорезной задней стенки и восьми треугольных площадок для масла. В центре композиции помещена стилизованная ваза с растительными побегам, фланкированная двумя птицами и увенчанная пальметтой; еще две птицы (кукушки? голуби?), расположенные по обе стороны пальметты, формируют контур стенки. В другой лампе аналогичного стиля сохранились все конструктивные элементы – задняя и боковые стенки, круглые светильники, огражденные низенькой балюстрадой, боковые стенки на ножках, несущие два подсвечника с розетками. Простой растительный орнамент задней стенки завершается двумя стилизованными змеиными головками – мотив, также характерный для народного искусства<sup>23</sup>.

Группа светильников аналогичной конструкции отличается набором декоративных мотивов, включающих геральдические элементы и еврейские символы. В одной из самых распространенных моделей композиция задней стенки заключена в простую рамку и включает двуглавого орла, венчающего семисвечник; по бокам

<sup>20</sup> Weinstein J. A Collector's Guide to Judaica. L., 1985. P. 115; Shachar I. Jewish Tradition in Art. Jerusalem, 1981. P. 132.

<sup>21</sup> Жолтовский П.М. Художественное литье на Украине. Киев, 1973. С. 94.

<sup>22</sup> Shachar I. The Jewish Year. P. 14; Weinstein J. A Collector's Guide to Judaica. P. 132.

<sup>23</sup> Жолтовский П.М. Художественное литье на Украине. С. 95.

фигуры двух львов и двух птиц – две витые колонны с вазами, наполненными цветами, наверху. Эта модель появилась в Галиции в конце XVIII в. и сохраняла популярность до конца XIX в.<sup>24</sup>

Геральдика просматривается в основе декора еще одной медной лампы: в центре прорезной задней стенки помещен семисвечник, вписанный в овальный медальон, который увенчан пятилепестковой короной и поддерживается двумя львами. Эта композиция похожа на герб города Данцига (Гданьска), но кресты герба заменены семисвечником<sup>25</sup>. Возможно, модель происходит из Польши XVIII в.; она повторялась с некоторыми изменениями в конструкции и дизайне на протяжении всего XIX в.<sup>26</sup>

В описываемой лампе в конструкцию включены детали, типичные для аналогичных ханукий из Галиции, – боковые стенки с дополнительными подсвечниками и очень характерными литыми птичками<sup>27</sup>. Возможно, в данной композиции произошла адаптация первоначальной модели в стиле традиционного западно-украинского литья, или сходство с данцигским гербом носит случайный характер и обусловлено общими принципами геральдических композиций.

Вероятно, к группе польских ламп можно отнести несколько необычную ханукию, в которой помимо двух дополнительных подсвечников на боковых стенках имеется третий – увенчивающий корону в верхней части задней стенки; под короной располагается окно с арочным верхом, фланкированное двумя львами. Как правило, в основе подобных композиций лежит изображение восточной стены синагоги с Ковчегом для свитков Торы. Архитектурные мотивы – воспроизведение фасада здания синагоги либо просто дома или восточной стены – также один из популярных мотивов в польских ханукиях.

Образцы таких ламп имеются в собрании ГМИР. Фрагмент медной лампы – прорезная задняя стенка имитирует фасад здания: воспроизведены кирпичная кладка, дверной проем с арочным завершением и треугольным фронтоном, небольшие окна.

Образ восточной стены синагоги и синагогального Ковчега Торы часто воспроизводят серебряные польские ханукии. Одним из классических образцов является серебряная лампа середины XIX в. Она состоит из основания на шести ножках-лапах, чеканной задней и двух ажурных боковых стенок, двух колонн, поддерживающих фигурный балкончик со свисающим балдахином. На балкончике помещены ваза с цветком, по краям – два грифона, держащие в зубах фигурные кронштейны – подсвечники. Балкончик и основание обнесены ажурной балюстрадой. Обильный декор заполняет чеканную заднюю стенку: в центре – медальон в рокальном обрамлении, выше – руки когена в жесте благословения; по бокам – две колонны, поддерживаемые обезьянами и увенчанные фигурами геральдических львов. Богатый орнаментальный декор в стиле рококо (раковины, аканты, «рога изобилия») придает всей лампе нарядный и изысканный облик.

<sup>24</sup> Там же. С. 99.

<sup>25</sup> Weinstein J. A Collector's Guide to Judaica. P. 133.

<sup>26</sup> Bendt V. Judaica. S. 286–287.

<sup>27</sup> Аналогичные образцы приведены: Канцедикас А. Бронза: шедевры еврейского искусства. М., б. г. Вып. 1.

Воспроизведение синагогального Ковчега имеется и на серебряной филигранной лампе так называемого типа *Баал-Шем-Тов*. Лампа состоит из задней и двух боковых стенок, подставки на шести изогнутых ножках. Задняя стенка треугольной формы с волнистым краем, завершена накладной короной, увенчанной литой фигуркой орла. В центре – миниатюрный Ковчег со Скрижалями Завета, фланкированный двумя колоннами с фигурками львов наверху; боковые стенки держат два подсвечника на фигурных кронштейнах. Восемь масляных светильников в форме кувшинчиков с ручками ограждены низким фигурным бортиком. Все изобразительные детали – накладные, они прикреплены к основной части лампы. Характерная черта всех ламп подобного типа – гравированный ромбовидный орнамент плоского основания для светильников<sup>28</sup>.

Этот тип ханукальных ламп появился на Украине в XVIII в. По преданию, именно такую ханукию имел основатель движения хасидизма Израэль бен Элиэзер Баал-Шем-Тов (1700–1760). Известно множество вариантов этих филигранных ламп, общая форма и конструкция которых повторяется в польских и украинских образцах вплоть до конца XIX в.<sup>29</sup>

Ряд черт позволяет определить серебряную лампу конца XVIII – начала XIX в. как работу польских мастеров. Восемь масляных светильников этой лампы изготовлены в виде фигурок львов с крышечками-коронками на головах. Лапами они опираются на резную балюстраду. Декоративная прорезная стенка наложена на гладкую заднюю панель. В центре композиции – семисвечник, над ним – двуглавый орел (вероятно, вверху была и корона), на щитке выгравирован текст благословения, которое произносится при зажигании ханукальных огней. По бокам семисвечника – изображения двух орлов, двух оленей и двух грифонов. В верхней части стенки прикреплены два гнезда для держателей еще двух подсвечников. Имеются клейма: проба «12» в прямоугольном щитке и, предположительно, имя мастера – «Iholghen». Как уже говорилось, для еврейских ритуальных изделий из Польши и Украины XVIII в. характерны и изображение имперского двуглавого орла, и обилие животных: орлов, оленей, львов, грифонов, единорогов. При этом часто смешиваются фольклорные мотивы и традиционная еврейская символика: олень как символ праведного и богобоязненного человека восходит к трактату IV в.: «Будь крепок, как леопард, легок, как орел, быстр, как олень, силен, как лев в совершении воли Отца твоего Небесного» (Пирке Абот V.23). Грифон около семисвечника (символ Храма) обычно рассматривается как реминисценция керубов – охранителей Ковчега Завета<sup>30</sup>.

Во второй половине – конце XIX в. в Варшаве началось массовое изготовление штампованных ламп из посеребренной латуни.

В фонде ГМИР имеется несколько очень типичных ламп с клеймами Варшавы. Их объединяют некоторые характерные черты конструкции и декоратив-

<sup>28</sup> Weinstein J. A Collector's Guide to Judaica. P. 135.

<sup>29</sup> Index of Jewish Art: Gross Family Collection. Vol. 1. Jerusalem, 1985. Card. 49.

<sup>30</sup> Landsberger F. Old-time Tora-curtain: Hebrew Union College Annual. Vol. 19. Cincinnati, 1945–1946. P. 356.

ного убранства. Светильники в виде амфор располагаются на плоской фигурной подставке на фигурных ножках; два служебных светильника прикреплены к краям задней стенки, последняя – в форме картуша, завершенного короной, дополнена накладными декоративными деталями. В центре – семисвечник, по краям – две пальмы и два льва, обрамлением является виноградная лоза.

Лозу и пальму на хануккальных светильниках, несомненно, включали в композицию еврейских ритуальных предметов не просто как декоративный мотив. Виноград – одно из семи растений, которые перечислены в тексте Торы: это продукты земледелия Палестины – земли, которая, согласно Божественной воле, была дана израильтянам после исхода из Египта (Втор. 8: 8). В еврейской изобразительной традиции виноградная лоза известна с древнейших времен, она украшала стены и двери Храма, входила в орнамент древних синагог и катакомб. Виноград был одним из продуктов жертвоприношений, а вино – символом бессмертия. Вместе с тем этот мотив, широко распространенный во всей ближневосточной и античной традиции, стал частью и христианской, и еврейской символики<sup>31</sup>. Излюбленным мотивом у мастеров древности была и пальма. В разных контекстах она выступает как знак изобилия, победы и национального возрождения. Вероятно, после разрушения Храма пальма, включенная в связанные с ним композиции, стала образом надежды на будущее его возрождение<sup>32</sup>.

Ханукки в форме меноры, как отмечалось ранее, первоначально предназначались для использования в синагогах. Существует предположение, что обычай зажигать хануккию в синагоге возник как помощь путешествующим, чтобы они могли видеть хануккальные огни. Для этой цели ханукки с задней стенкой были непригодны, поэтому стали появляться светильники в форме меноры. Повторение формы храмового семисвечника было запрещено, но наличие восьми, а не семи светильников и девятого – шамаша позволяло обойти этот запрет<sup>33</sup>.

Наиболее ранние известные образцы относятся к XVII в. Их изготавливали из серебра и первоначально предназначали для масла, а с XVIII в. предпочтение было отдано светильникам для свечей. В XIX в. в религиозный обиход прочно вошли домашние хануккальные светильники в форме канделябров.

В фонде ГМИР имеется интересный бронзовый светильник большого размера. У него массивное основание и центральный ствол, от которого отходят четыре пары ветвей, украшенные стилизованными листьями; ветви заканчиваются подсвечниками с розетками. Ствол завершается прорезной короной с двумя шарами над ней и литой фигуркой орла. Примечательной деталью этого канделябра является герб Российской империи (двуглавый орел с гербами городов), помещенный в верхней части центрального ствола. Под гербом находится гнездо для прикрепления шамаша. Стиль и характер декоративных элементов светильника позволяют отнести его к концу XIX – началу XX в. Светильник сделан по типу массовых цер-

<sup>31</sup> Kanof A. Jewish Ceremonial Art and Religions Observance. P. 56.

<sup>32</sup> Ibid. P. 57; Wischmitzer-Bernstein R. Symbole und Gestalten der Judischen Kunst. S. 69.

<sup>33</sup> Kanof A. Jewish Ceremonial Art and Religions Observance. P. 62.

ковных канделябров того времени. Тем не менее наличие шамаша и форма ветвей свидетельствуют, что это, несомненно, хануккальная менора, входившая в состав синагогальной утвари.

Домашние хануккальные канделябры представлены в фонде ГМИР серебряными и латунными образцами XVIII–XIX вв. Как правило, общее художественное решение в оформлении этих канделябров соответствует стилевым направлениям и моде своего времени. Ступенчатое основание, центральный стержень с отходящими от него четырьмя парами рожков и шамашем в верхней части, растительный, цветочный и геометрический орнаменты различного характера – наиболее характерные черты канделябров. На одном из них помещен рог изобилия, который нередко встречается в украшениях на задних стенках хануккальных ламп, на другом центральный ствол увенчан изображением пламени – мотив, который также первоначально появился на стенках хануккий, а в XIX в. часто украшал восьмисвечные канделябры.

Довольно массивные медные восьмисвечные канделябры отливали в Польше с XVIII в. и в течение всего XIX в. Судя по образцам, имеющимся в собрании ГМИР, у этих светильников были две характерные особенности. Во-первых, некоторые из них представляют собой масляные светильники, предназначенные для зажигания свечей: в светильниках установлены подсвечники, вставленные в плоскости с удлиненными носиками – типичные сосуды для масла. В XIX в. вновь возник интерес к масляным хануккам. Во-вторых, центральный ствол часто завершается фигурой коронованного одноглавого орла с саблей и факелом в лапах, т.е. представлен гербовый польский орел. Это достаточно примечательная деталь, если учесть, что в XVIII в. Польша утратила государственную самостоятельность.

Часто встречающиеся изображения гербовых орлов на еврейских ритуальных объектах начиная с XVIII в., происходящих преимущественно из Восточной Европы, кажутся неслучайными. На описываемых светильниках одноглавый польский орел выступает как эмблема польской государственности, монархии, двуглавый орел – символ Российской или Австро-Венгерской империи. Записано интересное свидетельство известного израильского писателя Ш.И. Агнона (1880–1970), уроженца Восточной Галиции: при смене власти в городе евреи вынуждены были заменить одноглавого польского орла, венчавшего синагогальную лампу, на двуглавого австрийского орла<sup>34</sup>. Использование этих мотивов может быть истолковано как проявление лояльности еврейской общины к светским властям, но, возможно, в ряде случаев эти геральдические фигуры являются просто орнаментальным мотивом.

Еще один очень интересный хануккальный светильник – восьмисвечный серебряный канделябр, происходящий, скорее всего, из Нюрнберга конца XVIII – начала XIX в. Ветви, отходящие от центрального ствола, украшены цветками и шариками, имитирующими завязи, в соответствии с описанием священного семисвечника, данного в Книге Исход. Ствол увенчан фигурой Юдифи с головой Олоферна. Восемь плоскостей для масла прикрыты крышкой, на которой помещены фигурки, воспроизводящие охотничью сцену: охотник с ружьем, собаки, преследующие зайца и оленя.

---

<sup>34</sup> Treasure of Jewish Galicia. Tel Aviv, 1996. P. 96.



Образ Юдифи появился на хануккях уже с XVII в. на итальянских бронзовых лампах и стал особенно популярным на немецких канделябрах XVIII в.<sup>35</sup>

Близкий аналог описываемого светильника из фонда ГМИР, датируемый последней третью XVII в., происходит из Франкфурта<sup>36</sup>. На нем нет охотничьей сцены, но есть набор животных, часто встречающихся в традиционной еврейской символике: орел, олень, белка. Композиционное сходство обоих светильников очевидно. Возможно, франкфуртский образец послужил моделью для многих последующих вариантов.

Иконография образа Юдифи сложилась в средневековой книжной миниатюре и отсюда перешла в символику ритуальных предметов – на хануккальные лампы и щиты Торы. Юдифь предстает в еврейском ритуальном искусстве не как образ из притчи, а как реальная историческая героиня<sup>37</sup>. Сюжет апокрифической в иудейской традиции Книги Юдифь, на первый взгляд, не связан с Ханукой. История Юдифи относится к IV в. до н.э. – ко времени персидского царя Артаксеркса III Оха, ошибочно названного в тексте Навуходоносором. Есть доказательства, что именно у Артаксеркса был военачальник по имени Олоферн. Книга Юдифь сохранилась только на греческом и латинском языках, хотя, по мнению некоторых исследователей, существовал древнееврейский оригинал, впоследствии утерянный. По другим версиям, Книга составлена во II в. до н.э. во времена Хасмонеев. Во всяком случае, история Юдифи упоминается в литературе о борьбе Хасмонеев и в описании храмового чуда. Поступок Юдифи истолковывался как пример преданности вере и следования Закону. Юдифь ассоциировалась со всеми теми, кто спасал еврейский народ. Так, деяние Юдифи сопоставляется с историей о том, как Иуда Маккавей уничтожил сирийского военачальника Никанора в 161 г. до н.э. Позднее традиция вообще перенесла легендарную Юдифь в историю маккавейских войн, сделала ее дочерью первосвященника Йоханана и связала с историей убийства сирийского царя Селевка IV.

«Исследователи сомневаются в исторической достоверности Книги Юдифь, видя в ней прежде всего текст, преследующий определенные назидательные цели: дать пример героизма и непоколебимой веры в Бога. <...> Есть здесь и слова поддержки слабым духом, и призыв неукоснительно соблюдать заповеди, положившись на волю Всевышнего. Таким примером вожди народа стремились ободрить народ в IV в. до н.э., а затем и во время восстания Маккавеев во II в. до н.э.»<sup>38</sup>.

Из средневековой литературы в композицию хануккий пришла также сцена охоты на оленя, часто встречающаяся в еврейском искусстве. Одно из ранних изображений представлено в иллюстрации к еврейскому молитвеннику 1272 г.<sup>39</sup>. Такая же сцена встречается и на более поздних предметах, например на мизрахе XIX в.

<sup>35</sup> Weinstein J. A Collector's Guide to Judaica. P. 110.

<sup>36</sup> Monumenta Judaica. Kat. № E 629.

<sup>37</sup> Bendt V. Judaica. S. 272.

<sup>38</sup> Шинан А. Мир аггадической литературы. Иерусалим, 1990. С. 32.

<sup>39</sup> Wischnitzer-Bernstein R. Symbole und Gestalten der Jüdischen Kunst. S. 79. Abb. 43.



из Германии<sup>40</sup>, что свидетельствует о популярности сюжета на протяжении многих веков. Из ряда литературных и изобразительных источников выводится представление, что олень – устоявшийся символ еврейского народа, а охотничья сцена – аллегория преследуемого народа Израиля<sup>41</sup>. Не вполне ясно, откуда и почему в сцене появился заяц. Скорее всего, источником этого образа послужил прием мнемотехники, которую широко практиковали с талмудических времен. Еврейская аббревиатура, обозначающая порядок освящения праздника, созвучна немецкой фразе «Охота на зайца»<sup>42</sup>, и уже в иллюстрации к еврейскому молитвеннику XIV в. в сцене охоты фигурирует заяц. Со временем источник сюжета забылся, а картина охоты часто присутствовала просто как декоративный мотив.

Завершая обзор коллекции, заметим, что интерес к этим специфическим атрибутам религиозной практики иудаизма неслучаен. Ритуальным предметам отводится важное место в еврейской религиозной жизни.

Во-первых, в условиях существования еврейских общин среди других народов на протяжении многих веков именно приверженность иудаизму определяла принадлежность человека к еврейскому этносу. Соответственно и ритуальная вещь маркировала дом как еврейский: мезуза на дверях и хануккия на окне или столе – два предмета, которые наиболее ярко характеризуют облик еврейского дома.

Во-вторых, важность ритуальных предметов определяется тем, что в традиционном понимании «ритуалы и связанные с ними объекты служат персонификацией идеи Бога и создают условия личной связи с Богом»<sup>43</sup>. В свою очередь «каждый церемониальный объект обеспечивает возможность для усиления жизни ритуала»<sup>44</sup>. В соответствии с уже упоминавшимся принципом «украшения заповедей» в иудаизме целью еврейского церемониального искусства является в первую очередь усиление любви к Богу в совершении религиозных действий. Мастерство и художественное исполнение церемониальных объектов, призванные «усиливать святость», приобретают, таким образом, религиозную функцию. Иными словами, использование «красивого» ритуального объекта является религиозной обязанностью.

Важность хануккальных огней в еврейской жизни побуждала к созданию и развитию многообразных форм и приемов декоративного убранства, использованию всех возможных приемов художественной обработки материала, из которого делали лампы.

В данной статье не затрагивается один из сложнейших вопросов, касающийся всего еврейского церемониального искусства: еврейские или не еврейские мастера изготавливали эти предметы. Однако вещи, даже выполненные христианами или мусульманскими мастерами, но по заказу еврея и в соответствии с иудейскими предписаниями, включенные в религиозный обиход, безусловно, могут рассматриваться как часть именно традиционной еврейской культуры.

---

<sup>40</sup> *Shachar I.* Jewish Tradition in Art. P. 50. Cat. № 110.

<sup>41</sup> *Wischnitzer-Bernstein R.* Symbole und Gestalten der Judischen Kunst. S. 79.

<sup>42</sup> *Encyclopedia Judaica.* Vol. 12. Jerusalem, 1972. Col. 187–189.

<sup>43</sup> *Kanof A.* Jewish Ceremonial Art and Religions Observance. P. 11.

<sup>44</sup> *Rabbi J. Harlof.* Jewish Textile in light of Biblical and Post-Biblical Literature: Fabric of Jewish Life. N.Y., 1977. Vol. 1. P. 34.

Вместе с тем облик хануккальных ламп, видоизменяясь на протяжении нескольких веков, вбирал в себя стилевые и художественные особенности своего времени. Обращает на себя внимание и такая примечательная деталь: начало наиболее интенсивного изготовления еврейских ритуальных предметов пришлось на эпоху барокко, поэтому барочный стиль (и в какой-то степени последовавшее за ним рококо) утвердился в качестве излюбленного стиля еврейских церемониальных принадлежностей и сохранил популярность вплоть до конца XIX в.

Облик хануккальных ламп отразил не только изменения стиля. Художественные вкусы и предпочтения формировались и под влиянием культуры народов, в окружении которых жили евреи. Однако это не дает надежных культурных и хронологических ориентиров, что создает значительную трудность в атрибуции еврейских объектов. Модели, формы, художественные приемы отделки, сюжеты изображений сохранялись на протяжении длительного времени, так же как и географически далеко отстоящие друг от друга предметы могут быть чрезвычайно похожими благодаря многочисленным заимствованиям и копированиям.

Причина, по которой хануккальные светильники вызывают особый интерес, заключается в том, что в декоративное оформление хануккальных ламп (как и многих других ритуальных объектов) включаются мотивы и символы, отражающие фундаментальные понятия иудаизма.

В ГМИР в течение ряда лет велась работа по атрибуции и изучению семантики хануккий, большинство из которых не публиковались и не экспонировались\*. Данная статья вводит в научный оборот группу памятников, которые являются как атрибутами иудейской религиозной практики, так и памятниками еврейского искусства.

© Гельфман Т.М., 2010

---

\* Выражаю благодарность хранителю фонда «Драгоценные металлы» ГМИР старшему научному сотруднику И.А. Павлову за содействие в работе по изучению музейных памятников.

СИНАГОГАЛЬНЫЕ ТКАНИ  
В КОЛЛЕКЦИИ ГМИР\*

Коллекция иудейских культовых предметов, небольшая по численности, является, тем не менее, важной составной частью огромного собрания памятников духовной культуры разных времен и народов, хранящихся в Государственном музее истории религии (ГМИР). Данная статья посвящена описанию предметов из текстиля, которые составляют обязательную принадлежность синагоги: облачений свитков Торы и занавесов арон-кодеша (Священный Ковчег, т.е. шкаф, где хранятся свитки). Выделение именно этих вещей неслучайно, так как в синагогальном богослужении чтение Пятикнижия занимает важнейшее место, а сам свиток является главным и, по сути, единственным объектом религиозного культа. Естественно, что в украшениях свитка и местах его хранения воплощались как чувство религиозного благоговения перед словом Божиим, так и творческая фантазия и эстетические запросы членов общины. Широко известны великолепные образцы синагогальных тканей, создававшихся в наиболее старых европейских и восточных еврейских общинах в период их расцвета. В музеях многих стран мира хранятся и немногочисленные образцы еврейских ритуальных тканей, демонстрирующих изысканный стиль эпохи Возрождения, и особенно большое количество вещей XVII–XVIII вв. высокого художественного уровня<sup>1</sup>. Многие исследователи еврейского искусства обращаются, в частности, к вопросам истории становления композиции, символики, принципов декоративного убранства синагогальных тканей<sup>2</sup>.

---

\* Публикуется в новой редакции по: Проблемы формирования и изучения музейных коллекций ГМИР. Л., 1990. С. 138–174.

<sup>1</sup> Fabric of Jewish Life: Textiles from the Jewish Museum Collection. Vol. 1. N.Y., 1977; Volavkova H. The Synagogue Treasures of Bohemia and Moravia. Prague, 1949; Das Jüdische Museum in Budapest. Budapest, 1989; Klagsbald V. Catalogue Raisonné de la Collection Juive. P., 1981; Fuks, A., Hoffman M., Tomaszewski J. Polish Jewry: History and Culture. Warszawa, 1982.

<sup>2</sup> На русском языке работ, посвященных непосредственно теме данной статьи, нет. Из общих работ по еврейскому искусству см.: Стасов В.В. По поводу постройки синагоги в Петербурге. Еврейское племя в созданиях европейского искусства: жидовство в Европе // Стасов В.В. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. СПб., 1894; Грабарь И. Старинные деревянные синагоги в Малороссии // История русского искусства. Т. 2. М., 1911. С. 377–382; Анский С.А. Еврейское народное творчество // Анский С.А. Пережитое. Т. 2. СПб., 1910; Жолтовский П.Н. Художне лиття на Україні. Київ, 1978; Канцедакас А.С. Еврейское народное искус-

Собрание ГМИР составляют предметы позднего времени – второй половины XIX – начала XX в., когда приходится говорить уже об упадке мастерства, обеднении художественного стиля, упрощении и ограниченности мотивов и декоративных приемов. В вещах этого времени наблюдаются следование установившимся канонам и стандартность композиции. Тем не менее представляется небезынтересным ознакомиться с этими вещами, сопровождавшими повседневную религиозную жизнь еврейской общины, понять, как и почему складывался тот или иной тип синагогальных тканей, каковы истоки принципов и мотивов их декоративного убранства. Выяснение этих вопросов важно и потому, что в иудаизме ограничен круг ритуальных предметов, которые могут создать образное воплощение религиозных идей и представлений, поэтому богослужебные принадлежности синагоги, ее утварь, убранство становятся особо значимыми для иллюстрации этих идей.

Истоки появления синагогальных предметов из текстиля обычно относят к библейскому периоду иудаизма. Занавесы и покровы святынь неоднократно упоминаются в текстах Библии. В описаниях древней скинии говорится о занавесе, назначение которого – отделять место, где находился Ковчег Завета, от остального помещения: «И сделай завесу из голубой, и пурпуровой, и червленой *шерсти*, и крученого виссона; искусною работою должны быть сделаны на ней херувимы»; «...и будет завеса отделять вам святилище от Святого святых» (Исх. 26: 31, 33)<sup>3</sup>. По образцу скинии, а следовательно, по Божественному завету, такая же завеса была сделана Соломоном при постройке Храма: «И сделал завесу из пряжи яхонтовой, пурпуровой и багряной, и из виссона, и изобразил на ней херувимов» (2Пар. 3: 14). Завеса здесь обозначается словом *парохет*, которое впоследствии стали употреблять как название синагогального занавеса. Из украшений занавесов скинии и Храма в библейском тексте упоминаются только *керубы* (херувимы).

Какова связь храмового занавеса с синагогальным? О времени возникновения синагоги нет единого мнения. Религиозная традиция выводит появление синагоги как места, где читаются молитвы и изучается закон, из заветов Моисея, хотя в Пятикнижии нет упоминаний о подобном институте. Некоторые исследовательские и религиозные школы относят возникновение синагоги к VII в. до н.э., когда в результате реформы Иосии были уничтожены местные святилища, или к последующей эпохе, когда такая организация была необходима для совершения богослужений<sup>4</sup>.

---

ство // Декоративное искусство СССР. 1989. № 2. С. 37–40; Гоберман А.Н. Еврейские надгробия // Памятники культуры: новые открытия: Ежегодник. М., 1989. С. 508–516; также см.: Roth C. Jewish Art: An Illustrated History. Tel-Aviv, 1961; Landsberger F. Einführung in die jüdische Kunst. Berlin, 1935; Fremberger H. Mitteilungen der Gessenschaft zur Eriorschung jüdischer Kunsldenkmaler. Frankfurt an M., 1901–1903; Wislmlzer-Bernstein R. Symbole und Gestalten der jüdischen Kunst. Berlin, 1935; Kanof A. Jewish Ceremonial Art and Religions Observance. N.Y., 1970; также см. ссылки в тексте.

<sup>3</sup> Тексты Библии цитируются по: Священные книги Ветхого Завета, переведенные с еврейского текста. Вена, 1877.

<sup>4</sup> См.: Ранович А. Очерк истории древнееврейской религии. М., 1937. С. 275; Зезулинский Н. Еврейская синагога и ее функции // Журнал Министерства народного просвещения. 1877. № 1. Отд. 2. С. 2–3; Gutmann J. The Jewish Sanctuary. Leiden, 1983. P. 1–2; Kanof A. Jewish Ceremonial Art and Religions Observance. P. 208; Enciclopedia Judaica. Vol. 15. Jerusalem, 1978. P. 579; etc.

В письменных источниках наиболее раннее упоминание о «доме молитвы» иудеев встречается в египетской надписи III в. до н.э. О «местах собраний Божиих» говорит псалом, относящийся, по-видимому, ко II в. до н.э. (Пс. 74: 8). О существовании синагоги, где читали и комментировали Священное Писание, сообщают Филон Александрийский (Жизнь Моисея. II, 27) и Иосиф Флавий (О древности иудейского народа. II, 17). Следует учесть, что само слово «синагога» – греческого происхождения и соответствует еврейскому слову *кенасса* – собрание. Встречающиеся в источниках выражения «малое святилище» (Иез. 2: 16), «дом молитвы» нередко отождествлялись с более поздним понятием синагоги<sup>5</sup>. Вероятно, следует различать обычай собираться для чтения и толкования Священного Писания, создание специально предназначенных для этой цели домов и становление синагоги как организации верующих. Для нас в данном случае важно отметить следующее. Во-первых, в I в. н.э. синагога существовала как твердо оформившийся институт с разработанными установлениями и обычаями. Источники того времени (Талмуд, Иосиф Флавий, Филон Александрийский, Новый Завет), говоря о синагоге, подчеркивают древность ее существования. Возможно, именно в то время возникли попытки отнести появление синагоги к началу иудаизма. Во-вторых, несомненно, что синагога какое-то время существовала наряду с Храмом – основным религиозным центром иудаизма.

После разрушения Храма и прекращения храмового богослужения, в котором главным моментом было принесение жертв, синагога оказалась в центре религиозной жизни. Синагогальную молитву стали рассматривать как замену храмового жертвоприношения, а некоторые обычаи и обряды богослужения трансформировались в синагогальные ритуалы. Молитва и изучение Торы были выдвинуты на первое место: «С разрушением же храма приношение животных в жертву Богу прекратилось; вместо них мы ныне приносим Богу одни только жертвы моления, как сказано: “Вместо тельцов мы принесем жертву уст наших”» (Ос. 14: 3)<sup>6</sup>.

Самые ранние археологические памятники, показывающие некоторые черты облика древней синагоги, датируются III в. н.э. По сохранившимся изображениям (мозаик, росписей), а также по указаниям Талмуда можно представить отдельные детали убранства древней синагоги, в частности предметы, представляющие главный интерес для данной статьи, – изделия из тканей.

На росписи синагоги Дура-Европос (III в. н.э.) видно изображение человека с развернутым свитком в руках; рядом с ним – небольшой ларец, прикрытый красной тканью. Этот ларец интерпретируется как переносной ковчег для священных книг. По свидетельству Талмуда, в синагоге раннего периода свитки Торы и другие книги не имели постоянного места хранения, а приносились на время богослужения<sup>7</sup>. В трактатах Мишны упоминаются кожаные и льняные покровы, в которые заворачивали священные свитки. Упоминаний о каких-либо синагогальных

<sup>5</sup> Gutmann J. The Jewish Sanctuary. P. 1.

<sup>6</sup> Молитвы и вероучение евреев / сост. Л. Кохановский. Вильна, 1908. С. 22.

<sup>7</sup> Sukcnik E.L. The Present State of Ancient Synagogue Studies. Jerusalem, 1949. P. 18.

занавесах в Талмуде мы не находим. На мозаиках синагог Бет-Альфа и Бет-Шеан (VI в. н.э.) занавесы видны отчетливо, но большинство исследователей считают, что это воспроизведение занавеса, закрывавшего Ковчег Завета в Иерусалимском Храме<sup>8</sup>. Другую картину представляют рисунки на так называемых еврейских золоченых сосудах II–IV вв. н.э. Здесь отчетливо видно хранилище свитков – шкаф, в котором они лежат горизонтально<sup>9</sup>. Внутри шкафа виден занавес, который, по-видимому, служил чисто практическим целям – прикрывать и предохранять синагогальные свитки.

Ритуальные правила и нормы последующих веков основываются на трактатах Талмуда. С талмудическими предписаниями обычно связывается традиция «украшения закона»: «Делай перед ним [Богом] красивую кушу и красивый шофар <...> и красивый свиток Торы и пишите его красивыми чернилами и красивым пером и совершенным письмом и заверните его в красивый шелк» (Шаб. 113б). Возможно, отсутствие в этом тексте упоминания о занавесе повлияло на представление о его необязательности, в отличие от ткани, в которую заворачивали сам свиток. О наличии или отсутствии занавеса в средневековой синагоге можно судить только по иллюстрациям и описаниям в средневековых рукописях. Например, в иллюстрации к немецкому Махзору XV в. просматривается полусвернутый занавес, прикрепленный к Ковчегу Завета. В Сараевской агаде изображено синагогальное хранилище с открытыми дверцами, внутри которого видны три свитка, облаченные в чехлы – ментеле, но занавес не виден, и неизвестно, был он или нет. Отсутствует занавес и на других аналогичных иллюстрациях<sup>10</sup>. Наиболее ранние из сохранившихся синагогальных занавесов относятся к началу XVI в. На характер убранства синагоги того времени, несомненно, оказывали влияние пышность и декоративность стиля позднего Ренессанса и барокко. Можно полагать, что особое внимание, которое стали уделять именно занавесу, объясняется не только ритуальными, но и чисто эстетическими моментами, а также влиянием христианского церковного искусства. В дальнейшем сложилось представление о том, что занавес закрывает дверцы хранилища свитков подобно тому, как библейский *парохет* закрывал вход в «Святая Святых», где находились Скрижали Завета<sup>11</sup>.

В тот период начали складываться некоторые устойчивые мотивы украшения синагогальных тканей. Изображения на многих занавесах повторяли наиболее распространенную схему: две колонны по краям занавеса соединены, как правило, аркой, фронтоном или перемишкой; в верхней и нижней частях располагались надписи и мотивы, связанные с символами древнего Храма. Часто середину за-

<sup>8</sup> История появления и утверждения занавеса как неперменного атрибута синагоги подробно рассматривается в статье историка еврейского искусства Ф. Ландсбергера «Старинные занавесы Торы» (см.: *Landsberger F. Old-time Tora-curtain // Hebrew Union College Annual. 1945–1946. Vol. 19. P. 356*); также см.: *Cermakova J. Rideaux de tabernacle des synagogues de 16-e et 17-e siecle: (Partie de la collection textile du Musee Juif d'Elat) // Judaica Boliemiae. 1982. 18 Jan. P. 24.*

<sup>9</sup> Coodenough. XI. Fig. 326.

<sup>10</sup> The Saraievo haggada. Beograd, 1969; *Landsberger F. Old-time Tora-curtain. P. 361.*

<sup>11</sup> *Harlow J. Jewish Textiles in Light of Biblical and Post-Biblical Literature // Fabric of Jewish Life. P. 31.*

навеса делали из другой, более дорогой и богатой ткани, которая сама по себе становилась его украшением. Иногда в таких случаях использовали фрагменты старинных тканей, воспринимавшихся как особо ценные и достойные украсить синагогальный занавес.

Схема, воспроизводящая архитектурную композицию в виде ворот или портала, появилась в конце XVI в. и стала особенно популярной в XVII в. В более поздних вещах эта композиция перестала быть единым целым, но сохранились ее элементы в виде двух колонн, соединенных перемычкой, аркой или короной, поддерживаемой двумя львами. При этом все изображения часто перемещались в центр занавеса. Обращаясь к собранию ГМИР, мы можем увидеть примеры такой поздней композиции на двух занавесах (инв. № Е-2454-VII и Е-2459-VII). Первый происходит из синагоги Л. Полякова<sup>12</sup> в Москве и датируется 1886 г. Занавес сделан из темно-вишневого бархата, продублированного суровым полотном. В центре – композиция, изображающая кивот со Скрижалями Завета, поддерживаемый двумя львами. Композиция обрамлена двумя колоннами с фигурными капителями, соединенными поперечной перекладиной с фигурными навершиями по краям. В центре перекладины – две архитектурные детали, между которыми помещено изображение короны. Все поле занавеса вышито восьмиконечными звездочками, края украшены полосками орнамента в форме бус, в нижних углах вышиты цветы с листьями. Колонны и перекладина выполнены в технике аппликации из золотистой парчи, вышитой золотной нитью. Остальные детали вышиты в прикреп по карте с использованием золотной нити, канители, блесток. Под Скрижалями вышит текст: «Пожертвованием рук моих установлена святыня (Божия)», который является перифразированным ветхозаветным текстом (см.: Исх. 15: 17). Дата, вышитая на занавесе, зашифрована цитатой (см.: Пс. 112: 9).

Второй занавес, датируемый 1896 г., также выполнен из вишневого бархата, украшен изображением Скрижалей, обрамленных двумя колоннами со стоящими на них фигурами львов и короной между ними. На нижних частях колонн вышиты две птицы, держащие в клювах и лапах маленькие ветки. Вся композиция окружена розетками из золотистой канители и блесток. Корона и Скрижали выполнены в технике аппликации с использованием шелка, парчи, бархата, цветной фольги. Детали композиции вышиты серебряной и золотной нитью, цветными шелками, канителью, блестками.

Можно заметить, что мотив двух колонн часто встречается не только на занавесах, но и на других ритуальных предметах, особенно на ментеле и щитах Торы, т.е. вещах, непосредственно связанных со священным свитком. Традиционное объяснение появления этого мотива выводится из идентификации синагогального занавеса с библейским парохетом, с храмовой символикой – колонны воспри-

---

<sup>12</sup> Поляков Лазарь Соломонович (1842–1914) – крупный московский банкир, предприниматель, был возведен в потомственное дворянство, имел чин тайного советника. Был главой московской еврейской общины, имел в Москве частную синагогу, которая иногда использовалась как общественная. В музейном собрании хранится ряд культовых вещей из поляковской синагоги – см.: Еврейская энциклопедия / сост. А. Гаркави, Л. Кацнельсон. Т. 12. С. 734; Encyclopaedia Judaica. Vol. 13. P. 841.



нимаются как образ колонн Яхин и Боаз, которые царь Соломон поставил перед Храмом (см.: 1Цар. 7: 21). Более подробное и аргументированное объяснение истоков мотива колонн приводится в работе Б. Янив «Происхождение двухколонного мотива на европейских парохетах»<sup>13</sup>. Исследовательница считает, что колоннам на синагогальных занавесах предшествовало полное архитектурное изображение ворот<sup>14</sup>, которое впервые появилось в еврейском искусстве на титульных листах еврейских печатных изданий в начале XVI в. Автор обращает внимание на два факта, подводящих к пониманию значения и причин возникновения данного изобразительного мотива. Во-первых, и на книжных титулах, и на некоторых восточных и европейских синагогальных занавесах нередко присутствует надпись: «Вот врата Господни...» (Пс. 118: 20)<sup>15</sup>. Один из традиционных религиозных образов, неоднократно упоминаемых в Библии, – врата небес, через которые молитва достигает Бога и через которые войдут праведные (см.: Пс. 100: 4; Быт. 28: 17). Во-вторых, Б. Янив отмечает, что символы Торы (Скрижали, менора, корона) присутствуют и на занавесах, и на самом синагогальном Ковчеге Завета, который часто тоже имел форму ворот. Из этого делается вывод об иконографической идентичности занавеса и Ковчега, исходящей из функции занавеса как покрывала Ковчега и внешнего выражения того, что в нем находится, т.е. Торы. Ковчег Завета, расположенный у восточной стены синагоги, не только служит хранилищем свитков, но и указывает направление молитвы – к Иерусалиму и Храмовой горе. Идентификация небесных ворот с Ковчегом Торы стала частью еврейской религиозной традиции, в связи с чем и занавес стал ассоциироваться с символом небесных ворот – ворот к Богу<sup>16</sup>. Занавес, датируемый 1912 г. (инв. № Е-2594-VII), может служить подтверждением сохранения этой связи. Он сделан из голубого бархата на синей шелковой подкладке. В середине занавеса вышиты два льва с маленькими коронками на головах; между ними – изображение шестиугольной звезды со Скрижалями в центре; выше – изображение короны Торы. В нижней части занавеса вышита надпись: «Отче наш, царь наш, открой врата небес молитве нашей». Это слова молитвы, которая произносится в Йом-Капур (Дни покаяния) в момент, когда открываются дверцы Ковчега и перед молящимися предстают священные свитки.

Возвращаясь к первым двум описываемым занавесам, можно отметить еще одну черту еврейского ритуального искусства – использование изображений животных. На синагогальном текстиле наиболее часто присутствуют фигуры львов и птиц. Традиционным является интерпретация льва как символа колена Иуды, а впоследствии – как символа иудаизма. Вместе с тем с изображениями льва в еврейском искусстве, несомненно, связан более широкий круг представлений. Прежде всего, надо заметить, что лев как символ власти, величия, Божественной силы фигурирует в мифологии, фольклоре, культуре многих народов древности. В текстах Библии

<sup>13</sup> Janiv B. The Origins of the «Two-Column Motive» in European Parokhot // Jewish Art: Journal of the Center for Jewish Art. Vol. 15. Jerusalem, 1989.

<sup>14</sup> Ibid. P. 32.

<sup>15</sup> Ibid. P. 33.

<sup>16</sup> Ibid. P. 35–36.

львы упоминаются в связи с описаниями Храма и как охранители трона Соломона (см.: 1Цар. 7: 29; 10: 20), а также в видениях Иезекииля, где существа с львиным обликом сопровождают Божественную колесницу. В синагогальных изображениях античного времени, как, например, на мозаике синагоги Бег-Альфа, львы располагаются у храмового Ковчега. Можно согласиться с мнением Ф. Ландсбергера, что эти львы могут рассматриваться как керубы (херувимы), охраняющие Ковчег Завета. Такое же значение исследователь придает изображениям львов на синагогальных занавесах: львы, поддерживающие корону Торы, – это керубы-охранители Ковчега в еврейском искусстве античного времени, а сама корона выступает как заменитель Торы<sup>17</sup>. Такому предположению не противоречит распространенная композиция, где львы поддерживают не корону, а Скрижали, как на занавесе из собрания ГМИР (инв. № Е-2454-VII) и на многих других вещах. Следует заметить, что в искусстве Средневековья и Нового времени в Европе и у народов Востока лев был широко распространенной геральдической фигурой, что, конечно, не могло не повлиять на стиль синагогального убранства. Однако, как утверждает автор монографии по еврейскому церемониальному искусству А. Каноф, в европейском иудаизме лев ассоциировался исключительно со Священным Ковчегом и свитком Торы<sup>18</sup>.

Различные объяснения в связи с еврейской традицией могут иметь изображения птиц. На рассматриваемом занавесе, вероятнее всего, это голуби. Ф. Ландсбергер сопоставляет голубей на занавесах с керубами на покровах библейского Ковчега, ссылаясь, в частности, на мнение христианского гебраиста Буксторфа (1564–1629): «Они [евреи] любят вышивать птиц на занавесах, потому что птицы – над Ковчегом в Ветхом Завете»<sup>19</sup>. Возможно, изображение голубя на ритуальных вещах появилось как иллюстрация талмудического изречения: «Собрание Израиля подобно голубю, как написано: вы как крылья голубя, покрытые серебром» (Сан. 95а)<sup>20</sup>. Голубь мог рассматриваться и в качестве аллегии мира или мессианского символа.

Иной тип представлен двумя занавесами (инв. № Е-2374-VII и Е-2381-VIII). Оба образца демонстрируют принцип комбинации двух различных тканей. В первом из них центральный прямоугольник выполнен из золотой парчи с растительным узором большого раппорта и обрамлен полосами вишневого бархата; в верхней части помещен шитый золотой нитью текст. Занавес датируется 1911 г., он был подарен синагоге матерью в память о сыне. Второй занавес, как устанавливается по надписи, был преподнесен караимской кенассе г. Евпатории в 1848 г. членами известной в Крыму караимской семьи Шапшалов. Занавес представляет собой прямоугольник парчи светло-золотистого цвета с крупным бархатным рисунком из стилизованных цветов и листьев, окаймленный широкой полосой синего шелка. В

<sup>17</sup> Landsberger F. Old-time Tora-curtain. P. 376.

<sup>18</sup> Kanof A. Jewish Ceremonial Art and Religions Observance. P. 61.

<sup>19</sup> Landsberger F. Old-time Tora-curtain. P. 380.

<sup>20</sup> Ibid. P. 384.

центр вшит горизонтальный прямоугольник лилового бархата с вышитым текстом. Слева и справа текст обрамлен орнаментом в виде виноградной лозы.

Главным украшением обоих занавесов являются нарядная ткань фабричного производства и тщательно выполненная вышивка текстов. Ранее уже говорилось о традиции выделять в старинных занавесах центральный прямоугольник наиболее ценной тканью. Отголоски этого обычая прослеживаются в описываемых предметах из коллекции ГМИР.

Обратим внимание еще на одну деталь в украшении первого занавеса: виноградная лоза – декоративный элемент, несомненно, связанный с иудейской традицией и символикой. Этот мотив, распространенный во всей древневосточной культуре, неоднократно фигурирует в текстах Библии как один из символов древнееврейского государства: «Израиль цветущий виноград, производит себе плод...» (Ос. 10: 1). Лоза известна в орнаменте еврейского искусства уже в античное время и часто встречается в украшении колонн на старинных занавесах европейских синагог<sup>21</sup>.

Два занавеса (инв. № Е-2475 и Е-2590-VII) привлекают внимание обилием символических изображений. Оба – из темно-синего бархата, расшиты серебряной и золотной нитями, украшены фольгой, блестками, бахромой, дополнены ламбрекенами. Занавесы очень схожи по рисунку и характеру вышивки, а ламбрекены почти идентичны, что позволяет предположить их общее происхождение. На одном из занавесов вышита дата – 1906 г., и известно, что он поступил в 1930-е гг. из музея г. Бердичева. В нижней его части воспроизводится уже упоминавшийся мотив: две колонны с навершиями в виде ваз соединены полосами орнамента и текста, образующими арку. Между колоннами помещены стилизованные изображения горы, жертвенника и агнца, зацепившегося рогом за ветку дерева. Эта иллюстрация библейского рассказа о жертвоприношении Авраама (см.: Быт. 22: 9–13) имеет значение символа непоколебимой веры в Бога. Широкое распространение мотива жертвоприношения в ритуальном искусстве, начиная с росписей и мозаик древних синагог Дура-Европос и Бет-Альфа, подчеркивает особую важность самого сюжета в религиозной традиции<sup>22</sup>. Идея абсолютной подчиненности Божественной воле выражается в готовности принести в жертву самое дорогое в надежде обрести благоволение Яхве.

На занавесе мы видим также изображение Скрижалей Завета и над ними – две руки когена в жесте благословения. Этот символ встречается на синагогальных принадлежностях, надгробиях и других предметах, сделанных в память о людях, происходящих от потомков Аарона. В библейском иудаизме когенами называли потомков первосвященника Аарона и считали их единственными, кто мог отправлять культ Яхве – совершать жертвоприношение в Храме. «...Те группы жрецов, которые обслуживали храм Яхве в Иерусалиме и выводили свою генеалогию от ставленника Соломона – Садока [внука Аарона. – Т.Г.] и создали впоследствии

<sup>21</sup> См. напр.: *Synagogical Textiles*. Prague, 1984. P. 20.

<sup>22</sup> *Kanof A. Jewish Ceremonial Art and Religions Observance*. P. 53.

миф об Аароне и о низших левитах [священниках. – Т.Г.], могущих занимать в иерусалимском храме лишь должности храмовых служителей»<sup>23</sup>. С ликвидацией Храма когены практически утратили свое значение священников, приносящих жертвы. В древней синагоге когены обладали рядом почетных привилегий – произносили благословение, имели преимущественное право чтения Торы, но были связаны и некоторыми запретами (брачные ограничения, запрещение находиться в доме умершего). В дальнейшем в еврейской традиции сохранялось представление о тех, кто ведет свое происхождение от когенов, как о наиболее уважаемых членах общины. Им предоставлялась почетная обязанность первыми читать Тору во время субботнего богослужения и благословлять молящихся в синагоге.

Интересно обратить внимание на ламбрекены, которые прикрывают верхнюю часть описываемых образцов. Как деталь синагогального занавеса ламбрекены появились только в XVIII в. в силу чисто эстетической и практической необходимости, но, как это часто бывает в культовом искусстве, впоследствии как бы обрели обоснование в библейских текстах. О такой связи могут свидетельствовать надписи на ламбрекенах, содержащие предписание, данное Моисею при постройке скинии: «И сделаешь крышку из чистого золота...»; «и положишь крышку на Ковчег сверху...» (Исх. 25: 17, 21). На крышке Бог повелел сделать двух золотых херувимов с поднятыми крыльями. Крышка должна закрывать Ковчег Откровения – главную святыню скинии. В библейском тексте крышка Ковчега обозначается словом *капорет*, которым в синагоге стали называть появившееся позднее навершие занавеса. Птицы, изображенные на ламбрекенах, могут рассматриваться как чисто декоративный фольклорный мотив, но с учетом сказанного можно предположить, что они выступают в качестве херувимов, аналогично изображениям птиц-керубов Ковчега на мозаике синагоги Бет-Альфа<sup>24</sup>.

Еще один занавес можно выделить благодаря декоративности его оформления. На синем бархатном фоне вышита корзина, из которой поднимаются тонкие побеги с листьями и цветами граната, розы, лилии. В верхнюю часть букета как бы вписана традиционная композиция, включающая изображения львов, шестиугольной звезды и короны Торы. Такие же пышные ветви украшают и ламбрекен занавеса. Узор выполнен очень рельефной вышивкой, золотой и серебряной кручеными нитями и дополнен вставками из цветного стекла. Не совсем обычной деталью на занавесе выглядят изображения двух лир. Возможно, это чисто декоративный мотив, хотя известно, что на синагогальных предметах имена дарителей иногда обозначаются символическими изображениями. Так, лев может обозначать имена Иегуда или Лейб, олень может появиться на вещи, сделанной по заказу человека по имени Гирш или Нафтали Арфа, лира – атрибут, которым в произведениях искусства часто наделяется библейский царь Давид, предстающий в ветхозаветных сказаниях как музыкант и псалмопевец. Возможно, в данном случае изображение музыкального инструмента связано с именем или профессией дарителя.

<sup>23</sup> Ранович А. Очерк истории древнееврейской религии. С. 214.

<sup>24</sup> Landsberger F. Old-time Tora-curtain. P. 380.

Как уже было выяснено, содержание и характер изображений на синагогальных тканях не регламентированы ни библейскими, ни талмудическими авторитетами. Точно так же не определяется канонами цвет занавеса. В практике на праздники предпочитают светлые тона. Новому году и Дням покаяния соответствует белый цвет, а на День разрушения Иерусалимского Храма вывешивают черный занавес. Иногда вышитые надписи прямо указывают, для какого праздника предназначена данная вещь. Примером может служить белый муаровый занавес 1883 г. из московской синагоги (инв. № Е-2474-VII). Приведенный на занавесе текст – «Потому что в этот день очищают вас, чтобы сделать вас чистыми; от всех грехов ваших пред лицом Господним вы должны быть чистыми» (Лев. 16: 30) – указывает на праздник Йом-Капур.

Другую группу предметов синагогального убранства из тканей представляют ментеле и ленты Торы. В трактатах Мишны упоминаются ткани, использовавшиеся как непосредственное облачение священных книг. Они служили для предохранения пергамента и входили в состав обязательных принадлежностей древней синагоги. О льняных или кожаных тканях (платках), в которые заворачивали синагогальные свитки, говорится в трактатах Килаим (IX, 3), Негам (XI, II), Келим (XXIV, 9). В других случаях упоминаются украшенные какими-то изображениями одеяния свитков, носящие в Талмуде название *миттахат*. Позднее этим термином, а также словом *манна* стали обозначать матерчатые ленты, опоясывавшие свиток в свернутом виде. От эпохи древней синагоги не сохранилось ни образцов, ни изображений облачений свитков, и судить о них можно только по неясным упоминаниям в талмудических текстах.

Самые ранние сохранившиеся повязки или ленты Торы датируются XVI в. и происходят из Италии. Обычно такие ленты изготавливали из хорошего полотна или шелка, украшали надписями с именем дарителя и сообщением, по какому поводу преподнесена синагоге эта вещь. Причиной дара могли быть свадьба, юбилей, смерть близких родственников или другое семейное или общественное событие. Примером сохранения этого обычая в XIX в. могут служить две ленты, имеющиеся в собрании ГМИР. Это узкие белые шелковые полосы длиной около двух метров, украшенные надписями, выполненными серебряной нитью по картонной подложке (инв. № Е-2430-VII и Е-2494-VII). На одной из лент вышито посвящение памяти умершей матери, другая содержит имена Лазаря Полякова и его жены Розалии и посвящена юбилею их свадьбы. Обе ленты поступили из синагоги Л. Полякова.

Иногда словом *манна* обозначали покрывало или чехол, который надевали на свиток Торы. В Центральной и Восточной Европе такое покрывало нередко называли *ментеле* (от нем. *Mantel* – пальто, одеяние). Другой вошедший в употребление термин – *меил* – происходит от библейского обозначения одеяния первосвященника (см.: Исх. 28: 4). Облачение свитка Торы различалось в зависимости от места расселения еврейских общин. В странах Востока, Северной Африки, в сефардских

общинах Европы свиток хранили в деревянном или металлическом футляре. В большинстве европейских общин, вероятно, под влиянием пышности убранства христианской церкви для Торы предназначали одеяние, подобное царскому, включающее богато украшенную мантию, корону, щит. Персонификация Торы как воплощенной мудрости происходила из библейских текстов эллинистического времени, а в средневековой религиозной литературе сложилось представление о Торе как об особе царского происхождения, которой подобают все царские регалии<sup>25</sup>.

В основе композиции изображений на ментеле мы находим те же элементы, что и на занавесах: короны, часто дополненные балдахином, львы, Скрижали Завета, которые здесь тоже всегда соотносятся с представлениями о Храме и Ковчеге Завета. Не отличается и остальной набор символов и мотивов – руки когена, щит Давида, древо жизни, птицы, растительный орнамент. Интересно в этой связи сопоставить две вещи, поступившие в ГМИР из разных источников: уже упоминавшийся занавес (инв. № Е-2475-VII) из бердичевского музея и ментеле (инв. № Е-2359-VII), полученное из Исаакиевского собора (бывшего Антирационального музея) без указания его первоначального местонахождения. Сходство ряда деталей (форма короны, стиль, изображения рук и древа жизни, техника вышивки) позволяет предположить общий источник происхождения вещей, либо, по крайней мере, устойчивый стандарт, которому следовали разные исполнители. Есть сведения, что один из центров изготовления еврейских ритуальных вещей был в Бердичеве<sup>26</sup>.

Ментеле (инв. № Е-2354-VII) представляет собой чехол из фиолетового бархата, верхний край которого прикреплен к твердому овальному планшету с двумя отверстиями для валиков свитка. Это единственный в собрании ГМИР образец с твердым навершием<sup>27</sup>. Традиционный набор символов – львы, корона, начальные буквы слов кетер Тора (корона Торы) – выполнен рельефной вышивкой с использованием техники аппликации. Необычным кажется изображение подсвечника со сломанной горящей свечой. Текст на ментеле свидетельствует, что оно подарено на помин души матери дарителя, поэтому сломанная свеча становится понятной как символ прерванной жизни. Мотив, не характерный для еврейских ритуальных вещей, здесь явно отражает то влияние, которое оказывали на еврейские обычаи образы, привычные для окружавших народов.

Вообще влияние фольклора, художественных традиций народов, среди которых на протяжении многих поколений существовали еврейские общины, прослеживается во многих ритуальных предметах. Довольно ярким примером в коллекции ментеле может служить образец (инв. № Е-2355-VII). Обычная ком-

<sup>25</sup> Wischnitzer-Bernstein R. Symbole und Gestalten der jüdischen Kunst. P. 51; Landsberger F. Einführung in die Jüdische Kunst. P. 12.

<sup>26</sup> См.: Вось Юго-Западный край. Киев, 1907. С. 30.

<sup>27</sup> Дж. Гутманн считает, что ментеле с твердым навершием было характерно для ашкеназской синагоги. По мнению Л. Кубаловой, в Центральной и Восточной Европе твердое навершие существовало только в позднее время – см.: Gutmann J. The Jewish Sanctuary. P. 8; Kubalova L. Die ältesten Thoramantel aus der textillensammlung des Staatlichen Jüdischen Museum in Prag (1592–1750) // Judaica Bohemiae. 1973. № 9. P. 31.

позиция обрамлена растительным орнаментом в виде двух побегов с цветами и ягодами. Вышивка выполнена по синему бархату шелковыми и шерстяными нитками простой гладью и стебельчатым швом. Упрощенный рисунок, несложная техника шитья создают впечатление, что это одна из тех вещей, которые делались не по заказу профессиональными мастерами, а самими дарителями в честь каких-то событий. Это подтверждает и надпись на обратной стороне ментеле: «Вот одеяние, сделанное женщиной в знак благословения сыну и почитания Торы, согласно обычаю». В таких самодельных вещах местные традиции, естественно, проявлялись особенно ярко.

Еще один прием изготовления ментеле демонстрирует образец (инв. № Е-6040-VII). Он выполнен из фабричной шелковой ткани, затканной пестрым цветочным узором. В центре – шестиконечная звезда ручной вышивки и начальные буквы слов *моген Довид* (щит Давида). Сшито ментеле из квадратного куска ткани одним долгим швом. Судя по расположению рисунка ткани и кромке, можно определенно утверждать, что платок фабричного производства путем добавления простейшей вышивки превращен в ритуальную вещь. Обычаи использовать для синагогальных покровов роскошные фабричные ткани или, наоборот, самые простые (скатерти, салфетки, платки) широко распространились в начале XX в. и свидетельствовали об упадке мастерства украшения синагогальных предметов<sup>28</sup>. В датировке описываемого ментеле существует неясность. На самом предмете нет никаких дат или надписей, тем не менее можно выяснить некоторые детали его истории. В документах Центрального антирелигиозного музея (ЦАМ), откуда ментеле поступило в фонд ГМИР, вместе с этим изделием указывается свиток Торы, который хранится в рукописном отделе Санкт-Петербургского отделения Института востоковедения РАН. Он представляет собой пергамент шириной 44 см, навернутый на валики, украшенные косяными накладками и маленькими круглыми зеркальными вставками. Надпись на валиках содержит имя дарителя и дату – 1863 г. Этим годом можно было бы датировать и ментеле, однако обнаруживается противоречие. Из сохранившихся в ГМИР документов известно, что Тора поступила в ЦАМ из синагоги Л. Полякова, которая была построена значительно позднее. Объяснить такое противоречие можно следующим предположением: в 1891 г. молельня, существовавшая с 1861 г. в наемном помещении, была переведена в специально построенное здание. В 1892 г. по распоряжению властей синагога была закрыта, и богослужения в ней возобновились только в 1906 г. В тот же период в Москве было закрыто и большинство молитвенных домов. Синагога Л. Полякова продолжала действовать, но только как частная молельня для семьи Л. Полякова и ближайших родственников<sup>29</sup>. Несмотря на запрещение властей, иногда синагога использовалась как общественная. Возможно, в тот сложный для московской об-

<sup>28</sup> *Cermakova J.* The Synagogue Textiles. P. 59.

<sup>29</sup> *Кацнельсон Л.* Из мартиролага московской еврейской общины // *Старина*. 1909. Вып. 2. С. 175 и далее.



щины период описываемый свиток был передан в поляковскую синагогу, где и сохранился до ее закрытия.

Интересно отметить еще несколько ментеле из собрания ГМИР, абсолютно одинаковых по материалу, композиции, рисункам, приемам исполнения. Эта идентичность может быть объяснена тем, что все они были выполнены по одному образцу и, вероятно, одним исполнителем (или одними исполнителями). Фактически речь идет о массовом изготовлении синагогальных предметов, которые при этом теряют всякую индивидуальность и представляют собой своеобразный шаблон, меняющийся лишь в зависимости от места производства.

Завершая обзор музейных вещей, перечислим наиболее характерные черты, касающиеся приемов их изготовления и используемых материалов. Наиболее важные детали композиции часто выделяли с помощью аппликации. Сложные многоцветные аппликации известны по старинным вещам европейских синагог<sup>30</sup>. Использовали простейшие приемы накладок из материала, отличного от основной ткани. Часто выразительность аппликации усиливали вставками из цветной фольги. Вышивки в большинстве образцов выполнены в прикреп по карте (на плотной картонной подложке), что создает впечатление рельефности изображений. Применяли довольно разнообразные виды золоченой и серебряной нитей – крученую, пряденую, бить, канитель. Декоративность усиливали благодаря нашитым на вещи галуны, бахроме, металлическим блесткам, в некоторых случаях – бисеру.

В заключение еще раз подчеркнем, что все мотивы украшения синагогальных тканей и их значение, как правило, находят обоснование в библейских талмудических или раввинистических текстах. Вместе с тем, как уже отмечалось, синагогальное искусство не могло не испытывать влияния художественных традиций окружающих народов. Двойственность еврейского искусства отмечает А. Каноф, подчеркивая, что в нем действуют две силы: единообразие, вытекающее из предписанного религиозного использования, и воздействие интернационального окружения, поэтому многие мотивы могут рассматриваться не только в прямой связи с иудейской символикой. Например, колонны, которые в контексте еврейской традиции прочитываются как символ небесных ворот или напоминание о Храме, в то же время являются распространенным мотивом в искусстве европейского Ренессанса. Характерный для последнего античный портик с колоннами легко вошел в декоративное убранство синагоги именно в силу уже существовавших в иудаизме идей и представлений. Другим примером могут служить изображения львов, прочно вошедшие в символику иудаизма и ритуальное искусство. Этот мотив легко сопоставляется с фигурами льва в европейской геральдике. Схема расположения традиционных еврейских мотивов – Скрижалей Завета, львов и короны, часто дополненных балдахином, – отчетливо повторяет принцип геральдических композиций. Фигуры львов, пришедшие в европейскую геральдику, вероятнее всего, с Вос-

---

<sup>30</sup> Cermakova J. Rideaux de tabernacle des synagogues de 16-e et 17-e siecle. P. 26.

тока, появляются на еврейских вещах в интерпретации, характерной для западного искусства: кудрявые гривы, большие когтистые лапы и закручивающиеся хвосты<sup>31</sup>.

Как уже отмечалось, для XIX – начала XX в. характерно снижение художественного уровня убранства ритуальных тканей по сравнению с более ранними периодами, но и в это время отчетливо видна тенденция придать возможно большую красоту и торжественность обстановке синагогального богослужения. Такое стремление сохраняется под влиянием двух основных факторов. Во-первых, большую часть синагогальных принадлежностей составляют подношения членов общины. Эти дары, как уже отмечалось, делают в ознаменование важных событий личной или общественной жизни. Кроме того, дар синагоге должен продемонстрировать благочестие верующего. Наконец, дорогостоящая вещь, выполненная по индивидуальному заказу, утверждает определенный общественный статус дарителя. Во-вторых, в фокусе иудейской теологии и синагогального богослужения всегда находится свиток Торы, олицетворяющий божественную мудрость и закон, поэтому ритуальные предметы, особенно вещи, непосредственно относящиеся к свитку, должны прежде всего подчеркивать его значимость. Так, занавес Священного Ковчега должен быть «точкой притяжения для глаз верующих»<sup>32</sup>, а сам Ковчег отражает красоту и славу Торы, даже когда она спрятана за его дверцей<sup>33</sup>. Ментеле, как и занавес Ковчега, не только выполняет предохранительные и декоративные функции, но и привлекает внимание к главному священному предмету<sup>34</sup>. Постоянное повторение на синагогальных вещах определенного набора символов и мотивов тоже неслучайно, поскольку каждый из них связан с определенными деталями и принципами вероучения, которые в совокупности должны поддерживать представления о непреходящей ценности иудейской религии.

© Гельфман Т.М., 2010

---

<sup>31</sup> См.: Западноевропейское прикладное искусство XII–XVIII вв. Л., 1974.

<sup>32</sup> Landsberger F. Einführung in die judische Kunst. P. 13.

<sup>33</sup> Enciclopedia Judaica. Vol. 15. P. 1255.

<sup>34</sup> Ibid. P. 1256. С. 199.

Изучение  
коллекций  
ГМИР



Фонд  
«Христианство  
на Западе»



## КАРТИНЫ ИСПАНСКИХ МАСТЕРОВ В СОБРАНИИ ГМИР\*

Государственный музей истории религии (ГМИР) в Санкт-Петербурге хранит 20 картин, определенных в настоящее время как произведения испанских художников XV–XIX вв. Они составляют собрание работ малоизвестных или анонимных мастеров, сведений о которых практически нет в научной литературе. Впервые в 1967 г. лишь три картины из этого собрания были отнесены к испанской школе (без сопровождения искусствоведческим анализом) и включены в краткий каталог «Произведения искусства западноевропейских художников в собрании Музея истории религии и атеизма»<sup>1</sup>. Первая научная публикация шести картин из их числа осуществлена лишь в 2003 г. в испанском издании материалов конференции «Испанское искусство за пределами Испании», проведенной в Мадриде в 2002 г.<sup>2</sup>. Настоящая статья основана как на материалах, опубликованных автором к этой конференции, так и на не обнародованных до настоящего времени сведениях.

Наиболее раннее произведение в собрании – фрагмент алтаря, названный в каталоге ГМИР «Мадонна с младенцем и ангелами» (№ Б-7369-III; дерево, темпера; 158×83 см., илл. 1) Картина поступила в 1946 г. из Центрального антирелигиозного музея (ЦАМ). Ранее она находилась в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и числилась как произведение неизвестного феррарского художника XV в. В краткий каталог ГМИР она включена как работа итальянского художника XV в.<sup>3</sup>. Однако в 2000 г. хранительница итальянской средневековой живописи Лувра Доменик Тибо при устной консультации, даваемой сотруднику ГМИР Р.Т. Рашковой, отвергла старую атрибуцию и обратила внимание на стилистическую близость этой картины и хранящегося у них алтарного образа «Ма-

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 5. СПб., 2005. С. 81–93.

<sup>1</sup> Андрианова В.Л., Рутенбург С.Л. Произведения искусства западноевропейских художников в собрании Музея истории религии и атеизма: каталог. Л., 1967. С. 14.

<sup>2</sup> Vinogradova T.N. Pintura española en los fondos del Museo estatal de historia de la religión en San Petesburgo // El arte español fuera de España: XI Jornada de arte [Madrid, 2002. 18 a 22 novembre. Actas M.C. Bravo (coordinator)]. Madrid, 2003. P. 305–316.

<sup>3</sup> Андрианова В.Л., Рутенбург С.Л. Произведения искусства... С. 14.



*Илл. 1. Мадонна с младенцем и ангелами.  
Художник Жаймэ Матеу (?)*

донна с младенцем в окружении ангелов» валенсийского художника Мастера из Бурго де Осма. Д. Тибо первая предположила испанское происхождение картины из ГМИР. Наши дальнейшие исследования в этом направлении, проведенные в музеях, библиотеках, негатеках и соборах Испании в 2000 г., а также консультации с ведущими испанскими специалистами (Исабель Матео, Матиас Диас Падрон и Антони Хосе Питарк) убедили нас в правильности этого предположения.

Картина выполнена в стиле интернациональной готики с его характерными чертами: мягкой живописностью, изысканностью форм, утонченной стилизацией поз и жестов, декоративным ритмом складок одежды.

Иконография данного произведения восходит к византийским образцам и символизирует «Деву Марию во славе». Именно из Византии эта тема продолжила свое дальнейшее развитие сначала в средневековой тосканской живописи во Флоренции, а затем в Сиене<sup>4</sup>. Позднее через Авиньон и Неаполь этот иконографический тип распространился в католическом искусстве других стран Средиземноморья, в том числе на Пиренеях, особенно в Валенсийском королевстве.

В анализируемом произведении Мадонна с младенцем изображена в виде королевы, сидящей на готическом троне. Ее пышные сине-красные одежды ниспадают причудливыми складками. Ангел держит корону над ее головой. По левую сторону от трона другой ангел в розовом плаще со светло-зеленой подкладкой протягивает младенцу блюдо с цветами. Справа от трона изображена плохо сохранившаяся фигура ангела, играющего на виоле. Иконография картины, размеры доски, ее оформление позволяют предположить, что она была центральной частью многочастного алтаря, называемого в Испании «ретабло».

К сожалению, эта картина имеет значительные повреждения: многочисленные утраты красочного слоя, главным образом в правой части, и повсеместные поздние записи. Особенно пострадали изображения головы и верхней части фигуры Богоматери, а также расположенного справа ангела, держащего корону. Кроме того, вся правая часть картины была покрыта толстым слоем бронзовой краски, который не позволял провести рентгенограмму и снять этот памятник в инфракрасных лучах для определения наличия в этой части авторского рисунка и живописи. Однако в результате начатых в 1999 г. реставрационных работ удалось выявить небольшие остатки авторской живописи. В целом, несмотря на большие утраты, на картине достаточно хорошо сохранились изображения фигуры младенца Христа и двух ангелов, фигуры Девы Марии, ее прекрасные руки, поддерживающие младенца, роскошные одеяния, трон и мозаика пола. Несмотря на перечисленные дефекты, которые усложняют целостное восприятие картины, данное произведение представляет немалый интерес для исследователей готической живописи Испании, тем более что аналогичные памятники испанского искусства этого времени крайне мало представлены в музейных собраниях нашей страны.

По своим стилистическим особенностям – мягкой живописной манере, тонкому колориту, иконографии, типажам – исследуемая картина, на наш взгляд,

---

<sup>4</sup> Réau L. Iconographie de l'art Chrétien. Vol. 2. P., 1957. P. 93–94.



может быть отнесена к произведениям круга Педро Николау – художника валенсийской школы начала XV в. Как пишет крупнейший исследователь валенсийской средневековой живописи Э. Дюбрёй, в конце XIV – начале XV в. «Педро Николау владел наиболее значительными мастерскими в Валенсии»<sup>5</sup>. Документально подтверждены 16 алтарей, созданных в его мастерской с 1395 по 1405 г.<sup>6</sup> Среди них – серия ретаблос, посвященных Деве Марии<sup>7</sup>. Например, композиции, близкие к картине из ГМИР, представлены на алтарном образе церкви Саррион (1404) и на ретабло из Альбентосы (1404), приписываемом Педро Николау. Иконографическая близость прослеживается также в упоминавшейся ранее картине «Мадонна с младенцем в окружении ангелов» из Лувра и композиции «Мадонна с младенцем» из алтаря св. Георгия в Музее Виктории и Альберта, приписываемой маэстро де Сентенару, работавшему в Валенсии с 1410 по 1420 г. По сравнению с этими произведениями композиция картины из собрания ГМИР проще, в ней меньше персонажей и ее можно рассматривать как упрощенный вариант, разработанный в мастерской Педро Николау.

Среди учеников этого мастера числился его племянник Жайме Матеу, который многое перенял у своего учителя и по своей художественной манере, на наш взгляд, наиболее близок к живописному стилю автора картины из ГМИР. Согласно сохранившимся документам, он работал в Валенсии между 1402 и 1452 г. Ж. Санчес и Сивера, опубликовавший тексты контрактов, заключенных различными церковными советами с этим художником на изготовление серии живописных работ, называет его «значительным валенсийским художником» своего времени<sup>8</sup>. Из этих контрактов явствует, что Жайме Матеу расписал алтарь «Иоанна Крестителя» для приходской церкви в Теруэле (контракт 1418 г.). Для кафедрального собора в Валенсии (контракт 1418 г.) он выполнил несколько работ по геральдике для короля (контракт 1420 г.). Кроме того, Ж. Санчес и Сивера приводит тексты контрактов 1428, 1443 и 1446 гг., в которых фигурирует имя этого художника. Несмотря на то что после смерти Педро Николау в 1408 г. Жайме Матеу судился с другим художником – Гонсало Пересом – за право наследования мастерской своего родственника и учителя, они позднее не раз работали вместе. Например, в 1427–1428 гг. Жайме Матеу и Гонсало Перес приняли участие в работе над серией картин для Зала советов в Валенсии. Из них до наших дней сохранились четыре работы, находящиеся в Музее каталонского искусства в Барселоне. По мнению исследователей, наиболее надежно авторство Жайме Матеу доказано для картины «Поклонение пастухов», которая является сохранившимся фрагментом алтаря из церкви Кортес из Ареносо, выполненного в 1430 г.

<sup>5</sup> *Heriard Dubreuil M.* Valencia y el gotico internacional. Vol. 1. Valencia, 1987. P. 104.

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> *Post C.R.* A History of Spanish Painting. Vol. 6. Part 2. Cambridge, Mass., 1935. P. 572–580; *Gudiol Ricart J.* *Ars Hispaniae.* Vol. 9. Madrid, 1955. P. 144, 149; *Heriard Dubreuil M.* Valencia y el gotico internacional. Vol. 1. P. 104–105; *Azcarate J.M.* *Arte gotico en España.* Madrid, 1996. P. 322–323.

<sup>8</sup> *Sanchis y Sivera J.* *Pintores medievales en Valencia.* Barcelona, 1914. P. 38.

В последнее время некоторые исследователи, включая Э. Дюбрёйля и особенно Антони Хосе Питарка, считают, что Жайме Матеу сыграл более значительную и важную роль в валенсийском искусстве первой половины XV в., чем считалось ранее. Пересматриваются некоторые традиционные атрибуции в пользу авторства этого мастера<sup>9</sup>. Сравнивая картину из собрания ГМИР с произведениями, связанными с именем Жайме Матеу, можно найти общие черты. Например, в изображении лиц ангелов и младенца Христа автор исследуемой нами картины использует те же живописные приемы, что и в диптихе «Благовещение» из Музея Прадо или в центральной части алтаря «Приснодева Надежды» из часовни Надежды при церкви в Альбокасере, а также в других произведениях, приписываемых Жайме Матеу. Это проявляется в моделировке лиц, форме подбородка, носа и губ, разработке складок одежды и характерном рисунке ангельских крыльев. Та же манера характерна и для рисунка жестов, образующих некое прихотливое сопряжение и соединение рук персонажей в картине «Мадонна с младенцем и ангелами» из ГМИР и в «Погребении Христа» из провинциального музея Севильи, а также в картине «Благовещение св. Анны», которую Э. Дюбрёй приписывает Жайме Матеу. Чистый, яркий и вместе с тем нежный мягкий колорит картины из собрания ГМИР соответствует излюбленным цветовым сочетаниям этого художника.

Следует обратить внимание на схожесть элементов оформления описываемой картины с работами, вышедшими из мастерской Жайме Матеу. Идентичен растительный орнамент прочеканки по позолоченному стукко, обрамляющий золотой фон картины и идущий по краям нимбов. Кроме того, резьба деревянной рамы очень похожа на рельеф рамы с ретабло из церкви в Альбокасер. На этих картинах в качестве декоративного элемента резную раму украшают живописные орнаментальные вставки. Деревянная основа выполнена также из пиренейской сосны. Наконец, способ крепежа оборотной стороны картины из ГМИР аналогичен тому, как закреплены доски, составляющие алтарный образ из Альбокасера: помимо двух горизонтальных накладных шпонок картина усилена еще двумя шпонками, перекрещенными наверху и расширяющимися книзу.

Все перечисленное дало нам основание опубликовать в Испании картину из ГМИР с атрибуцией «мастерская Жайме Матеу». Однако Антони Хосе Питарк настаивает на том, что необходимо считать это произведение работой самого Жайме Матеу и предлагает датировать его в пределах 1415–1420 гг. Учитывая плохое состояние памятника и разночтения среди специалистов в атрибуциях работ этого валенсийского мастера, мы, называя Жайме Матеу автором картины из ГМИР, оставляем все же знак вопроса после фамилии художника.

Из числа живописных произведений старых мастеров в собрании ГМИР большой интерес представляет картина «Св. Петр в образе Римского Папы» (№ Б-3589-III; дерево, масло; 127×63 см., илл. 2). Она поступила в ГМИР в 1937 г.

---

<sup>9</sup> Honor del Nostre Poble: La Virgen en el arte y en el culto por las comarcas Castellones: Exposicion abril–mayo 1999. Obispado de Segorbe; Castello, 1999. P. 25; Llobregat E.A., Yvars J.F. Historia del art al Pais Valencia. Valencia, 1986. P. 231; Heriar Dubreuil M. Decouvert Gothique a Valence. Part 2 // L'Oeil. 1975. № 236. P. 63; Prefiguració del Museo Nacional d'art de Catalunya. Barcelona, 1992. P. 260–263.

из Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина с атрибуцией «картина неизвестного флорентийского художника XV в.», но в краткий каталог музея она включена как произведение испанской школы начала XVI в.<sup>10</sup>

Иконография картины восходит к Средним векам. Начиная с X в. в западно-европейском искусстве апостола Петра изображают сидящим на троне в папском облачении с тиарой на голове<sup>11</sup>. В XV в. становится обязательной нормой на алтарных иконах изображать апостола Петра с атрибутами папской власти. Очень важным атрибутом в католической иконографии апостола Петра, запечатленным еще в мозаиках V в., является изображение в его руках символических ключей от Царства Небесного.

В иконографии анализируемой нами картины присутствуют все эти элементы, важные для церковного искусства того времени. Св. Петр изображен фронтально сидящим на готическом троне. На нем папское облачение – тиара и плащ, в левой руке он держит ключи и пастырский посох. Правая рука поднята в благословляющем жесте. Пальцы рук в белых перчатках с золотыми крестами унизаны кольцами. Лицо обрамлено короткой бородой. Мозаика пола образует геометрический рисунок. Картина заключена в резную деревянную раму, украшенную золоченым рельефом в виде зубцов и цветов, с витыми колоннами по бокам. Рама оригинальная, одного времени с живописью.

В настоящее время картину реставрируют. Эту работу проводит реставратор Н.В. Калинин. В результате удаления повсеместных записей картине был возвращен ее первоначальный авторский колорит, существенно изменивший облик произведения. До реставрации плащ апостола Петра был оранжево-охристого цвета с плохой имитацией золотого шитья. Сейчас он глубокий синий. Обнаружен насыщенный зеленый цвет подкладки, ранее скрытый желтой записью. Кроме того, на спинке трона выявлены красный цвет ткани с небольшими, сильно потертыми, но уцелевшими фрагментами золотого рисунка, а также изображение жемчужин на папской тиаре и кайме плаща. Изменился фон картины. В процессе реставрации были открыты новые участки авторской живописи, скрытые ранее поздними записями. На фоне голубого неба по обе стороны от высокого трона выявлены плохо сохранившиеся фрагменты пейзажа: справа, между зелеными полями и кустарником, видна убегающая вдаль дорога, слева – небольшое дерево с кроной в виде шара и над ними облака. Вместе с тем открылись многочисленные утраты красочного слоя и позолоты, особенно на плаще, золотой кайме и пейзаже.

Анализируемая нами картина привлекла внимание специалиста по испанским примитивам А.Х. Питарка во время его визита в ГМИИ осенью 1999 г. К сожалению, в то время реставрация картины еще не была начата. Тем не менее по основным параметрам А.Х. Питарк тогда определил эту картину как созданную в начале XVI в. в районе между Уэской и Сарагосой и принадлежащую арагонской школе. Ту же самую атрибуцию предложил несколько раньше ведущий испанский специ-

<sup>10</sup> Андрианова В.Л., Рутенбург С.Г. Произведения искусства... С. 14.

<sup>11</sup> Réau L. Iconographie de l'art Chrétien. Vol. 3. P. 1957. P. 1083.



Илл. 2. Св. Петр в образе Римского Папы.  
*Неизвестный арагонский художник конца XV – начала XVI в.*

алист А.Э. Перес Санчес при нашей встрече с ним в Испании летом 1999 г. К арагонской школе относит картину из ГМИИР и известный специалист по испанской живописи XVI в. И. Матеу. В то же время хранитель испанской живописи XVI в. в музее Прадо П. Сильва Марото видит в моделировке лица апостола манеру школы валенсийского художника Фернандо Яниса. Позднее, в 2003 г., А.Х. Питарк, основываясь на своем впечатлении от осмотра еще не раскрытой в процессе реставрации картины, изменил свое мнение. Он предложил определить ее как произведение Педро Фернандеса де Гуадалупе (работал между 1500 и 1524 гг.) по аналогии с другой работой этого автора – алтарным образом «Святой Петр» из Кафедрального собора в Севилье. Сравнивая картину из ГМИИР с алтарным образом «Апостол Петр на троне», А.Х. Питарк обратил внимание на их явное иконографическое сходство, проявившееся в позе, жесте и атрибутике персонажа. Это впечатление усиливалось до реставрации близостью общей цветовой гаммы – золотисто-оранжево-охристых тонов. Несмотря на разные мнения в определении региональной школы художника, все специалисты датируют это произведение началом XVI в. Новые реставрационные раскрытия столь изменили данную картину, что необходимо их тщательно проанализировать и сопоставить с предложенными атрибуциями.

Данный иконографический тип изображения апостола Петра был широко распространен в испанском искусстве XV–XVI вв. в разных районах Испании. Ч.Р. Пост приводит довольно много вариантов подобных алтарных образов. Достаточно часто этот тип встречается также и на арагонских алтарях. Например, близкое к описываемой нами картине изображение апостола Петра можно видеть на ретабло в честь св. Энграссии из приходской церкви в Марсене (провинция Сарагоса), «Св. Петр на троне» мастера из Котеты (коллекция Мартинес, Барселона) или «Св. Петр» мастерской Мигеля Хименеса (Музей изящных искусств, Бильбао). Все они имеют общие иконографические черты с уже упоминавшимся изображением апостола из севильского Кафедрального собора. По нашему мнению, несмотря на иконографическую близость, картина из ГМИИР по стилистическим особенностям существенно отличается от одноименного алтарного образа в Севилье. Вместе с тем можно найти немало общего при сопоставлении ее с произведениями изобразительного искусства арагонских мастеров конца XV – начала XVI в. и особенно работами провинциальных художников, которые все еще следовали в своем творчестве образцам и приемам средневекового искусства.

Если Педро Фернандес де Гуадалупе для формирования объемов уже пользовался чисто живописными приемами, например светотенью, то анонимный автор картины из ГМИИР шире применял графические приемы и четкую контурную линию. Следы готического искусства, сближающего живопись со скульптурой, проявляются в проработке складок облачения, ломких и жестких, как бы вырезанных из картона и ниспадающих на пол почти под прямым углом, в то время как у севильского художника складки плаща образуют более плавные линии. Кроме того, в моделировке черт лица апостола Петра анонимный художник картины «Св. Петр в образе Римского Папы» использовал натуралистические приемы, в которых живет средневековая традиция, свойственная живописи эпохи Католических королей. При этом он довольно условно изобразил ювелирные изделия: золотую пряжку на плаще или драгоценно-

сти, украшающие тиару, кайму плаща, а также руки апостола. Переключка живописного изображения с резным рельефом просматривается даже в рисунке трилистников, украшающих папскую тиару и арку рамы, в которую заключена картина. Именно с арагонской живописью конца XV – начала XVI в. картину из ГМИР сближает также приверженность автора к тяжелым пластическим формам, в которых прослеживается влияние скульптуры, достигшей в Арагоне особенно высокого уровня.

Вновь открытый авторский колорит характеризуется использованием художником локальных ярких цветов. Несколько ограниченная цветовая гамма компенсируется точностью выбора цветовых сочетаний и использованием их тональных возможностей. Подобные сочетания глубокого синего цвета плаща апостола, символизирующего ангельский небесный свет, с густо-зеленым цветом подкладки, белым цветом туники и насыщенно-красным задником трона можно видеть в произведениях арагонских мастеров. В качестве примеров можно указать ретабло «Св. Крест» Мигеля Хименеса и Мартина Бернарта (1485–1487 гг.) из Сарагосского музея изящных искусств, а также фрагмент пределлы «Успение Богородицы» художника каталанско-арагонской школы Педро Эспаларгуса, хранящийся в будапештском Музее изобразительных искусств. Помимо колористической общности, с Педро Эспаларгусом анонимного автора картины «Св. Петр в образе Римского Папы» роднит некоторое сходство в живописной манере. Речь идет о линейности, условности форм изображения отдельных деталей, схематичности пейзажа, что особенно заметно при сравнении с другим фрагментом пределлы «Успение Богородицы» – «Рождество Христа» из того же собрания.

Особого внимания заслуживает позднеготический тип обрамления картины «Св. Петр в образе Римского Папы» из собрания ГМИР. Именно арагонские мастера XV–XVI вв. имели обыкновение украшать алтарные образы золоченой резьбой. Например, рисунок рельефа обрамления почти повторяет форму резьбы произведений арагонского художника XVI в. Хуана де Леви.

Анализируемое произведение, скорее всего, было выполнено провинциальным художником и предназначалось, вероятно, для сельской церкви. Этим обусловлена явная приверженность автора к средневековым образцам, возможно, в угоду провинциальным консервативным вкусам. Следуя первоначальной атрибуции А.Х. Питарка и предложениям А.Э. Переса Санчеса и И. Матеу, а также учитывая результаты наших дальнейших исследований, следует считать картину «Св. Петр в образе Римского Папы» работой неизвестного арагонского художника конца XV – начала XVI в.

Среди живописных произведений XVII в. выделим два парных полотна: «Иосиф и братья» (№ Б-3482-III; холст, масло; 104×167 см, илл. 3) и «Возвращение блудного сына» (№ Б-6031-III; холст, масло; 104×167 см, илл. 4). Они поступили в ГМИР в 1938 г., происходят из коллекции Т.Н. Вологдиной. В краткий каталог музея они были включены как парные произведения неизвестного итальянского художника XVII в.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> См.: Андрианова В.Л., Рутенбург С.Г. Произведения искусства... С. 15.





*Илл. 3. Иосиф приказывает арестовать Симеона.  
Приписывается художнику Франсиско Антолинесу и Сарабья*



*Илл. 4. Встреча Иосифа с Иаковом в Египте.  
Приписывается художнику Франсиско Антолинесу и Сарабья*



Можно согласиться с предложенной датировкой этих картин, но, по-видимому, атрибуция школы и определение сюжета одной из них ошибочны. Кроме того, необходимо уточнить иконографию другого полотна. Живописная манера и художественные приемы этих работ позволили в поисках автора обратиться к испанским художникам. Принадлежность данных картин к испанской школе проявляется в построении композиции, форме использования архитектурных фонов, изображении отдельных бытовых деталей и колористической гамме. В картинах присутствует то внутреннее религиозное напряжение, которое свойственно испанским художникам при прочтении библейских сюжетов, несмотря на жанровый характер изображенного. Блестящий знаток испанской живописи XVII в. А.Э. Перес Санчес писал: «Внешний реализм для художника испанского барокко был почти всегда тем языком, который служил ему для того, чтобы легче всего донести и сделать понятным сферу религиозного трансцендентного. <...> Видимая и окружающая реальность приобретает таким образом <...> значение как простое средство приближения к наилучшему пониманию евангельского или агиографического рассказа»<sup>13</sup>. Наконец, иконографический анализ полотен дает аргументы в пользу этой атрибуции.

В качестве сюжетов этих произведений художник выбрал связанные между собой библейские эпизоды из жизни Иосифа (Быт. 42: 9–24; 46: 29–30). На первой картине изображен момент, когда Иосиф, узнав своих братьев в представших перед ним просителях, приказывает арестовать одного из них – Симеона. На втором полотне художник изобразил сцену встречи Иосифа со своим отцом в Египте. Поскольку эти эпизоды завершают историю жизни Иосифа, можно предположить, что автор данных полотен создал серию произведений на этот священный сюжет. Возможно, он использовал программу фресок из Галереи королев дворца Эль Пардо (близ Мадрида), выполненных Патрисио Кэхесом между 1607 и 1612 гг., или живописные произведения на эти темы Антонио де Кастильо, созданные около 1655 г. (музей Прадо). Тот факт, что автор картин из собрания ГМИР выбрал эпизод ареста Симеона, косвенно доказывает, что он принадлежал к испанской школе. Этот эпизод редко встречается у экзегетов (ученых, толкующих Священное Писание. – *Прим. ред.*), но, как пишет М. Нанкоруу Таггард, распространен в испанской литературе XVII в. и разрабатывался в сочинениях Алонсо де Вильегоса Сельваго, Луиса Вилеса де Гевары и Педро Кальдерона де ля Барки. В их произведениях Симеон предстает наиболее виновным, так как именно этот брат предложил убить Иосифа<sup>14</sup>. Такого объяснения нет в Священном Писании, однако его можно найти в религиозной драме-мистерии П. Кальдерона «Бывают сны правдивее, чем явь», написанной в 1670 г. для праздника Тела Христова. В этой пьесе Иосиф, приказывая взять под стражу Симеона, произносит следующие слова: «Симеон – вот тот, кто более жесток был при моей продаже в рабство, и потому не будет мщением, а благо принесет ему, когда воздам лишь по заслугам дабы очистить душу

---

<sup>13</sup> Pérez Sánchez A.E. Pintura barroca en España: 1600–1750. Madrid, 1996. P. 11.

<sup>14</sup> Nancorow Taggard M. Narrative meaning in Antonio del Castilio: The Life of Joseph // Gazette des Beaux-Arts. 1990. Octobre. P. 124.

смог. И тот, кто больше согрешил, прощение получит»<sup>15</sup>. Далее ему вторит Рубен – другой персонаж пьесы: «За что грешим, за то страдаем, Симеон первым поднял руку на него, и так он будет первым, кто за это пострадает»<sup>16</sup>. Это очень интересное свидетельство художественной интерпретации ветхозаветной истории и своего рода исторический документ эпохи Контрреформации, тем более что религиозные драмы П. Кальдерона, называемые *Аутос Сакраменталес* (*Autos Sacramentales*), ставились в Мадриде, Толедо, Севилье, Гранаде и других городах Испании в дни больших религиозных праздников. На эти постановки стекались толпы зрителей. В религиозно-философской мистерии идеально воплощается художественный символизм П. Кальдерона, а красота поэтического языка и доступность драматической формы позволяли сделать популярными идеи, разрабатываемые в посттридентский период испанскими экзегетами. Возможно, автор рассматриваемых картин видел постановку этой религиозной драмы и вдохновился на создание своих живописных произведений.

На первом полотне действие происходит в зале, в котором слева на переднем плане изображен Иосиф, сидящий на троне под балдахином. Правая его рука направлена в сторону стоящего на коленях Симеона, протягивающего к нему в мольбе руки, в то время как остальные братья представлены на втором плане испуганными и сбившимися в тесную группу. Кроме того, на переднем плане справа художник поместил двух солдат с алебардами. Один из них демонстрирует намерение выполнить приказ Иосифа – арестовать Симеона, другой стоит на страже. Зал, где происходит аудиенция, похож на открытую лоджию без арок. Шахматный черно-белый рисунок пола зала зрительно расширяет пространство. Архитектурная перспектива на заднем плане оживлена фигурами в белых туниках. Свет освещает архитектурный фон намного сильнее, чем передний план картины, что усиливает эффект перспективы. Сиреневый колорит, используемый художником в изображении одеяний Иосифа, выделяется своей изысканной тональностью, тогда как туники братьев написаны более скупыми красками.

На другом полотне показана встреча Иосифа со своим отцом Иаковом. Фигуры главных героев изображены в центре композиции на фоне дворца, охраняемого стражниками. На втором плане справа нарисованы слуги, снимающие поклажу с ослов. Используя тот же самый прием, что и в первой картине, художник выделил интенсивным светом на архитектурном фоне белое здание с балконом, украшенным кованой решеткой. Общий колорит картины более строгий, с использованием серебристо-серых тонов. Исключение составляет все та же изысканная сиренево-лиловая гамма одеяний Иосифа.

В исследуемых картинах присутствуют типичные черты, свойственные произведениям так называемых сеvilьских малых мастеров XVII в., к которым относятся художники Хуан де Сомора, Мигель Луна, Матиас де Артега и Альфаро, Франсиско Антолинес и Сарабья. Одной из отличительных черт, объединяющих этих

<sup>15</sup> *Calderon de la Barca P. Autos sacramentales. Madrid, 1952. P. 1227. (Obras completas. Vol. 3.)*

<sup>16</sup> *Ibidem.*

художников, является то, что архитектурный фон составляет неотъемлемый композиционный элемент в их картинах на библейские сюжеты. По мнению А.Э. Переса Санчеса, исследуемые нами картины по своим стилистическим чертам ближе всего к произведениям Франсиско Антолинеса и Сарабья.

Согласно биографическому своду Антонио Паломино, лично знавшего Франсиско Антолинеса и Сарабья (ок. 1644–1700 гг.), его полное имя – Франсиско Очоа де Меруелос и Антолинес. Он был братом известного придворного художника Хосе Антолинеса и с 1666 г. фигурировал в списках Севильской академии<sup>17</sup>. По словам А. Паломино, Франсиско Антолинес был по профессии адвокатом, «...но он столь был увлечен живописью, что посвятил себя ей настолько. <...> что учился в мастерской Мурильо <...> и рисовал картины на священные сюжеты об Аврааме, Исааке и Иакове на фоне пейзажей, в которых проявлялся хороший вкус»<sup>18</sup>. А. Паломино отмечал, что этот живописец предпочитал создавать целые серии на библейские темы<sup>19</sup>.

Среди немалого количества картин этого художника, дошедших до нас, только одна – «Поклонение пастухов» (1678) из Кафедрального собора в Севилье – имеет подпись автора. Однако все полотна, определенные как произведения Франсиско Антолинеса, имеют свой характерный стиль. Фактура его живописи отличается некой нервной и зачастую не проработанной в деталях манерой. А.Э. Перес Санчес отмечал, что композиционные построения и персонажи Франсиско Антолинеса заимствованы из работ Бартоломе Эстебана Мурильо и Игнасио Ириарте, а также из фламандских и голландских гравюр<sup>20</sup>. Его архитектурные фоны, по мнению А. Кальво Кастельона, представляют собой чистую фантазию<sup>21</sup>.

В анализируемых нами холстах, очевидно, представлены определенные черты стиля Франсиско Антолинеса, проявляющиеся в его живописной манере, композиции и способе выстраивания архитектурных фонов. Так же, как и Франсиско Антолинес, автор рассматриваемых полотен демонстрирует эскизную манеру, оставляя непроработанными некоторые части картин. Это видно не только в изображении персонажей и архитектурных деталей на втором плане, но и в манере изображать фигуры первого плана.

Архитектурные проекции фонов в этих картинах имеют много общего с аналогичными изображениями у Франсиско Антолинеса. Особенно это сходство проявляется в архитектурных прорисовках фона картин «Иосиф и братья» из ГМИР и «Введение во храм» из музея Прадо. Кроме того, есть некоторое сходство в физической конфигурации персонажей, особенно четко проявляющееся при сравне-

---

<sup>17</sup> *Palomino de Castro y Velasco A.* El museo pictórico y escala óptica. Madrid, 1947. P. 1082. Антонио Паломино (1655–1726) – испанский живописец, теоретик и историк искусства. Свои взгляды он изложил в указанном монументальном труде «Музей живописи и школа оптики». – *Прим. ред.*

<sup>18</sup> *Ibid.* P. 1083.

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> *Pérez Sánchez A.E.* Pintura barroca en España: 1600–1750. P. 382–383.

<sup>21</sup> *Calvo Castellón A.* Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza. Granada, 1982. P. 281.

нии с такими работами Франсиско Антолинеса, как, например, «Бегство в Египет» и «Обручение Девы Марии» из музея Прадо.

Автор картин из собрания ГМИР, как и Франсиско Антолинес, нередко использует композиционные схемы и типы, заимствованные из гравюр и картин голландских художников. Так, например, на первом полотне видна явная перекличка в изображении поз, одежды и оружия стражников с изображениями аналогичных персонажей и их размещением на картине из Центрального музея в Утрехте «Иосиф принимает своих братьев» Иоахима Эйтеваля (1566–1638) и на гравюре голландского мастера Яна Люйкена «Иосиф и братья». Много общего встречается в манере использования светотени.

В литературе отмечается, что Франсиско Антолинес предпочитал рисовать маленькие картины, однако в 1994 г. Музей изящных искусств Севильи приобрел полотно «Иаков со стадом Ливана», приписываемое Франсиско Антолинесу (холст, масло; 108×169,5 см)<sup>22</sup>. Напомним, что размеры картин в коллекции ГМИР составляют 104×167 и 104×169 см, т. е. они очень близки. На основе приведенных доводов и следуя предложенной А.Э. Пересом Санчесом атрибуции, можно определить обе картины как произведения Франсиско Антолинеса. Кроме того, исходя из представленного нами более точного определения сюжетов этих полотен, целесообразно изменить их наименования: первую картину следует назвать «Иосиф приказывает арестовать Симеона», а вторую – «Встреча Иосифа с Иаковом в Египте».

Только три испанские картины в собрании ГМИР имеют подписи авторов – это произведения испанских мастеров, работавших во второй половине XIX – начале XX в.

Первая картина – «Выход из католической церкви» Хосе Тапио и Барро (№ Б-27-III; дерево, масло; 62×46 см; илл. 5, 6)<sup>23</sup>. В левом нижнем углу есть подпись: «J. Tapió. Roma». Картина поступила в ГМИР в 1937 г. из Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина под названием «Месса в церкви». Нам удалось выяснить, что это произведение под названием «Внутренность католической церкви» находилось ранее в коллекции московского собирателя Т.М. Матвеева и экспонировалось в 1892 г. на «Выставке картин и художественных произведений из частных собраний Москвы в пользу пострадавших от неурожая»<sup>24</sup>.

Хосе Тапио и Барро (1835/1836–1913) – каталонский художник, земляк и друг известного испанского живописца и графика Мариано Фортунни, вместе с которым он учился искусству живописи сначала в своем родном городе Реусе, а затем продолжил обучение в Школе изящных искусств в Барселоне и в школе Сан Фернандо в Мадриде у Федерико Мадрасе. В 1862 г. Хосе Тапио вместе с Мариано Фортунни переехал в Рим. В то время он много работал в технике акварели и достиг немалых успехов. Х. Айнауд де Лассарте цитирует отрывок из письма Винсета Ван

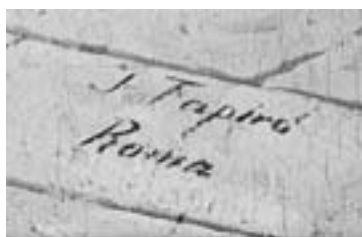
<sup>22</sup> Museo de Bellas Artes de Seville: 25 años de adquisiciones y donaciones (1975–2000): Exposición. Córdoba, 2000. P. 60–61.

<sup>23</sup> См.: Андрианова В.Л., Рутенбург С.Л. Произведения искусства... С. 22.

<sup>24</sup> См.: Каталог выставки картин и художественных произведений из частных собраний Москвы в пользу пострадавших от неурожая. М., 1892. С. 13.



*Илл. 5. Интерьер Королевской капеллы в Гранаде.  
Художник Х. Тапиро и Барро*



*Илл. 6. Подпись.  
Художник Х. Тапиро и Барро*

Гога к брату в 1882 г., в котором В. Ван Гог особенно выделяет акварели Мариано Фортунни и Хосе Тапиро, называя их великолепными<sup>25</sup>.

Наряду с акварелями Хосе Тапиро много писал маслом. Сюжеты для своих картин испанский художник черпал из повседневного быта и литературы. Он много и часто выставлялся на национальных и международных выставках, где его работы неизменно привлекали внимание посетителей. Так, например, созданное им по мотивам Данте полотно «Прибытие поэтов в девятый круг» было очень популярным на художественной выставке в Барселоне в 1866 г. В том же году Хосе Тапиро получил бронзовую медаль за картину «Любовь и игра», экспонировавшуюся в Мадриде. Его произведения постоянно представлялись на выставках в Барселоне и Мадриде, а также за границей, многократно отмечались наградами. Например, в 1889 г. он был награжден дипломом на Испанской выставке в Лондоне, в 1893 г. получил медаль на международной выставке в Чикаго, а в 1896 г. – на выставке в Барселоне<sup>26</sup>.

Как и других испанских художников того времени, Хосе Тапиро привлекала экзотика мавританской культуры. Он совершил несколько путешествий в Марокко и создал произведения, очень выразительные по выбранной натуре и тонкие по технике исполнения. Особую известность получили его акварели «Мавританка в костюме невесты» (Музей современного искусства, Барселона) и «Марокканец» (частная коллекция, Испания).

Произведения этого художника знали в России. Известно, что помимо И.П. Матвеева еще один московский коллекционер – С.Н. Голяшкин также приобрел для своего собрания акварель Хосе Тапиро «Девушка с собакой», которая впоследствии экспонировалась в Москве в 1903 г.<sup>27</sup> Вообще надо отметить, что в те годы русские любители и собиратели произведений современного искусства начинали проявлять интерес к картинам испанских художников, работавших во второй половине XIX – начале XX в. Например, произведения уже упоминавшегося Мариано Фортунни хранились в собраниях С.М. Третьякова и Д.П. Боткина, а в коллекции петербургского собирателя М.Н. Никонова из 38 картин иностранных художников 16 были произведениями испанских мастеров XIX в.<sup>28</sup>

Хосе Тапиро отличали не только мастерская техника живописи, о чем можно судить на примере картины из собрания ГМИИ, но и точное следование избранной натуре и скрупулезное воспроизведение характерных деталей. Вопрос о том, относится ли такая манера к его мавританским сюжетам или зарисовкам на темы, посвященные испанскому быту и национальным памятникам культуры, можно выяснить на примере картины «Выход из католической церкви». Художник изобразил жанровую сцену в церкви – выход священников с церковными служками из капеллы на фоне легко узнаваемой высокой металлической ажурной решетки. Эта знаме-

<sup>25</sup> Ainaud de Lasarte. J. La pintura catalana del siglo XIX al sorprendente siglo XX. Barcelona, 1991. P. 40.

<sup>26</sup> Gonzalez C., Marti M. Pintores españoles en Roma. P. 221.

<sup>27</sup> См.: Каталог выставки картин собрания покойного Сергея Николаевича Голяшкина в помещении Московского Общества любителей художеств. М., 1903. С. 7.

<sup>28</sup> См.: Богдан В.-И.Т. Собрание М.Н. Никонова в Музее Академии художеств // Судьбы музейных коллекций: материалы VII Царскосельской научной конференции. СПб., 2001. С. 340–343.



нитая решетка с изысканным и сложным золоченым рельефом выполнена в XVI в. известным мастером Бартоломео де Хаеном для Королевской капеллы в Гранаде, где захоронены Католические короли Фердинанд и Изабелла. Интерьер капеллы с решеткой, изображенный на картине, дает основание изменить предложенное ранее наименование картины и назвать ее «Интерьер Королевской капеллы в Гранаде». Кроме того, мы предполагаем, что картина была написана в 1871 г. в Риме, после возвращения Хосе Тапира из поездки в Гранаду, где он прожил год и, по видимому, сделал немало зарисовок, одну из которых использовал в данной работе.

Другая картина из собрания ГМИР – «На исповеди» (№ А-6-III; дерево, масло; 19,5×27 см), написана испанским художником, имеет в левом нижнем углу авторскую подпись: «Gallegos Roma»<sup>29</sup>. Она поступила в музей в 1946 г. из ЦАМ. Ранее картина хранилась в Императорской академии художеств, до этого входила в состав собрания М.Н. Никонова, которое, по заявлению владельца, было передано в 1902 г. в дар академии его другом и собирателем П.Л. Векселем<sup>30</sup>.

Хосе Гальегос Арноса (1875–1917), как и Хосе Тапира, учился живописи в Мадриде в Академии Сан Фернандо под руководством Федерико Мадрасо. Э.В. Галан относит Гальегоса к плеяде художников андалусского романтизма<sup>31</sup>. Он входил в группу андалусских художников, возглавляемую Хосе Вильегасом, специализировался на написании жанровых сцен. Уже в начале своего творческого пути Хосе Гальегос стал популярным у публики и в художественной среде. В 1878 г. испанское правительство приобрело две его картины – «Арабская свадьба» и «Свадебный кортеж в Марокко»<sup>32</sup>. В 1880 г. Хосе Гальегос переехал в Рим, где начал посещать Академию Киджи и занятия Международного кружка изящных искусств. Как и другие испанские художники, жившие в то время в Риме, он находился под влиянием Мариано Фортунни.

Несмотря на свое постоянное пребывание за границей, Хосе Гальегос не прерывал связей с родиной. Он принимал активное и довольно успешное участие в национальных выставках. Например, в 1884 г. картина «Военный трофей», представленная на Национальной выставке в Мадриде, была отмечена бронзовой медалью<sup>33</sup>. Его произведения с успехом экспонировались также на международных выставках. В 1891 г. Хосе Гальегос получил золотую медаль за картину «Венчание в сакристии кафедрального собора Севильи»<sup>34</sup>.

Он стал модным художником, его произведения часто воспроизводились в различных испанских журналах и приобретались коллекционерами, в том числе зарубежными. Например, Э. Галан пишет, что для царского дома в России была куплена картина «Интерьер кафедрального собора в Севилье»<sup>35</sup> (настоящее место-

<sup>29</sup> См.: Андрианова В.Л., Рутенбург С.Л. Произведения искусства... С. 13.

<sup>30</sup> См.: Богдан В.-И.Т. Собрание М.Н. Никонова в музее Академии художеств. С. 342.

<sup>31</sup> Galan E.V. Pintores del romanticismo andaluz. Granada, 1994. P. 365.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Gonzalez C., Marti M. Pintores españoles en Roma. P. 102.

<sup>34</sup> Ibid. P. 104.

<sup>35</sup> Galan E.V. Pintores del romanticismo andaluz. P. 365.



нахождение неизвестно). Кроме того, в собрании М.Н. Никонова хранились еще две работы Хосе Гальегоса: «Процессия в Севильском соборе» (с 1931 г. в Государственном Эрмитаже) и акварель «Эскиз старика»<sup>36</sup> (настоящее местонахождение не выяснено). В коллекции С.Н. Голяшкина наряду с упоминавшейся акварелью Хосе Тапирос была еще картина Хосе Гальегоса «Нянька с детьми»<sup>37</sup> (настоящее местонахождение неизвестно).

Хосе Гальегос – очень плодотворный художник. Даже в наши дни на международных аукционах проходит немало его работ. Так, в период между 1994 и 2001 гг. на аукционах Сотби и Кристи были выставлены на продажу 15 его картин.

Наибольший успех ему принесли произведения, в которых изображены жанровые сцены в церковных интерьерах, религиозные процессии и католические праздники. Именно к этому типу относится картина «На исповеди» из собрания ГМИИ. Автор изобразил группу прихожан и священников у исповедальни в интерьере собора, украшенного изысканными коваными решетками, резьбой и готическими витражами. Художник продемонстрировал виртуозность изображения деталей архитектуры, мебели и одежды персонажей, прекрасно передавая разнообразие фактуры и рисунка богатых тканей женских нарядов и церковных облачений. Кроме того, он успешно использовал световые эффекты: вибрацию солнечного света, проходящего через цветные стекла витражей, мерцание пламени горящих свечей и лампад. Эти приемы высвечивают чистые и вместе с тем очень разнообразные по своей цветовой гамме краски картины.

Интерьер церкви, скорее всего, является фантазией автора. В подтверждение этого предположения можно привести характеристику творческого метода Хосе Гальегоса, данную исследователями его живописного наследия К. Гонсалесом и М. Марти: «Он повсеместно делал зарисовки, используя их в своих композициях, смешивая детали убранства из различных соборов, благодаря чему часто невозможно ни предположить, ни узнать по фрагментам изображенные им церковные интерьеры, облик которых не соответствует никакому конкретному месту»<sup>38</sup>. Церковное пространство, наполненное красивыми художественными произведениями, тонко, почти с миниатюрной тщательностью выписанными Хосе Гальегосом, служило прекрасным фоном и драгоценным обрамлением для изображения жанровой сцены.

На анализируемой картине дата ее создания не проставлена автором, однако в списке произведений из коллекции М.Н. Никонова указано, что она была «...приобретена через А.А. Риццони в Риме в 1894 г.»<sup>39</sup>. Исходя из этого, а также сопоставляя с аннотацией к другому полотну Хосе Гальегоса из того же собрания, где отмечалось, что она была «...исполнена по заказу в Риме в 1893–1894 гг.», можно предположить, что художник создал картину «На исповеди» в те же годы.

<sup>36</sup> См.: Богдан В.-И.Т. Собрание М.Н. Никонова в музее Академии художеств. С. 342.

<sup>37</sup> См.: Каталог выставки картин собрания покойного Сергея Николаевича Голяшкина в помещении Московского Общества любителей художеств. С. 7.

<sup>38</sup> Gonzalez C., Marti M. Pintores españoles en Roma. P. 103.

<sup>39</sup> Цит. по: Богдан В.-И.Т. Собрание М.Н. Никонова в музее Академии художеств. С. 342.

Рассмотренные шесть живописных работ испанских художников охватывают большой временной период – с начала XV до конца XIX в. Каждое анализируемое произведение несет на себе типичные черты испанской живописи определенного периода. Мы попытались выявить их, соотнести с особенностями художественных методов мастеров региональных школ и по возможности определить авторов анонимных памятников, включив необходимые биографические данные и развернутый иконографический обзор. Мы надеемся, что изложенные сведения помогут ввести в научный оборот эти картины и привлекут к ним внимание исследователей и любителей испанского искусства.

Автор выражает глубокую признательность хранителю испанской живописи Государственного Эрмитажа Л.Л. Каганэ за ценные советы и замечания, благодарит за консультации и помощь Альфонса Э. Переса Санчеса (Alfonso E. Pérez Sanchez), Хосе Рохелио Буендиа (José Rogelio Buendía), Исабель Матео Гомес (Isabel Mateo Gómez), Антони Хосе Питарка (Antoni José i Pitarch), Амелию Лопес-Ярто Элизальде (Amelia López-Yarto Elizalde) и Матиаса Диаса Падрона (Matías Díaz Padrón).

© Виноградова Т.Н., 2010

## ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ В СОБРАНИИ ГМИР\*

Значительная часть работы по атрибуции венецианских картин собрания Государственного музея истории религии (ГМИР) была выполнена в Институте истории искусств фонда Дж. Чини и Галерее Академии в Венеции, а также в других центрах по изучению венецианского искусства благодаря поддержке Программы грантов фонда Пола Гетти (Лос-Анджелес, США).

Коллекция венецианской живописи ГМИР, небольшая по составу, замечательна как по широте хронологического охвата (от начала XVI до середины XIX в.), так и по ценности представленных в ней памятников. В собрании нет шедевров таких прославленных венецианских художников, как Тициан, Тинторетто или Веронезе, однако работы их учеников и последователей, а также мастеров провинции Венето, находившихся под влиянием знаменитых венецианцев, расширяют наши представления о мире венецианского искусства. Определенный интерес представляют картины мастеров так называемого второго ряда, редко встречающиеся в музейных собраниях.

В отличие от других собраний живописи, формирование которых определялось вкусами той или иной эпохи, желаниями и возможностями собирателей, интересами заказчиков, коллекция западноевропейской живописи музея складывалась под влиянием одного фактора – соответствия сюжета произведения задачам показа того или иного религиозного явления или заложенной в нем религиозной идеи. Вопрос о художественном значении памятника, как и о его принадлежности к той или иной школе, не ставился вовсе. Картины венецианских художников до настоящего времени не были выделены в самостоятельный раздел коллекции. Данная статья является первой попыткой ее описания.

Специфика музейного собрания западноевропейской, в том числе венецианской, живописи определялась условиями времени, в которое создавался Музей. Так, основу музейных фондов составили экспонаты Антирелигиозной выставки, развернутой в залах Зимнего дворца в 1928 г. Произведения искусства западноевропейских мастеров поступали в Музей и в другие хранилища памятников истории и культуры

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып 1. СПб., 2001. С. 97–112.

в порядке административного перераспределения художественных ценностей. Известно, что по этому принципу, продиктованному государственной целесообразностью и задачей сохранения культурного достояния народа, в 1924 г.<sup>1</sup> Музей изящных искусств в Москве, как и многие другие музеи страны, был реорганизован. Картины для вновь созданного Музея истории религии поступали из многочисленных национализированных частных собраний, из Государственного музейного фонда, Государственного Эрмитажа, Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве. В 1946 г. Музею истории религии были переданы фонды ликвидированного Центрального антирелигиозного музея (ЦАМ) в Москве. Значительное число итальянских картин было приобретено через фондово-закупочную комиссию музея. Так, в 1938 г. была куплена коллекция Вологдиной (инициалы неизвестны), включавшая 74 картины итальянской, испанской и других школ, а также несколько произведений из коллекции Трескина и других частных собраний. Приобретения через закупочную комиссию продолжались и в последующие годы.

В результате подобного отбора сложилась уникальная, в своем роде целостная коллекция живописи, отличающаяся единством заложенного в ней религиозного содержания. Вопреки исключительно «сюжетному» принципу формирования художественная ценность многих картин позволяет считать коллекцию одним из лучших собраний западноевропейской живописи в Петербурге.

Большую трудность представляет изучение происхождения коллекции, поскольку документация в местах предыдущего местонахождения не всегда велась достаточно корректно или отсутствует вообще. В особенности это относится к экспонатам из бывшего собрания ЦАМ. Тем не менее удалось определить происхождение многих картин, и зачастую оно оказывалось «благородным». Венецианские картины, ранее принадлежавшие герцогам Лейхтенбергским, князьям Вяземским, графам Строгановым, Шереметевым и другим известным коллекционерам, волею исторических судеб оказались в собрании ГМИР.

Коллекция западноевропейской живописи музея включает небольшое число венецианских картин, однако они дают определенное представление о своеобразии венецианской живописи и ее эволюции с XVI до начала XIX в.

Одной из самых замечательных венецианских картин музейного собрания является работа мастерской Джованни Беллини (около 1430–1516) «Святое собеседование» (№ А-1568-III, холст, масло (переведена с дерева на холст в 1864 г.); 69,5×98,5 см; илл. 1). На подрамнике сохранился фрагмент владельческой наклейки с надписью «... ов. Беллин». Картина поступила из ЦАМ в 1946 г.<sup>2</sup>

Современные исследователи творчества Джованни Беллини Джайлз Робертсон, Фриц Хейнеман, Фелтон Гиббон и другие упоминают среди исчезнувших

---

<sup>1</sup> См.: Антонова И.А. Картинная галерея Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина // Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина: каталог живописи. М., 1995. С. 6–7.

<sup>2</sup> См.: Рашкова Р.Т. Произведение мастерской Джованни Беллини «Святое собеседование» из собрания Государственного музея истории религии: проблемы атрибуции и иконографии // Памятники культуры: новые открытия. Ежегодник, 1997. М., 1998. С. 271–280.



Илл. 1. Святое собеседование.  
Джованни Беллини (около 1430–1516), мастерская. 1502–1505 г.

работ художника картину «Мадонна с младенцем и четырьмя святыми», находившуюся ранее в собрании герцогов Лейхтенбергских. Эта «исчезнувшая картина» обнаружена ныне в собрании музея.

Картина упоминается в трех «Описаниях» картинной галереи Его Королевского Высочества герцога Лейхтенбергского и князя Эйхштадтского в Мюнхене 1825, 1837 и 1850 гг., составленных хранителем галереи Иоганном Мукселем (№ 77, 85. Изображение на гравюре И. Мукселя [1837 г.] полностью совпадает с этой картиной)<sup>3</sup>.

Дальнейшая судьба собрания герцогов Лейхтенбергских, основателем которого по праву считается пасынок Наполеона принц Евгений Богарне (1781–1824), связана с Россией. Благодаря браку сына Е. Богарне герцога Максимилиана Лейхтенбергского с дочерью Николая I великой княжной Марией Николаевной картинная галерея была переведена в Петербург и размещалась в Мариинском дворце. В 1886 г. она выставлялась в Императорской академии художеств в Петербурге. На выставке картина «Мадонна с младенцем и четырьмя святыми» вошла в каталог

---

<sup>3</sup> Muxel J.N. Gemälde Sammlung in Munchen S.K. H. des Dom Augusto Herzogs von Leichtenberg und Santa Cruz Fursten von Eichstadt etc. in Umrissen auf Kupfer... Herausgegeben von J.N. Muxel, Inspector. München, 1837. S. 16. № 77.

с атрибуцией Джентиле Беллини<sup>4</sup>. В послереволюционное время, в 20-х гг. XX в., картина обнаружилась в собрании Румянцевского музея в Москве<sup>5</sup>, затем в ЦАМ, после расформирования которого в 1946 г. попала в собрание музея.

Таким образом, авторство картины во всех изданиях И. Муксель приписывал Джентиле Беллини (1429–1507), брату и сотруднику мастерской Джованни Беллини. Эта традиция сохранялась и в Петербурге на протяжении всего XIX в. К сожалению, до настоящего времени не удалось обнаружить сведения о местонахождении картины до ее приобретения принцем Евгением Богарне, что могло бы прояснить вопрос о происхождении атрибуции Джентиле Беллини. Вероятно, И. Муксель опирался на упоминание Карло Ридольфи двух картин Джентиле Беллини, созданных по образцам Джованни Беллини «с такой любовью, что не нанесли бы ущерба имени самого брата». В середине XVII в. они находились в Палаццо Барбариго в Венеции. Одна из них – «Мадонна в окружении святых». «Видели также этого мастера Деву Марию полуфигурную в окружении нескольких святых, написанных в соответствии с благочестием того, для кого были созданы, синьора Джованни Рейнста, голландского дворянина»<sup>6</sup>.

В начале XX в. исследователи отказались от атрибуции Джентиле Беллини. В 1903 и 1904 гг. А. Неустроев определил картину как «близкую работам Винченцо Катены», сомневаясь, однако, что картина выполнена его рукой<sup>7</sup>. В дальнейшем появилось много исследований творчества Джованни Беллини и его мастерской, которые позволяют по-новому подойти к атрибуции данной картины.

В творчестве Джованни Беллини в конце 80-х гг. XV в. новое развитие получил традиционный для венецианской живописи тип «Святое собеседование», когда художник начал изображать Мадонну в горизонтальном формате на темном фоне, фланкированную святыми по сторонам. Р. Паллукини отмечает, что сюжет, который прошел через все творчество художника, – Дева Мария и ее Божественный Сын – был не только откликом на вкусы покупателей, но и «духовной необходимостью, сделавшей из этого сюжета место встречи трансцендентной христианской концепции и глубоко человеческих ценностей: диалектика, разрешающаяся в равновесии, в котором Джованни Беллини не имел себе равных, за исключением Рафаэля»<sup>8</sup>. Джованни Беллини не только создал новый тип венецианского алтаря «Святое собеседование», но и оказал влияние на создание нового типа картин для домашнего почитания в виде полуфигурной композиции. Г. Эвальд считает, что «тип изображений со сценами, построенными из полуфигур, в Венеции был ре-

<sup>4</sup> Каталог картинной галереи Е.И.В. герцога Н.Н. Лейхтенбергского. СПб., 1886. № 3.

<sup>5</sup> Хусид М. Новое Румянцевского музея: венецианцы коллекции быв. Лейхтенбергского // Среди коллекционеров. 1921. № 8–9. С. 9–10.

<sup>6</sup> *Ridolfi Carlo. Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori venetie dello Stato* descritto dal cav. Carlo Ridolfi. Ed. Secondo. VI. Padova, 1635. P. 83.

<sup>7</sup> Собрание картин герцога Г.Н. Лейхтенбергского: картины итальянской школы // Художественные сокровища России. 1904. Т. 4. № 1–2. С. 3.

<sup>8</sup> *Pallucchini R. Giovanni Bellini. Milano, 1959. P. 78.*

волюционным новшеством»<sup>9</sup>. Вдохновлялся Беллини изобразительными приемами и флорентийского рельефного искусства, прежде всего самого Донателло, который работал в соседней Падуе. На новом этапе он использовал приемы рельефного искусства, чтобы показать глубокий смысл происходящего: на наших глазах идет тихая беседа о божественных предметах.

В 1492 г. Джованни Беллини создал мастерскую, сначала совместно с Альвизе Виварини, которая существовала вплоть до 1516 г. Создавая скромные по размеру и консервативные по стилю картины для домашнего почитания, помощники Беллини не пользовались обычной системой массовой продукции, когда один художник писал фигуры, а другие – фон и второстепенные детали. В основе разделения труда в мастерской Беллини лежало распределение среди помощников мотивов различных сюжетов. Ф. Гиббон выделяет пять типов композиции «Мадонна с младенцем и святыми», каждый из которых базируется на одном мотиве. Создателем одного из них на основе алтаря Пуртале (по имени владельца) Ф. Гиббон считает последователя Джованни Беллини и сотрудника его мастерской художника Марко Белло<sup>10</sup>. С алтарем Пуртале «Мадонна с младенцем, благословляющим донатора, и четырьмя святыми слева» (собрание библиотеки Джона Пирпонта Моргана в Нью-Йорке) картину из собрания ГМИР связывает несомненная стилистическая близость. Третья слева святая из алтаря Пуртале в неизменном виде появляется и на картине «Мадонна с младенцем и четырьмя святыми». Большинство исследователей считают алтарь Пуртале работой самого Беллини. Ф. Хейнеман признает этот вотивный алтарь работой мастерской по модели мастера и с его участием<sup>11</sup>.

Другим наиболее близким рассматриваемой нами картине типом композиции является «Обрезание Христа» из Лондонской Национальной галереи (около 1500). Разработка этого мотива в мастерской Джованни Беллини также была поручена Марко Белло. Дж. Робертсон, как и многие другие исследователи, считает этот алтарь оригинальной версией самого Беллини, хотя и отмечает, что некоторые места нельзя признать выполненными его рукой. В качестве вариантов этой композиции Дж. Робертсон называет две картины из собрания герцогов Лейхтенбергских. «В Лейхтенбергской коллекции, – пишет он, – была версия этой композиции, а также другая картина, в которой повторяется женская фигура справа. Эта фигура повторяется также у Превитали»<sup>12</sup>. Очевидно, что речь идет о картине «Мадонна с младенцем и четырьмя святыми». Изображения святой справа на лондонском «Обрезании Христа» и на картине из собрания ГМИР полностью совпадают. По типу и настроению очень близкими являются также изображения Мадонны. Этот тип Мадонны появился в картинах горизонтального формата на темном фоне с фланкирующими полуфигурами святых, их прообразом является «Мадонна с деревцами», подписанная и датированная 1487 г. Анализируя лондонское «Обрезание

<sup>9</sup> Ewald G. Italianische Gemälde: Alte Meisters // Staats Gallerie. Stuttgart, 1992. S. 44–45.

<sup>10</sup> Gibbon F. Practies in Giovanni Bellini's Workshop // Pantheon. 1965. Vol. 3. May–June. P. 147.

<sup>11</sup> Heinemann F. Giovanni Bellini e i Belliniani. Venezia, 1962. Vol. 1. P. 37. № 135. Fig. 247.

<sup>12</sup> Robertson G. Giovanni Bellini. Oxford, 1968. P. 68.



Христа», Ф. Гиббон также сравнивает его с картиной «Мадонна с младенцем и четырьмя святыми» и приписывает ее Марко Белло: «Стоящая справа святая появляется в многочисленных “Святых собеседованиях”, подобных композиции Марко Белло, ранее находившейся в коллекции Лейхтенбергских, Ленинград»<sup>13</sup>.

Выявленные Ф. Гиббоном и Ф. Хейнеманом характерные особенности творческой манеры Марко Белло достаточно ярко прослеживаются в картине из ГМИР. Так, в варианте лондонского «Обрезания Христа» из Академии Конкорди в Ровиго, подписанной и датированной работы Марко Белло (1502), Ф. Гиббон отмечает сухую резкость линий, жесткость моделировки фигур. Переход от света к тени так точно контролируется им, что кажется, будто его фигуры сделаны из дерева и обработаны на токарном станке. Марко Белло сводит каждую фигуру к ее геометрическому сокращению. Его головы более сферические, пальцы – более цилиндрические, чем на лондонском «Обрезании Христа». Под его рукой брови становятся плавными арками, а краски своей глухостью контрастируют с гладкой матовой поверхностью лондонской версии<sup>14</sup>. Образцом для «Мадонны с младенцем» Марко Белло из Штутгартской картинной галереи послужил рисунок этой группы из алтаря Пуртале, который он создал в сотрудничестве с Джованни Беллини. Этот мотив Марко Белло использовал и в «Мадонне с младенцем и четырьмя святыми», а также в «Мадонне с младенцем и донатором» из галереи Кад'Оро в Венеции. Ф. Гиббон отмечает, что с этой картиной связаны две исчезнувшие работы: одна из них – из коллекции Луиджи в Бергамо, другая – «Мадонна с младенцем и четырьмя святыми», ранее находившаяся в Лейхтенбергской коллекции в Ленинграде<sup>15</sup>. В обеих картинах Мадонна и Младенец изображены в одной и той же позе, которую использовал Пьетро Дуйа в своей подписной картине из Музея Коррер в Венеции. В этих картинах фигуры отличаются округлостью, подчеркнутой геометричностью и жесткостью, типичными для Марко Белло. Картина из собрания ГМИР – это настоящая антология беллиниевских мотивов. Так, святой слева написан с образа св. Иеронима из разрушенного берлинского триптиха (это самая близкая реплика с оригинала Беллини), святая слева – из алтаря Пуртале, святая справа – из лондонского «Обрезания Христа». Как особую примету Марко Белло, своего рода «росчерк пера» Ф. Гиббон отмечает в картине «Мадонна с младенцем и четырьмя святыми» старательно сложенный в аккуратные складки головной платок точно в центре лба, поверх пробора в прическе Девы Марии.

Таким образом, картину из собрания ГМИР с творческой манерой Марко Белло объединяют общность композиционного построения, единство царящего в них настроения тихой задумчивости, набожной сосредоточенности. Близость стилистики проявляется в преувеличенно жестких контурах, угловатом ломаном рисунке складок. Похожи немного вялые, утонченные руки персонажей, нежные, инфантильные женские лица с маленькими ртами и небольшими полуприкрытыми глазами.

---

<sup>13</sup> *Gibbon F. Practies in Giovanni Bellini's Workshop* P. 42.

<sup>14</sup> *Ibid.* P. 42.

<sup>15</sup> *Ibid.* P. 46.

Все исследователи подчеркивают скудость сведений о Марко Белло. Установлено, что он был сыном венецианца, но с 1511 г. жил в Удино, где и скончался в 1523 г. Известно одиннадцать работ этого художника.

Картина из собрания ГМИР выполнена в мастерской Джованни Беллини по созданному им образцу между 1502 и 1505 гг. Прототипами композиции картины и всех ее персонажей являются подлинные работы Джованни Беллини. Авторство Марко Белло из-за отсутствия документов можно установить только на основе стилистического анализа. Вот почему вопрос об авторе картины нельзя считать решенным, а первоначальную атрибуцию Джентиле Беллини окончательно отвергнутой. Новые материалы могут внести соответствующие коррективы.

Новый этап в развитии культуры венецианского Возрождения, озаглавленный творчеством Тициана (около 1488–1576), представлен в музейном собрании картиной «Мученичество св. Лаврентия». Картина была создана, вероятно, в конце XVI или начале XVII в. по гравюре Корнелиса Корта 1571 г. с алтаря Тициана. Гравюра авторизована Тицианом (Б-3581-III; холст, масло; 151×111 см; илл. 2). Картина была приобретена в 1938 г. у Вологдиной в составе коллекции из 74 картин. В.Ф. Левинсон-Лессинг, принимавший участие в оценке этой коллекции, отмечал, что «нашли интересных по сюжету или по мастеру 30 картин», среди них – «Мученичество св. Лаврентия». В.Ф. Левинсоном-Лессингом эта работа была определена как «зеркальная копия с картины Тициана XVII в.». (Акт № 1096 от 19 ноября 1938 г. Куплена за 75 рублей по курсу 1938 г.).

Первый алтарь «Мученичество св. Лаврентия» был создан Тицианом в 1547–1557 гг. и до сих пор находится в церкви Иезуитов в Венеции. По заказу короля Испании Филиппа II алтарь повторен им же с некоторыми изменениями и установлен в церкви св. Лаврентия в Эскориале в 1567 г., где находится и поныне. Два алтаря Тициана являются наиболее известными изображениями этого сюжета. Гравюра Корнелиса Корта относится к 1571 г. и авторизована Тицианом<sup>16</sup>. На гравюре Корта на передней части жаровни надпись: *Titianus invent* («композиция Тициана», «задуманно Тицианом»). Гравюра, одобренная Тицианом, объединяет элементы обоих алтарей, однако не соответствует ни одному из них полностью, а также включает отсутствующие в них мотивы. Все это заставляет исследователей творчества Тициана предположить, что гравюра воспроизводит утраченный третий вариант его композиции. Так, Сандро Спонца связывает появление этого варианта с заказом повтора алтаря из церкви Иезуитов в Венеции для короля Испании Филиппа II. Посол короля в Венеции Гарсиа Эрпандес в письме к министру Филиппа II Гонзалю Пересу писал о возможности получить копию, хорошо выполненную рукой Джироламо Денте и по очень подходящей цене. Интересная пометка короля на полях этого документа «пусть Джироламо сделает так, чтобы они [картины. – *P.P.*] отличались одна от другой, но были выполнены в одной и той же ма-

<sup>16</sup> The New Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts: 1450–1700. Cornells Cort. Part 2. Rotterdam, 2000. № 126.



Илл. 2. Мученичество св. Лаврентия.  
Неизвестный художник. По гравюре Корнелиса Корта с алтаря Тициана (1571)  
в церкви Иезуитов в Венеции. Конец XVI – начало XVII в.

нере»<sup>17</sup> (que [Girolamo] lo haga que sean diferentes el uno del otro que desta manera [l'Hernandez] puede aver dos) позволяет утверждать, что существует реплика с этого алтаря, которая должна отличаться как от алтаря в церкви Иезуитов, так и от того, который для суверена Испании тогда начал писать Тициан. Вероятно, гравюра Корты относится к этой третьей редакции. Однако при отсутствии какой-либо документации это предположение остается только гипотезой. Таким образом, картина из собрания ГМИР, в точности воспроизводящая изображение на гравюре Корнелиса Корты (за исключением некоторых деталей одежды двух персонажей и отсутствия надписи на пьедестале скульптуры), является ценным памятником для изучения творческого наследия Тициана.

Сюжет картины восходит к легендарному житию св. Лаврентия, который родился в Арагоне и принял мученичество в Риме в 238 г. Папа Сикст II назначил его диаконом и доверил церковные богатства. После мученической кончины этого Папы римские власти схватили св. Лаврентия и потребовали отдать сокровища, но он успел все раздать беднякам. Разъяренный император Деций приказал бить его плетью, а затем привязать нагим к железной решетке и сжечь. Однако в римской традиции подобного наказания нет. Некоторые ученые не исключают ошибку переписчика: слова *passus est* («претерпел страдания») были переписаны как *assus est* («был сожжен»)<sup>18</sup>. Св. Лаврентий Римский – один из наиболее почитаемых мучеников из-за тяжести перенесенных им страданий.

Глубина философского смысла иконографии тициановских живописных версий «Мученичества св. Лаврентия» до сих пор вызывает споры среди исследователей. Главным объектом полемики стала фигура языческой богини, возвышающейся на пьедестале в правой верхней части картины из собрания ГМИР (и в левой верхней части двух тициановских алтарей). Эрвин Панофски нашел оправдание для ее появления в тексте римского поэта Пруденция из «Перистефанона» (2, 509): поэт IV в. видел в мученической гибели святого знак угасания языческого культа. Пруденций писал: «Гибель святого мученика поистине была гибелью языческих храмов. В этот день Веста видела, как ушли ее домашние божества, и никакого возмездия не последовало. Римляне, которые еще недавно поклонялись Нуме, ныне заполняют церкви Христа и прославляют имя мученика в гимнах. Муж, бывший украшением Сената, ныне целует пороги гробниц апостолов и мучеников»<sup>19</sup>. Победоносная Веста (во всех вариантах, включая картину из ГМИР, изображена в виде римской матроны, в правой руке она держит маленькую женскую крылатую фигурку), согласно Э. Панофски, символизирует акт перехода от язычества к христианству. «Образ на наших глазах превращается в Триумф Веры»<sup>20</sup>. На гравюре Корнелиса Корты и на картине «Мученичество св. Лаврентия» из ГМИР статуя богини

<sup>17</sup> «Tiziano». Mostra. Palazzo Ducale. Venezia // National Gallery of Art Washington: Catalogo. Venezia, 1990. P. 308–312; Gaston R.W. Vesta and the «Martyrdom of St. Lawrence» in the Sixteenth Century // Warburg and Courtauld Institutes. 1974. P. 358–364. V. III. 78a, b; 79a, b.

<sup>18</sup> Réau L. Iconographie de l'Art Chrétien. P., 1958. Vol. 3. P. 787–792.

<sup>19</sup> Gaston R.W. Vesta and the «Martyrdom of St. Lawrence» in the Sixteenth Century. P. 358.

<sup>20</sup> Panofsky E. Problems in Titian Mostly Iconographic. N.Y., 1969. P. 56.

Победы обращена к двум ангелам, в руке одного из них – пальмовая ветвь, предназначенная мученику. Взоры ангелов обращены на св. Лаврентия, а не на богиню Победы, как утверждает Э. Панофски, настаивая на том, что Тициан с самого начала стремился вложить в этого «языческого идола» смысл, связанный с утверждением раннехристианской Церкви<sup>21</sup>. Источником для Тициана действительно могли послужить сочинения Пруденция, изданные в Венеции в 1501 г. Альдо Мануцием, о чем писали в свое время А. Кроу и Дж. Кавальказелле<sup>22</sup>. Другим источником было тщательное изучение римских монет и медалей Тицианом. На реверсах многих императорских монет Веста изображалась стоящей или сидящей на троне с маленькой статуэткой богини Афины Паллады в вытянутой правой руке. Тициан мог быть также знаком с гравюрами Энеа Вико с изображениями римских монет. Во время пребывания Тициана в Риме в 1545–1546 гг. для него была открыта папская коллекция монет и других древностей<sup>23</sup>. О «Мученичестве св. Лаврентия» как свидетельстве увлечения Тициана античностью пишут многие авторы.

В картине из собрания ГМИР нет архитектурных сооружений на заднем плане, как и на гравюре Корта, ибо Тициан опирался на описание Пруденция, где сказано только, что казнь происходила на обычном месте для экзекуций рядом с резиденцией префекта. В «Мученичестве св. Лаврентия» казнь происходит в присутствии императора Деция и префекта Валериана. В поэме Пруденция один только префект издали наблюдает за казнью. В первом варианте алтаря он изображен в виде старца, сидящего на ступенях дворца и беседующего с солдатом. К нему обращается святой со словами: «Эта часть моего тела поджаривается достаточно долго, поверните его и посмотрите, что сделал ваш горячий бог огня». На картине из ГМИР нет ни одного персонажа, которого можно было бы отождествить с префектом Валерианом, повторяются лишь фигуры всадника со знаменем, двух солдат и команды экзекуторов. На алтаре в Эскориале св. Лаврентий протягивает руку уже не к префекту, а, пренебрегая своими мучителями, обращается к парящим над ним ангелам. Точно так же он поступает на картине «Мученичество св. Лаврентия». Здесь Тициан сосредоточивается на страданиях мученика и водовороте фигур вокруг него.

До настоящего времени не удалось обнаружить ни одной картины, подобной рассматриваемой, написанной по гравюре Корнелиса Корта. Таким образом, это произведение является редким вариантом утраченной композиции самого Тициана.

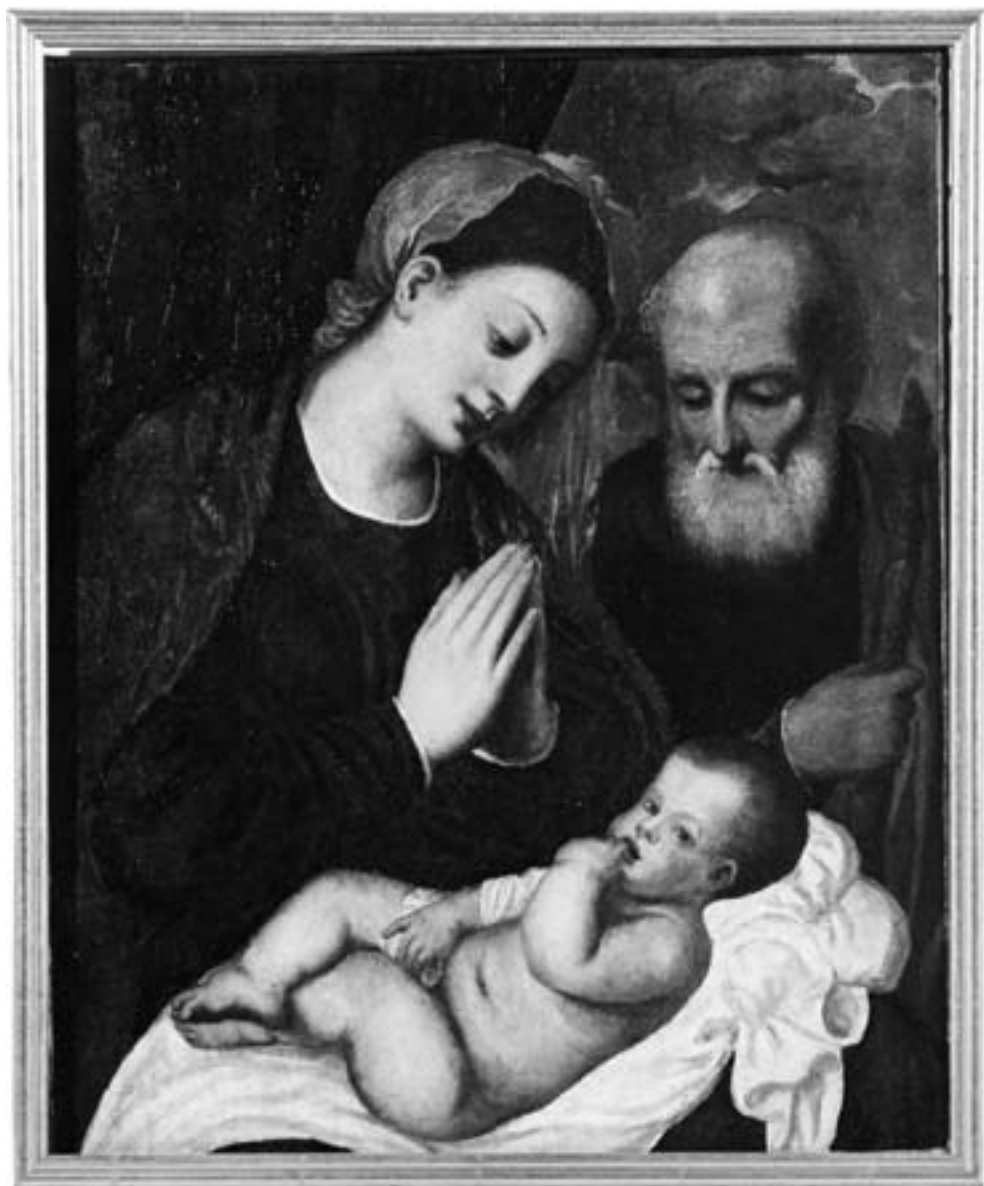
Известно, что венецианские художники уже с середины XIV в. начали создавать большие мастерские (боттеги), хотя только через столетие этот обычай утвердился окончательно. Наиболее значительной была мастерская Джованни Беллини. Тициан, который сам вышел из этой мастерской, по обычаю своего времени уже в начале самостоятельной работы открыл мастерскую в 1513 г.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Ibid. P. 56.

<sup>22</sup> Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. The Life and Time of Titian. Vol. 2. 1881. P. 259–264.

<sup>23</sup> Gaston R.W. Vesta and the «Martyrdom of St. Lawrence» in the Sixteenth Century. P. 359–360; Wethey H.E. The Paintings of Titian. L., 1969. Vol. 1. P. 24.

<sup>24</sup> Heinemann F. La bottega di Tiziano // Tiziano e Venezia: Atti del Convegno Internazionale di Studi. Venezia, 1976; Vicenza, 1980. P. 433.



*Илл. 3. Святое семейство («Поклонение младенцу Христу»).*  
*Джироламо Денти (около 1510 – после 1566 г.)*



Среди учеников и помощников Тициана особое место занимает Джироламо Денти (или Джироламо ди Тициано) (около 1510 – после 1566 г.), художник, которому приписывается картина из музейного собрания «Святое семейство» («Поклонение младенцу Христу») (инв. № А-1798-III; холст, масло; переведена с дерева, 46,5×38 см, илл. 3). Картина поступила из ЦАМ, до этого она принадлежала Императорской академии художеств в Петербурге, где считалась работой школы Тициана. В 1953 г. определена В.Ф. Левинсоном-Лессингом и М.В. Щербачевой как произведение школы Тициана.

Работы Джироламо Денти сравнительно недавно были выделены из обширной продукции мастерской Тициана, а его биография и творчество реконструированы Густавом Людвигом, Детлем фон Хадельном, Яном Жарновским, Фрицем Хейнеманом и Джорджо Фоссалуцца<sup>25</sup>.

Джироламо Денти родился в 1510 г. и в возрасте десяти лет (по обычаю того времени) поступил в мастерскую Тициана, где провел всю свою жизнь как скромный и верный помощник. Известно, что он был свидетелем на свадьбе Тициана с Чечилией в 1525 г. (что свидетельствует о его близости к семье). В 1566 г. Джорджо Вазари во время своего пребывания в Венеции упоминал Джироламо как помощника Тициана. На этом сведения о его жизни заканчиваются. К. Ридольфи пишет, что Тициан не смог бы довести до конца многие картины, если бы не помощь учеников, в особенности Джироламо, многие картины которого сходили за работы самого маэстро. Однако, проведя в его доме долгие годы, Джироламо не нажил ни богатства, ни имени<sup>26</sup>. Тициан поручал ему как основному помощнику делать реплики с его картин, главным образом для иностранных заказчиков, которые зачастую сходили за работы самого маэстро, как об этом свидетельствует К. Ридольфи.

Для выявления особенностей творческой манеры Джироламо Денти – как показали Д. Хадельн, Ян Жарновский<sup>27</sup> и Ф. Хейнеман<sup>28</sup>, важным памятником является одна из ранних его собственных композиций, подписанная «HIE<roni> mo D. Titian», – «Четыре времени года» (168×181 см, ранее – частное собрание в Париже). Картина появилась на аукционе Christie's в Лондоне в 1928 г.<sup>29</sup> как подлинное произведение Тициана, несмотря на подпись: «HIE<roni> mo D. Titian»<sup>30</sup>.

В этой картине обнаружилась специфика рисунка Джироламо Денти, – характерное строение голов, отличающихся высоким сводом черепа. Эта особенность бросается на глаза и на картине из ГМИР. Картину Джироламо Денти «Четыре вре-

<sup>25</sup> Ludwig G. Neue Funde im Staatsarchiv zu Venedig // Jahrbuch des Preussisches. Kunstmglgen, XXIV. Beiheft, 1905. S. 114; Hadeln D. von. Girolamo di Tiziano // The Burlington Magazine. 1934. Vol 65. P. 84–89; Jarnowski Jan. L'Atelier de Titien. Jirolamo di Tiziano. Lwów, 1938. Heinemann F. Op. cit. P. 434–435; Fossaluzza G. Ludovico Fiumicelli, Giovan Pietro Meloni e Girolamo Denti a Treviso // Arte Veneta. T. 35. 1982. P. 139–144.

<sup>26</sup> Ridolfi Carlo. Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato descritto dal cav. Carlo Ridolfi/ed. Hadeln, 1922. Vol. I.P. 225.

<sup>27</sup> Jarnowsky J. L'Atelier de Titien. Jirolamo di Tiziano. Lwów, 1938. P. 9–10.

<sup>28</sup> Heinemann F. L'Atelier de Titien. Jirolamo di Tiziano. Lwów, 1938. P. 434.

<sup>29</sup> Grey Sale, Christie's June 15th. 1928. Lot 110.

<sup>30</sup> Hadeln D. von. Ludovico Fiumicelli, Giovan Pietro Meloni e Girolamo Denti a Treviso. P. 89.



мени года» эксперты считают основой для атрибуции его произведений. С этой картиной «Святое семейство» из собрания ГМИР сближает не только отмеченная особенность, но и другие характерные черты стиля. К ним относятся типажи Девы Марии и св. Иосифа, манера моделировки форм, прорисовка носов и ртов и едва уловимые особенности выражения глаз и общего настроения.

Подписанная и датированная картина «Четыре времени года» позволила также приписать Джироламо Денти целую серию работ мастерской Тициана. Основываясь на этой картине, в стилистике которой ярко отразилась индивидуальность художника, Д. Хадельн приписал ему «Святое семейство с донаторами» из Дрезденской галереи (инв. № 175)<sup>31</sup>. Ф. Хейнеман также относит ее к творчеству Джироламо Денти<sup>32</sup>, несмотря на то что Ян Жарновский опровергал атрибуцию Д. Хадельна<sup>33</sup>. Дрезденская картина, вероятно, была написана в 50-х гг. XVI в. Диспропорции в размерах голов, характерные для «Четырех времен года», очевидны и в дрезденской картине, и вообще являются недостатком всех работ этого художника. Мадонна повторяет композицию «Мадонна с младенцем и св. Доротеей» из Филадельфии, датруемую 1525 г. Ф. Хейнеман подчеркивает, что большие руки и невыявленные (неартикулированные) фаланги пальцев также типичны для Джироламо<sup>34</sup>. Отметим, что эти особенности отличают также картину из собрания ГМИР. Ф. Хейнеман считает, что после 1530 г. Джироламо написал «Мадонну с младенцем в нише», которая ранее находилась в Эрмитаже и последовательно приписывалась Тициану, Франческо Вечеллио (его рисунок той же композиции хранится в графическом собрании Альбертины в Вене), Джорджоне. Она считалась также копией с Тициана и с утерянного оригинала Джорджоне. С 1924 г. картина хранится в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве (№ 1532). В этом собрании «Мадонна с младенцем в нише» датируется началом 20-х гг. XVI в. с атрибуцией Тициану под вопросом<sup>35</sup>. Для атрибуции картины из ГМИР важны сходство типажей Мадонны и младенца, проработка волос, моделировка складок одежды. Они могут служить отправной точкой и для ее датировки.

Из Мадонн Тициана наиболее близкими «Святому семейству» из собрания ГМИР по типуажу являются образы Мадонны из «Благовещения», написанного Тицианом для собора в Тревизо около 1519–1520 г. (этот алтарь также важен для датировки рассматриваемой нами картины), и из «Мадонны Пезаро», созданной Тицианом в 1519–1526 гг. Ф. Хейнеман относит к собственноручным работам Джироламо Денти ряд произведений, которые ранее приписывались Тициану или другим сотрудникам его мастерской и которые стилистически тесно связаны с картиной «Святое семейство».

<sup>31</sup> Ibid. P. 89.

<sup>32</sup> *Heinemann F.* Giovanni Bellini e i Belliniani. Venezia, 1962. Vol. 1. P. 435.

<sup>33</sup> *Jarnowski J.* L'Atelier de Titien. Jirrolamo di Tiziano. Lwów, 1938. P. 14–15.

<sup>34</sup> *Heinemann F.* Giovanni Bellini e i Belliniani. Venezia, 1962. Vol. 1. P. 435.

<sup>35</sup> Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина: каталог живописи. С. 124–125.

Документальные подтверждения возможной принадлежности кисти Джироламо Денти алтаря «Мадонна с младенцем, со св. Рохом, св. Себастьяном и донатором Бонетто Сарчинелли», хранящегося в кафедральном соборе родного города художника Ченеда, удалось обнаружить Джорджо Фоссалуцца<sup>36</sup>. Алтарь датируется 1533–1540 гг. Вновь в этой работе Джироламо Денти мы находим близкие стилистические аналогии с картиной «Святое семейство» в типажах Мадонны и младенца, пластике рук, моделировке форм, характере освещения и игры светотени.

Таким образом, при отсутствии какой-либо документации мы можем только на основе стилистического анализа предположительно приписать произведение, ранее определенное В.Ф. Левинсоном-Лессингом и М.И. Щербачевой как работа школы Тициана, Джироламо Денти – художнику, творческое наследие которого в настоящее время недостаточно изучено, однако вызывает большой интерес исследователей, пытающихся по достоинству оценить его и выделить его работы из общей массы продукции мастерской Тициана. Атрибуцию «Святого семейства» из ГМИР Джироламо Денти подтвердили Джорджо Фоссалуцца (Венеция, Институт истории искусств фонда Джорджо Чини – устно, по фотографии) и Сандро Спонца (Венеция, Министерство культуры – устно, по фотографии).

Крупнейшим венецианским художником середины и второй половины XVI в. наряду с Тицианом, Тинторетто и Веронезе был Якопо Бассано (Якопо да Понте, 1510–1592). Основанная им художественная мастерская, в которой работали его сыновья, внуки, а затем правнуки и другие родственники, была знаменита в Венеции и Европе в XVI в. и первой половине XVII в. Продукция мастерской полюбилась коллекционерам и сначала широко расходилась по аристократическим и дворцовым княжеским собраниям, а затем осела во многих музеях мира. В коллекции ГМИР представлены три произведения мастерской Бассано.

Картина «Христос в Эммаусе» (Б-7228-III; холст, масло; 98×149 см; илл. 4) поступила в музей из ЦАМ, куда была передана из Антирелигиозного музея искусств в 1935 г. как произведение венецианской школы круга «худ. Бассано» под названием «Христос у мытаря»<sup>37</sup>. Сюжет картины определен неверно. В действительности речь идет о том, как два последователя Христа в день Его Воскресения, возвращаясь из Иерусалима в Эммаус, встретили Господа, который спросил, почему они печальны (Лк. 24: 13–35; Мк. 16: 12). По словам одного из них, Клеопы (сам евангелист Лука?), они надеялись, что Иисус, распятый три дня назад, спасет Израиль, однако женщины, пришедшие к Его гробнице, нашли ее пустой. Спутники предложили Христу разделить с ними трапезу. Иисус взял хлеб, преломил его и дал им. При этом знаке глаза спутников открылись, и они узрели Господа. Однако Он тут же исчез с их глаз.

<sup>36</sup> Fossaluzza G. Ludovico Fiumicelli, Giovan Pietro Meloni e Girolamo Denti a Treviso. P. 139–141.

<sup>37</sup> Акты поступлений ЦАМ. 1935. Кн. 2. С. 73. № 7.



Илл. 4. Христос в Эммаусе.

Франческо Бассано (Франческо да Понте, 1549 – 1592); мастерская, начало XVII в.

Картина «Христос в Эммаусе» относится к так называемой библейско-пасторальной продукции мастерской Бассано, которая создавалась с середины 60-х гг. XVI в. Венецианскому мастеру оказались близки иконографические инновации фламандцев Питера Артсена и его ученика Иоахима Бекелара, которые в своих картинах на темы священной истории располагали евангельские сцены в маргинальном пространстве, позади сцен повседневной народной жизни, размещенных на переднем плане<sup>38</sup>. Один из крупнейших исследователей творчества Бассано Алессандро Балларин считает, что композиция «Христос в Эммаусе» (ныне в Хэмптон Корт, Англия), послужившая основой для многочисленных вариантов и реплик мастерской, была создана в 1565 г.<sup>39</sup>. Период наиболее широкого распространения жанра приходится на 1568–1578 гг. Это было время самого интенсивного сотрудничества Якопо Бассано со своими сыновьями Франческо и Джанбаттиста, затем с Леандро, а также время «поворота в ориентации Бассано, которые отныне посвящают большую часть своей энергии домашней и сельской живописи»<sup>40</sup> и свет-

---

<sup>38</sup> Bartelotti L. Prolegomeni alla riflessione sul significato della «Scena di genere» nella produzione di Jacopo Bassano // Venezia Cinquecento. 1999. № 18. P. 153.

<sup>39</sup> Ballarin A. Genesi e sviluppo del dipinto biblico-pastorale nella pittura di Jacopo Bassano // Alessandro Ballarin. Jacopo Bassano: Scritti 1964–1995. Padova, 1995. Vol. 2. P. 331.

<sup>40</sup> Ibid. Vol. 1. P. 413.

скому духу (*esprit profane*), «где иллюстрация Библии или мифологии является лишь предлогом для того, чтобы представить людей или животных натуралистическим образом»<sup>41</sup>. А. Балларин считает, что около 1576 г. Якопо и Франческо Бассано создали и вместе подписали новую композицию на тот же сюжет «Христос в Эммаусе» (ныне в собрании графа Эрн)<sup>42</sup>. Эта картина послужила прототипом для многих повторений, в том числе для картины из ГМИР. Жанровые композиции мастерской Бассано 70–80-х гг. XVI в., а вернее – сцены на библейские и аллегорические сюжеты, евангельские притчи представляют собой своеобразное смешение пасторальных, бытовых, анималистических и натюрмортных мотивов<sup>43</sup>. Картину «Христос в Эммаусе» из ГМИР можно отнести к одной из трех групп жанровых сцен, созданных в 70-х гг. XVI в. в мастерской Якопо Бассано. Отличительные черты этой группы картин выявлены И.А. Смирновой<sup>44</sup>. Речь идет о картинах «Блудный сын» (Галерея Дориа Памфили в Риме), «Кузница Вулкана» (Познань), «Путешествие Авраама» (Берлин, Далем), «Христос в доме Марфы и Марии» (Гринвилл, США, Государственный Эрмитаж), «Христос в Эммаусе» из коллекции графа Эрн (Кром Кэстл, Северная Ирландия). Это своеобразные домашние сцены, действие которых происходит в достаточно условном месте на фоне монументальных каминов и шкафов-поставцов, вынесенных на открытый воздух, и в просвете между ними возникает далекий вечерний пейзаж. В картине из ГМИР мы видим все характерные приметы этих жанровых сцен, начиная с интерьера, уставленного посудой, аккуратно подвешенными к потолку ощипанными курами, с непременно кошкой и собакой, и вплоть до типичных персонажей: трактирщика, отдыхающего от трудов, служанок, занятых стряпней или перетирающих посуду. На заднем плане происходит основное действие – Христос за ужином с двумя последователями и прислуживающий им мальчик. При этом присутствует странная перспектива, которая разделяет пространство картины – быть может, под влиянием театра – на две неравные части, не разделяя интерьер и внешнее окружение<sup>45</sup>. А. Балларин и другие исследователи считают, что в создании этих композиций большую роль сыграл Франческо Бассано. Варианты сюжета «Христос в Эммаусе» находятся в музее города Бассано (№ 318), Музее Коррер в Венеции (№ 603), Галерее Дориа Памфили в Риме, Музее изящных искусств в Детройте (№ 424), миланской Пинакотеке Брера (№ 122), в Галерее Пармы (№ 747), Лувре (№ 304), а в Городском музее Тревизо – «Христос в доме Марфы и Марии» (копия Ротенхаммера и Бриля). Ни один из вариантов этого сюжета не приписывается Леандро Бассано. Вместе с тем композиция из ГМИР (не учтенная И.А. Смирновой и другими авторами)<sup>46</sup> приписывается мастерской Леандро Бассано. Прототипом картины из ГМИР может быть произ-

<sup>41</sup> Haber J., Loisel Legrand C. Bassano et ses fils dans les musee francaise. P., 1998. P. 29.

<sup>42</sup> Кром Кэстл, Ньютаунбатлер. Северная Ирландия (см.: Ballarin A. Genesi e Sviluppo... Vol. 1. P. 148–151).

<sup>43</sup> См.: Смирнова И.А. Якопо Бассано и позднее Возрождение в Венеции. М., 1979. С. 83.

<sup>44</sup> См.: Там же. С. 103.

<sup>45</sup> Haber J., Loisel Legrand C. Bassano et ses fils dans les musee francaise. P., 1998. P. 81.

<sup>46</sup> См.: Произведения искусства западноевропейских художников в собрании Музея истории религии и атеизма: каталог. Л., 1967. С. 12.

ведение мастерской Якопо и Франческо Бассано, выполненное в 70-х гг XVI в. Это предположение подтверждается как окончательным становлением композиционной схемы и художественной концепции этой сцены, так и появлением именно в тот период в работах, подписанных, как правило, Якопо и Франческо Бассано, персонажей, фигурирующих в картине из ГМИР. Так, св. Иероним из большого алтарного образа Якопо Бассано «Ректоры Виченцы перед Мадонной» (1573) и спутник Христа, сидящий слева от Него, – один и тот же типаж. Совпадают женские персонажи из композиции «Блудный сын» (вторая половина 1570-х гг.), подписанной Якопо и Франческо Бассано, а также фигуры мальчика-слуги и служанки на картине «Христос в Эммаусе» из ГМИР и на алтаре Якопо и Франческо Бассано «Проповедь апостола Павла» (1574). Похожи пейзажи на заднем плане картин «Христос в Эммаусе» и «Истории Иоанна Крестителя» Якопо и Франческо Бассано (1576). Однако характер исполнения картины из ГМИР, ее живописное качество не позволяют отнести ее непосредственно к работам мастерской этих художников 70-х гг. XVI в. Эти композиции, которые современники и историки искусства XVII в. связывали с именем самого Якопо Бассано, были необычайно популярны, репродуцировались граверами и копировались уже в мастерской. Там в XVII в. работали потомки Якопо да Понте – Антонио и Карло Скайаро, Джакомо Аполлонио, Джакомо Гвадальдини, также писавшие копии наиболее популярных жанровых сцен. Копировали их и живописцы других европейских школ. Картина «Христос в Эммаусе» из ГМИР из всех названных вариантов оригинала Якопо и Франческо Бассано из собрания графа Эрна наиболее близка композиции из музея Лувра (инвентарный № 434; около 1575–1578 гг.; мастерская Франческо Бассано<sup>47</sup>), однако более слабое исполнение не позволяет отнести рассматриваемую нами картину непосредственно к мастерской Франческо Бассано. Вероятно, она является репликой луврской версии, выполненной в начале XVII в.

Наиболее значительным произведением мастерской Бассано в собрании ГМИР является картина «Осмеяние Христа» (Б-3483-III; масло, холст; 121×84 см; илл. 5). Она поступила в 1935 г. из ликвидированного в то время Антирелигиозного музея искусств. На обороте холста и на подрамнике сохранились остатки красной сургучной печати с гербом (лев, корона, лилия). Поиски принадлежности герба и имени владельца полотна пока не принесли результатов. Название картины по учетной карточке – «Осмеяние Христа». Точное определение сюжета представляется затруднительным, поскольку в картине сочетаются иконографические мотивы двух евангельских сцен – «Осмеяния Христа» и «Коронования тернием». Согласно Евангелиям от Матфея (27: 27–30), Марка (15: 20) и Иоанна (19: 2), после бичевания Христа солдаты устроили жестокий маскарад. Эта сцена развернулась после допроса Христа римским прокуратором. «Есть ли Ты царь иудеев?» – спросил Пилат. После утвердительного ответа Иисуса солдаты набросили на Его плечи пурпурную мантию, насильственно усадили на шутовской трон и возложили на голову корону из терния. Затем, протягивая тростник

<sup>47</sup> *Haber J., Loisel Legrand C.* Bassano et ses fils dans les musee francaise. P, 1998. P. 81. Cat. 16.



Илл. 5. Осмеяние Христа.  
Джироламо Бассано (Джироламо да Понте, 1566 – 1621); мастерская, начало XVII в.



как скипетр, стали ломать его перед лицом Иисуса, преклоняя перед Ним колени со словами: «Приветствуем тебя, царь иудеев». В этой сцене, в отличие от сцены «Осмеяния Христа» в доме Первосвященника, терновый венец является скорее символом не мученичества, а насмешки. Иисус трактуется на этот раз не как ложный Бог, а как обманщик, король шутовского карнавала. Известно, что «праздники дураков», традиция шутовских карнавалов существовали на протяжении Средних веков во многих католических странах Европы и дошли до нашего времени. Эта традиция и определила формирование иконографии евангельского сюжета. Однако, хотя на картине из ГМИР Христос изображен с терновым венцом и скипетром из тростника, как обычно бывает в сценах «Коронования», художник изобразил именно сцену «Осмеяния Христа» (Мф. 26: 67; Мк. 14: 65; Лк. 22: 63). В этой сцене истязателями являются иудеи, а не римские солдаты. Один из них готов ударить Христа палкой, а стоящий на коленях пожилой человек в знак поругания показывает Ему рукой непристойный жест.

Образ страдающего Христа из картины Якопо Бассано «Се, человек» (Милан, частная коллекция), которую У. Ририк относит к 1553 г.<sup>48</sup>, положил начало многочисленным прототипам Христа из более поздних композиций на тему Страстей, в том числе для картины из ГМИР. В 1568 г. Якопо Бассано подписал цветными мелками рисунок «Осмеяние Христа» (ныне находится в Национальной галерее в Вашингтоне<sup>49</sup>), который У. Ририк связывает с живописной композицией из Галереи Академии в Венеции<sup>50</sup>. Этот рисунок, подчеркивающий монументальность сцены, послужил композиционной основой для целой серии картин более позднего времени на этот сюжет, в том числе для картины из ГМИР. Паллукини отмечает, что в последнее десятилетие своей деятельности Якопо Бассано все больше увлекался религиозной тематикой, связанной с различными эпизодами Страстей Христа, что подтверждается «Инвентарем живописных картин, найденных в доме Досточтимого Синьора Джакомо да Понте» 27 апреля 1592 г. и изданного в 1775 г.<sup>51</sup>. Много раз в этом «Инвентаре» цитируется тема «Ночное осмеяние Христа». Так, Р. Паллукини в 1982 г. опубликовал «Ночное осмеяние Христа» из частного собрания в Риме<sup>52</sup>, которое, по его мнению, создано в последнее десятилетие деятельности Якопо Бассано и послужило прототипом многочисленных реплик мастерской с вариантами. «Свеча, которую держит в центре композиции мальчик [как и на картине из ГМИР. – Р.Р.], освещает драматическую сцену, особый род сакрального изображения с простонародными типами из бассановского репертуара, – отмечает Р. Паллукини. – Солдат и бандиты, характеризованные с почти гротескной грубостью, остервенело набрасываются на Христа, в то время как старый крестьянин

<sup>48</sup> Rearick W.A. The Life and Works of Jacopo dal Ponte, called Bassano: Jacopo Bassano: 1510–1592. Bologna, 1993. P. 91. Fig. 32.

<sup>49</sup> Ibid. P. 484–486. Cat. 94.

<sup>50</sup> Ibid. P. 119. Fig. 45.

<sup>51</sup> Verci G.B. Notizie intorno alia Vita e alle Opere de Pittori, Scultori ed Intagliatori della citta di Bassano. Venezia, 1775.

<sup>52</sup> Pallucchini R. Bassano. Bologna, 1982. P. 54. Tav. 40.



перед Христом на коленях бесчестит его непристойными жестами. Сцена изображена в вибрирующих лучах света, создающих впечатление галлюцинации»<sup>53</sup>.

Очевидно, что типологически (поза и типаж Христа, непристойный жест руки пожилого крестьянина, опустившегося перед Ним на колени, мальчик со свечой в центре, занавес, молодой человек в овечьей шапке, мальчик с жаровней) картина из ГМИР связана с этими композициями, однако ее живописные качества заставляют искать автора среди помощников, работавших в мастерской Бассано и делавших многочисленные реплики полюбоившихся произведений Якопо. Так, около 1578 г. Якопо и Леандро Бассано создали ночную сцену «Осмеяние Христа» из Палатинской Галереи Палаццо Питти во Флоренции<sup>54</sup>, причем большая роль в ее исполнении принадлежала Леандро. В дальнейшем он повторил эту композицию более чем в дюжине реплик.

Картина из ГМИР, однако, при всем сходстве композиции и персонажей не является одной из этих реплик и относится к более позднему времени. Так, в 80-х гг. XVI в. младший сын Якопо Джироламо начал делать реплики с «Ночного осмеяния Христа», в которых внимание зрителя сфокусировано на центральной группе<sup>55</sup>. Вероятнее всего, «Осмеяние Христа» из ГМИР является одной из таких реплик. Прежде всего, бросается в глаза сходство в построении композиции рассматриваемой нами картины и этих реплик. Центральное положение Христа на шутовском троне подчеркнуто спускающимся сверху занавесом в розоватых тонах, что придает сцене вид театрального действия, и освещающим его факелом в центре композиции. Практически без изменений повторяются фигуры мальчика, раздувающего огонь, и молодого человека в красном колпаке из овчины, однако эти фигуры погружены в тень.

Имя Джироламо (1566–1621) появилось в счетах мастерской Бассано в 1581 г., когда ему было всего 15 лет. Однако после 1583 г. он отправился в Падую изучать медицину и возвратился в мастерскую отца только в 1589 г. Работы Джироламо можно датировать с этого времени<sup>56</sup>.

Важной вехой для атрибуции и датировки картины из ГМИР является собственноручная работа Якопо – алтарь «Мученичество св. Лаврентия» в приходской церкви в Поджиане близ Бассано. У. Ририк, в отличие от Дж. Верчи, который приписывал его Франческо<sup>57</sup> и другим авторам, считает «Мученичество св. Лаврентия» работой самого Якопо и датирует его 1590 г.<sup>58</sup>. Якопо Бассано во время поездки в Венецию вместе с Франческо останавливался в его мастерской в Бири Гранде (ранее мастерская Тициана) неподалеку от церкви Иезуитов, где до сих пор находится одноименный алтарь Тициана. Внимательное изучение ночной сцены Тициана вдохновило Якопо на создание собственной версии, однако не в драматическом,

<sup>53</sup> Ibid. P. 54.

<sup>54</sup> Rearick W.A. The Life and Works of Jacopo dal Ponte, called Bassano: Jacopo Bassano. P. 151–152. Fig. 70.

<sup>55</sup> Ibid. P. 152.

<sup>56</sup> Haber J. Bassano et ses fils dans les musee francaise. P., 1998. P. 42–43.

<sup>57</sup> Verchi G.B. Notizie intorno alia Vita e alle Opere de Pittori, Scultori ed Intagliatori della citta di Bassano. Venezia, 1775. P. 166.

<sup>58</sup> Rearick W.A. The Life and Works of Jacopo dal Ponte, called Bassano: Jacopo Bassano. P. 166–167.

как в оригинале, а в визионерском ключе и композиционно больше связанной с гравюрой Корнелиса Корта (упоминаемой ранее). Два персонажа из алтаря Якопо Бассано присутствуют в картине из ГМИР. Это стоящий за спиной Христа и замахивающийся на Него палкой разбойник и коленопреклоненный старик, причем фигуры повторяются почти без изменений. В «Осмеянии Христа», таким образом, они могли появиться только после 1590 г. Известно, что Джироламо в то время усердно повторял образцы своего отца<sup>59</sup>.

Для определения времени создания картины из ГМИР важно также учитывать духовную атмосферу, в которой создавались произведения мастерской Бассано и мастеров их круга во второй половине 80-х гг. XVI в. То было время завершающего периода венецианского позднего Возрождения. Политическое положение Венеции было еще достаточно устойчивым, она удерживала свою независимость и даже вступала на рубеже XVI–XVII вв. в прямой конфликт с Папой Павлом V. Венецианские ученые и гуманисты Паоло Сарпи и Андреа Морозини подавали пример свободомыслия остальной Италии. Однако в то же время обострились внутренние противоречия, потерпела поражение пополанская оппозиция патрициату, расширились полномочия государственных инквизиторов, по обвинениям которых в 1573–1600 гг. прошло 73 судебных процесса. В 80–90-х гг. XXVI в. жизнь Венецианской республики начала приобретать зловещий характер: процветала слежка за гражданами, доносы, появилось множество тайных агентов инквизиции. Франческо Бассано стал одной из жертв этой атмосферы угнетенности и страха. Биограф венецианских художников Карло Ридольфи пишет, что Франческо, живший в постоянном ожидании ареста инквизиторами, выбросился из окна верхнего этажа своего дома, вообразив, что постучавший в дверь человек явился, чтобы препроводить его в застенки инквизиции<sup>60</sup>. Если вспомнить, что в том же 1592 г. в Венеции был арестован инквизицией Джордано Бруно, поведение Франческо Бассано не покажется странным<sup>61</sup>. Именно в те годы была создана серия произведений на тему «Страсти Христа», к которой относится и картина из собрания ГМИР.

© Рашкова Р.Т., 2010

<sup>59</sup> Ibid. P. 166.

<sup>60</sup> *Ridolfi Carlo*. Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato descritto dal cav. Carlo Ridolfi/ed. Hadeln, 1922. Vol. V. P. 408.

<sup>61</sup> *Смирнова И.А.* Якопо Бассано и позднее Возрождение в Венеции. С. 106.

## ГОРДОНОВ МЯТЕЖ – СОБЫТИЕ И ГРАВЮРА (к истории английского антикатолицизма)\*

«Улицы Лондона представляли жуткое зрелище. Крики громил, вопли женщин, стоны раненых и неумолчная пальба сливались в ужасный, оглушительный аккомпанемент к тому, что творилось на каждом углу. Самые жаркие бои завязывались там, где улицы были перегорожены, и здесь погибло больше всего народу. Впрочем, почти на всех главных улицах происходила такая же расправа и лилась кровь»<sup>1</sup>.

Эти слова, взятые из романа Ч. Диккенса «Барнеби Радж», кажется, как нельзя лучше соответствуют тому, что изображено на гравюре Дж. Хита «Беспорядки на Брод-стрит 7 июня 1780 г.» (фонд № 3. № Б-III-7750; илл. 1). Подобное совпадение неслучайно. Роман Ч. Диккенса, опубликованный в 1841 г., посвящен одному из важнейших событий английской истории XVIII столетия – так называемому Гордону мятежу – массовым беспорядкам в Лондоне в начале июня 1780 г., в ходе которых ареной ожесточенных столкновений стала одна из улиц столичного района Сити – Брод-стрит. «Барнеби Радж», как отмечает советская исследовательница В.В. Ивашева, основан на многочисленных источниках – газетных материалах, описаниях событий современниками, биографиях лорда Гордона и др.<sup>2</sup> Не исключено, что Ч. Диккенс был знаком и с гравюрой Дж. Хита, которая, в свою очередь, является воспроизведением картины художника Ф. Уитли с одноименным названием.

XVIII столетие было временем быстрого развития английской живописи (достаточно вспомнить всемирно известные имена У. Хогарта, Т. Гейнсборо, Дж. Рейнолдса) и графики. Расцвет последнего жанра выглядел особенно впечатляющим, поскольку еще в XVII в. Англия практически не знала гравюры как вида искусства. Значительное место заняла репродукционная гравюра, которая «...почти полностью определила специфику национальной школы во второй половине столетия»<sup>3</sup>. Чаще всего для воспроизведения крупногабаритных картин маслом использовали технику меццо-тинто, которая оказалась настолько популярной в Британии, что

\* Публикуется в новой редакции по: Проблемы формирования и изучения музейных коллекций ГМИР. Л., 1990. С. 248–270.

<sup>1</sup> Диккенс Ч. Собр. соч.: в 30 т. Т. 8. М., 1958. С. 606.

<sup>2</sup> См.: Ивашева В.В. Творчество Диккенса. М., 1954. С. 458.

<sup>3</sup> Очерки по истории и технике гравюры. М., 1987. Вып. 8. С. 282.



Илл. 1. Беспорядки на Брод-стрит 7 июня 1780 г.  
Дж. Хит

получила наименование «английской манеры». Наряду с меццо-тинто для репродукции применяли и резцовую гравюру. Именно в этой технике преимущественно работал Дж. Хит (1757–1834), гравировавший такие известные картины своих современников, как «Мертвый солдат» Дж. Райта, «Смерть Нельсона» Б. Уэста, работы Тициана, Рафаэля.

Дж. Хит, как правило, точно воспроизводил картину, поэтому можно предположить, что и в случае работы с полотном Ф. Уитли гравер пунктуально следовал за имеющимся изображением<sup>4</sup>. Для более определенного суждения отсутствуют необходимые предпосылки, так как сама картина Ф. Уитли не сохранилась. В 1789 г., как указывает один из первых исследователей английского изобразительного искусства XVIII в. Э. Эдвардс, полотно Ф. Уитли сгорело во время большого

<sup>4</sup> В то же время следует отметить, что второй случай сотрудничества Ф. Уитли и Дж. Хита был ознаменован как раз проявлением фантазии последнего. В 1785 г. Дж. Хит дополнил картину Ф. Уитли «Вид около Эмблсайда» человеческими фигурами. См.: Webster M. Francis Wheatley. L., 1976. P. 162.

пожара в доме Дж. Хита. Картина «...была слишком велика для того, чтобы ее можно было вынести»<sup>5</sup>.

В связи с этим гравюра Дж. Хита (по определению Э. Эдвардса – «превосходнейший эстамп»<sup>6</sup>) представляет собой сегодня единственный достоверный источник информации о картине Ф. Уитли, что существенно увеличивает ее историческую ценность. Учитывая, во-первых, тот факт, что в отечественных и в подавляющем большинстве зарубежных исследований английской графики XVIII в. во главу угла поставлена ее эстетическая ценность, во-вторых, репродукционный характер гравюры Дж. Хита, в-третьих, специфику построения экспозиций и комплектования коллекций ГМИР, мы ставили перед собой задачу рассмотрения данной гравюры не столько как художественного произведения, сколько как исторического источника, выявления степени достоверности изображенного на гравюре (картине). Гравюра «Беспорядки на Брод-стрит» представляет собой самое крупное по размеру и, возможно, самое замечательное по качеству исполнения произведение в собрании английской графики ГМИР и, несомненно, заслуживает подробного анализа<sup>7</sup>.

В этой связи большой интерес представляет именно фигура создателя картины – Ф. Уитли (1747–1801). Его трудно отнести к числу наиболее выдающихся английских художников XVIII в., но среди мастеров так называемого «второго ряда» Ф. Уитли занимает одно из первых мест<sup>8</sup>. Художник родился в Лондоне в семье портного и не получил систематического образования. Очень недолгое время он учился в школе У. Шипли – основателя «Общества искусств» и получил в 1762–1763 гг. премии этого общества. После окончания в 1763 г. Семилетней войны Ф. Уитли побывал во Франции, в 70-е гг. проявил себя преимущественно как портретист. «Способность Уитли точно передать сходство, его ясная, уверенная манера, впечатляющая колористика, привлекательное оформление делали его подходящим художником для тех, кто желал получить небольшой светский портрет, не обязательно раскрывающий характер», – отмечает современная исследовательница творчества Ф. Уитли М. Вебстер<sup>9</sup>. К числу таких заказчиков относились прежде всего представители джентри и «среднего класса».

В 1779 г. из-за денежных затруднений, к которым прибавилась любовная интрига, художник был вынужден уехать в Ирландию, где он пробыл, по-видимому, до конца 1783 г.<sup>10</sup>. Из ирландского периода творчества Ф. Уитли для нас наибольший интерес представляют два крупномасштабных полотна – «Вид Грин-колледжа с собранием волонтеров» (1779 г.; 182,9×325,1 см) и «Палата общин Ирландского

<sup>5</sup> *Edwards E. Anecdotes of Painters. L., 1808. P. 269.*

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> Мы уже рассматривали серию английских гравюр с изображением храмов – см.: *Стецкевич М.С. Историко-религиоведческий анализ серии английских гравюр первой трети XIX века в собрании ГМИРиА // Музеи в атеистической пропаганде: сб. науч. трудов ГМИРиА. Л., 1988.*

<sup>8</sup> О месте Ф. Уитли в истории английской живописи XVIII в. см.: *Waterhouse E. Painting in Britain, 1530 to 1790. Harmondsworth, 1978. P. 319–321.*

<sup>9</sup> *Webster M. Francis Wheatley. P. 27.*

<sup>10</sup> *Ibid. P. 48.*

парламента» (1780 г.; 162,5×215,9 см). Анализируя эти работы, М. Вебстер указывает на многочисленные недостатки, прежде всего чрезмерную актуализацию второстепенных деталей, неумение связать многочисленных персонажей в единое целое<sup>11</sup>. Следует иметь в виду, что в британской живописи еще только начинала складываться традиция изображения текущих исторических событий. В 1771 г. картина Б. Уэста «Смерть генерала Вольфа» произвела настоящую сенсацию. Однако и этой работе, и историческим полотнам Ф. Уитли еще не хватало подлинного драматизма.

Картина «Беспорядки на Брод-стрит» была написана Ф. Уитли после возвращения в Лондон – не ранее 1784 г. и не позднее 1789 г. При первом взгляде на картину напрашивается параллель с другой работой художника – «Вид Грин-колледжа с собранием волонтеров». На обоих полотнах – городские пейзажи, вооруженные волонтеры, женщины, выглядывающие из окон. Однако если на картине ирландского периода волонтеры изображены стоящими стройными рядами в окружении благожелательной публики, то на более поздней работе они уже стреляют в толпу, занятую грабежом; льется кровь, а из окон домов выглядывают любопытствующие горожане. Думается, что вместе с «Палатой общин Ирландского парламента» полотна Ф. Уитли образуют своеобразный триптих, запечатлевший современные художнику исторические события.

Не касаясь пока важнейшего вопроса об общей достоверности изображенной сцены, отметим некоторые художественные особенности картины (гравюры). Можно согласиться с М. Вебстер в том, что излишний акцент на изображении ночного неба нарушил композиционную целостность картины, отдельные фигуры опять оказались слабо объединенными друг с другом, но в целом полотно проникнуто гораздо большим драматизмом, чем предшествующие работы. «Вероятно, необходимость импровизировать давала больший простор его воображению, особенно здесь, поскольку он не был жестко связан набросками, сделанными на месте»<sup>12</sup>. Действительно, в момент Гордонова мятежа художник еще находился в Ирландии, завершая работу над «Палатой общин Ирландского парламента», и не мог быть свидетелем происходивших в Лондоне событий. В то же время определенная подготовка к написанию столь масштабного полотна была проведена. 1783 годом датируется портрет сэра Бернарда Тернера, лондонского олдермена, командующего джентльменами из «Военно-пехотной ассоциации»<sup>13</sup>. На интересующей нас картине портрет Б. Тернера практически повторен в уменьшенном варианте. Олдермен стоит в той же позе, держа шпагу в правой руке и отдавая приказы.

На гравюре из собрания ГМИР под изображением, помимо названия, имен художника и гравера, имеются три надписи на английском языке: «Посвящается волонтерам из лондонской легкой кавалерии и военно-пехотной ассоциации»; «выпущена их покорными слугами Джоном и Джошуа Бойделлами в память об их патриотических действиях»; «опубликовано 29 сентября 1790 г. Дж. и Джош. Бой-

<sup>11</sup> Ibid. P. 33, 37.

<sup>12</sup> Ibid. P. 55.

<sup>13</sup> Ibid. P. 53.

деллами, Чипсайд, для Шекспировской галереи, Пэлл-Мэлл, Лондон». Эти надписи позволяют определить дату создания и серийную принадлежность гравюры. В 1786 г. братья Бойделлы разработали план создания «Шекспировской галереи». Джон Бойделл – олдермен Лондона – заказал картины на темы произведений У. Шекспира всем ведущим английским художникам, желая дать импульс развитию исторической живописи в Англии. Создание галереи стало важным событием британской художественной жизни XVIII в. Масштабы ее оказались достаточно впечатляющими. В общей сложности 30 художников написали для галереи 150 картин<sup>14</sup>, причем часто это были произведения, не связанные с творчеством великого драматурга. В 1789 г. на ежегодном обеде в Королевской Академии художеств известный политический деятель Э. Бёрк предложил тост за английского торговца, который покровительствует искусствам лучше, чем великий французский монарх<sup>15</sup> (Людовик XIV), имея в виду Джона Бойделла. Помимо него, из приглашенных гостей лишь наследник престола принц Уэльский Георг удостоился подобного тоста. Несколько ранее, в июне 1789 г., состоялась первая выставка «Шекспировской галереи», на которой были представлены 34 картины, из них три принадлежали кисти Ф. Уитли<sup>16</sup>. Всего для галереи художник изготовил 13 полотен, причем только за «Беспорядки на Брод-стрит» Бойделлы заплатили Ф. Уитли, как сообщает Э. Эдвардс, две тысячи фунтов<sup>17</sup>. В 1790 г. были изготовлены первые гравюры с картин «Шекспировской галереи» и в их числе – гравюры Дж. Хита.

Не исключено, что Ф. Уитли изначально рассчитывал на гравировку своей картины (материальное положение художника почти на протяжении всей жизни оставалось трудным), как это было при создании исторических полотен в Ирландии. Известно, что после написания «Палаты общин Ирландского парламента» художник немедленно объявил подписку на гравюру, сделав половинную скидку для членов палаты, вероятно, рассчитывая на то, что они будут активными покупателями<sup>18</sup>. Тогда ожидания Ф. Уитли оказались тщетными, теперь же они оправдались. По-видимому, предполагалось, что покупать гравюру будут прежде всего лондонские волонтеры – отсюда и посвятительная надпись и, возможно, сама трактовка происходивших на Брод-стрит событий.

В дальнейшем Ф. Уитли уже не создавал столь крупномасштабных полотен, сосредоточившись на написании портретов, отличавшихся значительно большим психологизмом по сравнению с ранними работами, а также на создании жанровых картин (сюита «Крики Лондона», 1795). В начале XIX в. потерпела крах «Шекспировская галерея», поскольку из-за постоянных военных действий в Европе возможности экспорта гравюр, дававших Бойделлам основной доход, существенно сократились.

Итак, приведенные сведения позволяют установить место гравюры (картины) Ф. Уитли – Дж. Хита в общем контексте развития английского изобразительного

<sup>14</sup> Waterhouse E. Painting in Britain, 1530 to 1790. P. 272.

<sup>15</sup> Whitley W. Artists and Their Friends in England, 1700–1799. N.Y., 1968. Vol. 2. P. 112.

<sup>16</sup> Webster M. Francis Wheatley. P. 88.

<sup>17</sup> Edwards E. Anecdotes of Painters. P. 269.

<sup>18</sup> Webster M. Francis Wheatley. P. 37.



искусства XVIII в. Однако для более глубокого понимания всех нюансов исторического содержания гравюры необходимо рассмотреть изображенный эпизод как часть значительного события – Гордонова мятежа.

Английский историк Дж. Рюде рассматривает Гордонов мятеж прежде всего как характерный пример городских волнений XVIII в., ставя его в один ряд с такими событиями, как антиирландские беспорядки 1736 г. и Уилксов бунт 1768 г.<sup>19</sup> Представляется не менее важным анализ Гордонова мятежа как проявления одного из феноменов английского массового сознания XVI–XIX вв. – антикатолицизма. Характеризуя его особенности, Э. Норман отмечал, что антикатолицизм в Англии, имея очевидные точки соприкосновения с европейскими проявлениями неприятия католической идеологии и практики, в то же время был совершенно уникален. Он был тесно связан с общественными представлениями о природе и характере Британского государства, оказывался почти всеобщим и имел шовинистический характер<sup>20</sup>.

У истоков данного явления лежали такие исторические события, как Реформация, казни протестантов в период восстановления католицизма при Марии Тюдор (1553–1558) и главное – противодействие католической Испании в конце XVI в., когда под угрозу была поставлена самостоятельность английского государства. «Антикатолицизм представлял собой общенациональный ответ на международную ситуацию, которая, вероятно, казалась чрезвычайно угрожающей», – отмечает Ч. Вейнер<sup>21</sup>. Среди характерных особенностей этого явления в период XVI – начала XVII в. Ч. Вейнер выделяет, во-первых, мнение о католицизме как едином монолите, где любой католик, даже испанский король Филипп II, пославший в 1588 г. «Непобедимую Армаду» к британским берегам, является лишь послушным исполнителем воли Папы, во-вторых, представление о борьбе католицизма и протестантизма как столкновении добра и зла во вселенском масштабе, при которой любая частичная победа (например, разгром «Армады») не является особо значимой, пока «зло» существует в принципе<sup>22</sup>.

Такой подход давал возможность видеть происки папистов за любыми событиями, наносящими ущерб престижу Британии, и просто за неожиданными поворотами политической жизни и социальными потрясениями. Богатая событиями английская история XVII в. в изобилии давала пищу для развития подобных настроений.

По подсчетам Р. Клифтона, с конца XVI в. и до начала Английской революции в 1640 г. по крайней мере семь раз в разных частях Англии прокатывался слух о готовящемся восстании католиков и избиении протестантов. В 1640–1642 гг., т.е. в первые годы революции, паника возникала уже в пяти крупных городах и по меньшей мере в 35 мелких городах и деревнях<sup>23</sup>. Опасение вызывали любые действия

<sup>19</sup> См.: Рюде Дж. Народные низы в истории, 1730–1848. М., 1984. С. 70–71.

<sup>20</sup> Norman E.R. Anti-Catholicism in Victorian England. L., 1966. P. 20.

<sup>21</sup> Weiner C.Z. The Beleagured Isle: A Study of Elizabethan and Early Jacobean Anti-Catholicism // Past and Present. 1971. № 51. P. 59.

<sup>22</sup> Ibid. P. 33–41, 53–58.

<sup>23</sup> Clifton R. The Popular Fear of Catholics During the English Revolution // Past and Present. 1971. № 52. P. 25.

католиков, выходившие за рамки привычного или казавшиеся таковыми: покупка большого количества пищи, оружия и т.п.

Даже «Великий лондонский пожар» 2–6 сентября 1666 г., возникший в силу естественных причин, в течение долгого времени воспринимался как «дело рук» католиков. Парламентская комиссия, созданная для расследования причин пожара, не нашла сколько-нибудь убедительных доказательств наличия католического «заговора», однако в основании колонны, воздвигнутой в 1671–1677 гг. в память об этой трагедии, до 1831 г. сохранялась надпись: «Эта колонна была установлена для вечного напоминания о наиболее ужасном пожаре в истории этого древнего города, организованном и осуществленном преступными и вероломными папистами в начале сентября 1666 г. для реализации их страшного заговора по ниспровержению протестантской религии и введению папизма и рабства»<sup>24</sup>.

Антикатолицизм настолько глубоко внедрился в английское общественное сознание, что некоторые новые явления религиозной жизни, даже радикально-протестантские по своему характеру, воспринимались как потенциально католические. В разгар Английской революции (1646) епископ Брамхолл из Дерри информировал архиепископа Дж. Ушера, что в Англию посланы более 100 католических священников, которые должны были играть роль анабаптистов, индепендентов, пресвитериан и др., присоединиться частично к армии короля, частично – к армии парламента и усилить тем самым страдания державы<sup>25</sup>. Столетие спустя обвинения в папизме стали раздаваться в адрес методистов. Методизм, представляя собой обновленческое течение в англиканстве, не только очевидно развивался в русле протестантской традиции, но и имел отчетливо антикатолическую направленность. Тем не менее это не помешало англиканскому епископу Эксета Дж. Лавингтону издать брошюру «Сравнительный анализ энтузиазма папистов и методистов», в которой он сделал следующее заключение: «Весь образ действий методистов показывает, что он представляет собой не что иное, как точную копию наиболее диких проявлений папистского фанатизма»<sup>26</sup>.

Естественно, столь ярко выраженный антикатолицизм, страх перед возможными губительными последствиями истинных или мнимых католических заговоров диктовали и меры государственной защиты против носителей данной религии. В период с 1559 по 1722 г. был принят ряд законов, серьезно ограничивавших гражданские права католиков и оставлявших их «за бортом» политической жизни страны. К середине XVIII в. католики не имели права участвовать в парламентских выборах, занимать государственные должности, быть юристами, врачами и актерами, приобретать и наследовать землю, удаляться более чем на пять миль от места проживания, проживать в Лондоне, духовенству было запрещено совершать мессу. Члены обеих палат парламента должны были принимать декларацию, проклинаящую папизм. Имелись и менее существенные ограничения.

---

<sup>24</sup> Lecky W.E. A History of England in the Eighteenth Century. L., 1878. Vol. 1. P. 273.

<sup>25</sup> Clifton R. The Popular Fear of Catholics During the English Revolution. P. 34.

<sup>26</sup> Hempton D. Methodism and Politics in British Society, 1750–1850. L., 1987. P. 34.

Как полагает Р. Линкер, многие из этих законов в XVIII в. уже далеко не всегда выполнялись вследствие того, что католики находили пути их обхода, а также в силу отсутствия особого рвения протестантов к их пунктуальному соблюдению. Лозунг «Долой папистов», по мнению исследователя, не был чем-то неизменным, а выражал скорее массу эмоций, различающихся по характеру и интенсивности у каждого поколения<sup>27</sup>. Факты, положенные Р. Линкером в основание своей концепции, весьма убедительны, но другие исследователи приводят иные данные, свидетельствующие о том, что антикатолические законы вовсе не были фикцией<sup>28</sup>. Дж. Берингтон, автор обширного труда о положении католической общины в Англии, в 1780 г. писал: «Мои свобода, собственность и жизнь зависят от намерений любого негодяя, и я должен быть доволен, если он в настоящее время не стремится лишить меня их. <...> Безусловно, лучше не жить вообще, чем находиться в состоянии столь угрожающей неопределенности»<sup>29</sup>.

Масштабы католической общины мало соответствовали характеру и размаху применявшихся репрессивных мер. К концу XVIII в. в Англии и Уэльсе насчитывалось около 60 тыс. католиков (около 0,8% общего числа жителей<sup>30</sup>). Основными районами их проживания были северное графство Ланкашир и Лондон, религиозные потребности обслуживали 373 священника<sup>31</sup>, которые были вынуждены преодолевать подчас значительные расстояния, отделяющие один католический анклав от другого. Что касается качественного состава общины, то в ней явно преобладали лица с невысоким социальным статусом. Только у пяти католиков, не имевших титула (католиками были девять пэров Англии), доход превышал одну тысячу фунтов стерлингов в год. Все это делало трудноосуществимыми те замыслы по разрушению протестантизма в Англии, которые общественное мнение приписывало католикам, как правило, безосновательно. Однако сам факт существования католического меньшинства, в отличие, например, от скандинавских стран, где оно полностью исчезло в процессе Реформации, способствовал постоянному поддержанию достаточно высокой антикатолической «температуры».

Учитывая, что католицизм отождествлялся с деспотизмом, можно с известной долей условности выделить несколько уровней существования английского «анти-папизма».

Во-первых, философский уровень, который наиболее четко отражен в некоторых работах выдающегося мыслителя Дж. Локка. Например, в своем сочинении «Опыт о веротерпимости» (1691) он подчеркнул, что по отношению к католикам неприменима практика терпимости, поскольку сами они нетерпимы: «...должно рассматривать их как непримиримых врагов, в чьей верности вы никогда не мо-

<sup>27</sup> Linker R.W. The English Roman Catholics and Emancipation: The Politics of Persuasion // The Journal of Ecclesiastical History. 1976. Vol. 27. № 2. P. 153.

<sup>28</sup> См., напр.: Norman E.R. Roman Catholicism in England: From the Elizabethan Settlement to the Second Vatican Council. Oxford, 1986. P. 51–54.

<sup>29</sup> Connell J. The Roman Catholic Church in England. Philadelphia, 1984.

<sup>30</sup> Ibid. P. 35.

<sup>31</sup> Ibid. P. 37.

жете быть уверены, пока они обязаны слепо повиноваться непогрешимому папе, который носит на поясе ключи от их совести и может <...> разрешить их от всех клятв, обещаний и обязанностей по отношению к государю <...> и вооружить их на волнения против правительства...»<sup>32</sup>. На авторитет Дж. Локка в данном вопросе неоднократно ссылались во время дебатов в парламенте. Дж. Локк, опираясь в суждениях на уже имевшуюся традицию, давал, используя выражение историка Ф. Хьюза, «высокую философскую санкцию» английскому антикатолицизму.

Во-вторых, уровень государственно-правовой. Англия, как известно, до сегодняшнего дня не имеет писаной конституции, и это обстоятельство давало возможность, опираясь на отдельные законодательные положения, утверждать, что Основной Закон имеет протестантский и, следовательно, антикатолический характер. Для этой цели использовали, например, «Акт о королевской присяге», содержавший требование к монарху быть защитником «реформированной протестантской религии, установленной законом», «Акт о проверке», «Акт о присяге», антикатолические постановления. В ходе парламентских дебатов сторонники «протестантской конституции» обычно делали упор на потенциальную ненадежность католиков: подданные Папы не могут быть лояльными по отношению к британской короне<sup>33</sup>.

В-третьих, народный, низовой уровень. На этом уровне логическая аргументация опасности католицизма уступала место простому лозунгу «Долой папистов», который выкрикивала воспламененная толпа. В этом смысле показательна речь диссентерского (т.е. протестантского, но не англиканского) проповедника У. Торна, несомненно, отражавшая мнение «толпы» (1813): «О, папизм, папизм, <...> змея, яд, которой немедленно убивает, голодный лев, <...> готовый схватить свою жертву, <...> фурия, ослепленная скорпионами, <...> совершеннейший монстр, который зол, неистов, покрыт струпами и испачкан кровью, <...> жалок и безобиден по сравнению с тобой!»<sup>34</sup>.

Разумеется, эти уровни отнюдь не были отделены друг от друга непродолимой стеной, а существовали во взаимном единстве, дополняя друг друга. По мнению некоторых исследователей, антикатолицизм не только способствовал укреплению самосознания английской нации, но и в силу своей всеохватности частично сглаживал развитие классовых конфликтов<sup>35</sup>. Однако в 70-е гг. XVIII в. сложилась политическая ситуация, сделавшая возможным успешное прохождение через парламент первого билля, смягчающего «запретительные законы». Это произошло в 1778 г.

Анализируя предысторию принятия «билля Джорджа Сэвилла», или «билля Сэвилла» (по имени депутата, внесшего его в парламент), некоторые исследователи указывали на военные затруднения Англии в Северной Америке, где продолжалась

<sup>32</sup> Локк Дж. Соч.: в 3 т. Т. 3. М., 1988. С. 82.

<sup>33</sup> Подробнее см.: Best G.F. A. The Protestant Constitution and Its Supporters, 1800–1829 // The Transactions of the Royal Historical Society. Vol. 8. 1958. P. 104–127.

<sup>34</sup> Hexter J.H. The Protestant Revival and the Catholic Question in England, 1778–1829 // The Journal of Modern History. 1936. Vol. 8. P. 305.

<sup>35</sup> Hempton D. Methodism and Politics in British Society, 1750–1850. P. 117; Norman E.R. Roman Catholicism in England: From the Elizabethan Settlement to the Second Vatican Council. P. 5.

война британских колоний за независимость, и обусловленное этим желание тори правительства лорда Фредерика Норта пополнить армейские подразделения за счет католиков<sup>36</sup>, которые ранее могли присоединяться к армии лишь неофициально, так как «запретительные законы» не разрешали им носить оружие. Особенный акцент на этом моменте делает Р. Донован, стремящийся доказать «военное происхождение» акта 1778 г.<sup>37</sup>

В то же время представляется, что, помимо военных, имелись и иные причины, обусловившие принятие и легкое прохождение билля через обе палаты, и среди них не последнее место занимало определенное расширение принципов терпимости, охватывавшее пока лишь часть образованных «верхов». Страх перед католической «угрозой», как мы убедимся, еще отнюдь не исчез, но поражение восстаний 1715–1716 и 1745–1746 гг., поднятых якобитами, сторонниками восстановления на престоле короля из династии Стюартов, католика по вероисповеданию, показало как самым английским «папистам», лишь небольшая часть которых поддержала выступления (особенно второе), так и верхушке британского общества, что перспектива реставрации Стюартов (а с ними и католицизма) маловероятна. Рим поддерживал притязания Стюартов на британский трон вплоть до кончины «старшего претендента» Якова-Эдуарда в 1765 г. После этого британское католическое духовенство, обычно четко следовавшее указаниям Апостольского Престола, стало молиться за царствующего короля Георга III. Подавляющее большинство католиков давно уже занимали полностью лояльные позиции и ждали лишь возможности для заявления о своих верноподданнических чувствах. Военные затруднения в Новом Свете сыграли роль катализатора.

Р. Доновану удалось убедительно показать, что основную роль в подготовке «билля Сэвила» сыграло правительство Ф. Норта, а не оппозиция, внесшая его в парламент. Знатным католикам и духовенству дали понять, что если они выступят с инициативой отмены некоторых касающихся их ограничений, то она получит благожелательный прием. Духовенство действовало нерешительно, и тогда инициативу взяли в свои руки миряне. 1 мая 1778 г. адрес, подписанный 207 католиками, был представлен королю Георгу III, а в середине месяца билль о частичной эмансипации без всяких затруднений прошел через обе палаты парламента. Отмене подлежали наиболее суровые ограничения, принятые в конце XVII в. Отныне приверженцам католицизма разрешалось наследовать и приобретать землю, отменялось пожизненное заключение за совершение мессы, текст присяги был скорректирован таким образом, что из него были изъяты прямые проклятия в адрес «папизма», но подчеркивалось, что папство не имеет права осуществлять юрисдикцию в Англии и освободить от присяги принявших ее.

Казалось, первый шаг на пути утверждения принципов терпимости по отношению к католикам дался без особого труда. В тот момент никто не обратил особо-

<sup>36</sup> *De Castro L.P.* The Gordon Riots. L., 1926. P. 4; *Hibbert Ch.* King Mob: The Story of Lord George Gordon and the London Riots of 1780. Cleveeland, 1958. P. 34–35.

<sup>37</sup> *Donovan R.K.* The Military Origins of the Roman Catholic Relief Program of 1778 // *The Historical Journal*. 1985. Vol. 28. № 1.

го внимания на слова епископа Питерборо Дж. Хинчлифа, произнесенные в ходе обсуждения билля в Палате лордов. Поддерживая его в принципе, епископ подчеркнул, что «очень трудно отделить его [католицизма] религиозные принципы от политической структуры, которая на них покоится»<sup>38</sup>. Епископ выразил сожаление об отсутствии информации об «общем мнении нации» по поводу законопроекта и заявил, что «важно предотвратить симптомы воображаемой угрозы, с которой раньше сочетались незнание и злоба, сейчас они снова могут вызвать такой пожар, который будет очень трудно потушить силой закона»<sup>39</sup>. Слова епископа оказались пророческими. Принятый закон касался только Англии, на Шотландию его еще только предстояло распространить, а именно там вспыхнули первые беспорядки.

В Шотландии исторические традиции антикатолицизма были не менее глубокими, чем в Англии. Господствовавшая там религиозная организация – Церковь Шотландии – имела отчетливо выраженный кальвинистский характер. Для данной разновидности протестантизма, как известно, характерно разделение людей на «избранных» и «неизбранных» к спасению, что, естественно, обуславливало гораздо более глубокое неприятие католиков и их мировоззрения. Церковь Шотландии не сумела возглавить движение против «билля Сэвилла», и тогда инициатива перешла к «Протестантской ассоциации», образованной 1 декабря 1778 г. Была организована массовая антипапистская кампания, распространялись памфлеты, призывавшие, вполне в кальвинистском духе, разорвать все связи с католиками: ничего им не продавать и ничего у них не покупать, не посещать их дома и т.п.<sup>40</sup>. В конце января – начале февраля 1779 г. Эдинбург и Глазго оказались охваченными волнениями, в ходе которых пострадали преимущественно дома богатых католиков, был сожжен дом католического епископа Хейя. Целей своих ассоциация добилась – до 1793 г. ни одна мера по облегчению положения католиков не пересекла границ Шотландии.

Тем временем «Протестантская ассоциация» оформилась и в Лондоне, а во главе ее в ноябре 1779 г. встал лорд Джордж Гордон. Историки до сих пор не пришли к окончательному мнению относительно мотивов и характера дальнейших действий Дж. Гордона: был ли он искренним и горячим борцом за протестантские интересы или просто неуравновешенным честолюбцем. Целый ряд его поступков (например, неожиданный переход в иудаизм и принятие имени Израэль Авраам Гордон в 1786 г.) дает основание для оценки его как личности по меньшей мере непредсказуемой. В 1779 г. Дж. Гордону было 28 лет. Он уже успел поучиться в Итон-колледже, послужить во флоте, где дошел до звания лейтенанта, а с 1774 г. оказался членом английского парламента. Как отмечает Ч. Хибберт, «...его худощавая, длинноволосая, выразительная пуританская фигура, одетая обычно во что-то уныло-черное, но иногда вдруг поражающая клетчатыми штанами, стала привычной в Вестминстере»<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Norman E.R. Roman Catholicism in England: From the Elizabethan Settlement to the Second Vatican Council. P. 55; A Narrative of the Proceedings of Lord George Gordon. L., 1780.

<sup>39</sup> The Parliamentary History of England from the Earliest Period to the Year 1803. L., 1814. Vol. 19. P. 1144.

<sup>40</sup> Black E.C. The Association. British Extraparliamentary Political Organizations, 1769–1793. P. 141.

<sup>41</sup> Hibbert Ch. King Mob: The Story of Lord George Gordon and the London Riots of 1780. P. 22.

Возглавив «Протестантскую ассоциацию», Дж. Гордон развернул кипучую деятельность. Он разъезжал по стране, вербуя сторонников, обращался к лорду Ф. Норту и добился нескольких аудиенций у Георга III, безуспешно убеждая их содействовать отмене положений «билля Сэвилла».

Дж. Рюде, завершая свое исследование о Гордоновом мятеже, в числе вопросов, оставшихся пока без ответа, отмечал проблему выявления каналов, по которым шло распространение идей «Протестантской ассоциации» среди тех, кто принял участие в беспорядках<sup>42</sup>. Один из каналов можно обозначить достаточно точно: это дешевые эстампы, создававшиеся и издававшиеся в то время преимущественно в Лондоне. Они посвящались любому значимому политическому событию и играли, как и пресса, «двойную роль»: одновременно и отражая, и формируя общественное мнение. М. Джордж, опубликовавшая подробное описание эстампов, хранящихся в Британском музее, указывает, что «они предназначались для продажи и должны были быть популярными»<sup>43</sup>.

На одном из эстампов изображены берега реки Твид, разделяющей Англию и Шотландию. В Англии торжествует папизм: над опрокинутым Джоном Буллем стоит семиголовый монстр с сидящей на нем женщиной. Шотландия же пока остается протестантской<sup>44</sup>. Целая серия эстампов представляет короля Георга III либо как покорного осла, которого ведут в Рим его фаворит лорд Бьют и архиепископ Йоркский Маркхэм, либо уже как католика, стоящего в монашеских одеждах на коленях перед алтарем<sup>45</sup>. Все эти изображения были призваны показать, что традиционные английские свободы растоптаны, а власти предрекающие потворствуют происходящему. Аналогичные идеи содержались и в подготовленном ассоциацией «Обращении к народу Великобритании», где говорилось о намерении противодействовать усилиям, направленным на то, чтобы внедрить папизм, разрушить государство и Церковь, привести нацию в двойное рабство»<sup>46</sup>. В Лондоне начали циркулировать самые невероятные слухи. Наиболее распространенным был такой: 20 тысяч иезуитов спрятались в подземных тоннелях на берегу Темзы и ожидают приказа из Рима о взрыве русла реки и затоплении Лондона<sup>47</sup>.

Обстановка постепенно накалялась. Видя, что активность Дж. Гордона в Палате общин не приводит к успеху, «Протестантская ассоциация» на митинге 29 мая 1780 г. приняла решение собрать всех своих сторонников на Сент-Джордж-филдз 2 июня и отправиться с петицией в парламент. В резолюции майского митинга содержалось приглашение прибыть на митинг членам лондонских магистратов, так как «их присутствие может успокоить и сдержать любых склонных к беспо-

<sup>42</sup> *Rude G.* The Gordon Riots: A Study of the Rioters and Their Victims // Transactions of the Royal Historical Society. 1956. Vol. 6. P. 113.

<sup>43</sup> *George M.D.* Catalogue of Political and Personal Salires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. L., 1935. Vol. 5. P. XV.

<sup>44</sup> *Ibid.* P. 319.

<sup>45</sup> *Ibid.* P. 400–401, 408.

<sup>46</sup> The Parliamentary History of England from the Earliest Period to the Year 1803. Vol. 21. P. 658–659.

<sup>47</sup> *Hibbert Ch.* King Mob: The Story of Lord George Gordon and the London Riots of 1780. P. 37–38.



рядкам людей, имеющих желание нарушить законный и мирный образ действий протестантских подданных Его Величества»<sup>48</sup>. Трудно сказать, предвидели ли руководители ассоциации и прежде всего сам Дж. Гордон возможные беспорядки и стремились изначально отмежеваться от них или, наоборот, искренне желали их предотвратить. Во всяком случае, еще одно положение резолюции – всем, кто придет на Сент-Джордж-филдз, одеть синие кокарды, чтобы отличить себя от папистов и сторонников «билля Сэвилла», – объективно способствовало разжиганию ненависти к тем, кто не разделял идеи «Протестантской ассоциации». Буквально накануне митинга она получила мощную поддержку. 31 мая Общинный совет лондонского Сити осудил практику принятия любых мер по облегчению «запретительных законов» как не соответствующих истинным интересам страны<sup>49</sup>.

2 июня утром около 60 тысяч человек прибыли на место сбора. Разбившись на четыре колонны, они двинулись к зданию парламента, неся с собой петицию, требующую отмены «Акта об облегчении». Во главе колонны, проходившей через Вестминстерский мост, шел человек с огромным списком подписей под петицией, нанесенных на куски кожи, свернутые в рулон и сшитые портным<sup>50</sup>. Дж. Гордон лично представил петицию в нижнюю палату, в то время как его сторонники фактически блокировали здание парламента. Начавшееся в столь нервной обстановке обсуждение петиции сопровождалось периодическими появлениями на ступеньках галереи Дж. Гордона, информировавшего собравшихся о характере дебатов. Наконец, лидер ассоциации сообщил своим сторонникам, что обсуждение вопроса отложено до 5 июня, и предложил им разойтись, предостерегая, как отмечает Дж. Стивенсон, от «злонамеренных субъектов», способных вызвать беспорядки, ответственность за которые падет на петиционеров<sup>51</sup>.

У Дж. Гордона имелись основания для подобных опасений. Если лица, отправлявшиеся с ним с Сент-Джордж-филдз, были, по свидетельству одного из очевидцев, хорошо одетыми ремесленниками<sup>52</sup>, то в дальнейшем ситуация изменилась. Многие историки, писавшие о Гордоновом мятеже, опираясь на воспоминания и показания современников, отмечали присоединение к петиционерам уже на ранних этапах развития событий криминальных и деклассированных элементов<sup>53</sup>. Однако, по-видимому, не они составили основную массу участников дальнейших беспорядков. Ч. Хибберт выделил три основные группы бунтовщиков: преступники, фанатики и «просто бедные рабочие: мужчины и женщины», считая последнюю группу самой многочисленной<sup>54</sup>. Дж. Рюде (единственный исследователь, попытавшийся взглянуть в лицо лондонской «толпы», используя архивные материалы)

<sup>48</sup> *Stevenson J.* Popular Disturbances in England, 1700–1870. L., 1979. P. 77.

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> *Ibid.* P. 78.

<sup>51</sup> *Ibid.* P. 79.

<sup>52</sup> *Rude G.* The Gordon Riots: A Study of the Rioters and Their Victims. P. 95.

<sup>53</sup> *De Castro J.P.* The Gordon Riots. P. 31; *Hibbert Ch.* King Mob: The Story of Lord George Gordon and the London Riots of 1780. P. 63; *George M.D.* London Life in the XVIII Century. L., 1938. P. 118–119.

<sup>54</sup> *Hibbert Ch.* King Mob: The Story of Lord George Gordon and the London Riots of 1780. P. 116.

определил, что состав участников беспорядков точно отражал состав трудового населения Лондона. Большинство (около 70%) преданных впоследствии суду были налогоплательщиками: среди них преобладали подмастерья, поденщики, чернорабочие, но около трети были мелкими предпринимателями, ремесленниками и торговцами<sup>55</sup>. Формально эти люди не состояли в «Протестантской ассоциации», хотя некоторые современники были уверены в противном. В разгар беспорядков известный оппозиционный политический деятель Э. Бёрк предлагал выявить подписавших петицию, не сомневаясь в том, что они активно участвуют в погромах<sup>56</sup>. Однако в ходе состоявшегося уже в феврале 1781 г. процесса над Дж. Гордоном было установлено, что никого из петиционеров нет оснований подозревать в участии в беспорядках. Один из свидетелей защиты, А. Фостер, показал, что еще 2 июня, задав вопрос группе людей с синими кокардами об их принадлежности к «Протестантской ассоциации», он получил ответ от подвыпившего человека с палкой в руке: «Нет, черт возьми, вот наша ассоциация»<sup>57</sup>.

Эти факты лишний раз обнажают степень популярности антикатолических лозунгов в массах. Совершенно необязательно было состоять в «Протестантской ассоциации» или подписывать петиции, достаточно было слышать ее пропаганду или видеть дешевые эстампы – и «образ врага» оказывался сформирован. Отказ парламента немедленно отменить «Акт об облегчении» был воспринят многими как сигнал к самостоятельным действиям.

Уже 2 июня подверглись разгрому католические церкви при посольствах Сардинии и Баварии, вся утварь была брошена в костер. Попытка поступить подобным образом и с церковью в португальском посольстве была предотвращена. 3–4 июня ареной беспорядков стал лондонский район Мурфилдс, где проживало немало ирландцев. Началось все опять с разрушения католического храма, но затем атаке подверглись и дома состоятельных католиков. 5 июня были атакованы дома Дж. Сэвилла, резиденция главы Англиканской Церкви архиепископа Ф. Корнваллиса. Беспорядки охватывали все большее число районов. Имущество из захваченных домов выбрасывали на улицу и либо расхищали, либо сжигали.

В английской историографии имеются различные точки зрения по поводу характера Гордонова мятежа. Ряд исследователей полагает, что волнения, имея в первые дни отчетливо антикатолическую направленность, затем приобрели более широкий спектр<sup>58</sup>. Напротив, Дж. Рюде, убедительно показав, что объектом нападений толпы оказались не просто католики, а состоятельные люди – как католики, так и протестанты, в то же время переоценил значение социальных моментов в ходе

<sup>55</sup> *Rude G.* The Gordon Riots: A Study of the Rioters and Their Victims. P. 106.

<sup>56</sup> Correspondence of the Right Honourable Edmund Burke. L., 1844. Vol. 2. P. 360.

<sup>57</sup> The Gordon Riots: A Collection of Contemporary Documents. L., 1967. P. 111.

<sup>58</sup> *Burton E.* The Life and Times of Bishop Chaltoner: 1691–1791. L., 1909. Vol. 2. P. 250; *Black E.* The Association. British Extraparliamentary Political Organizations, 1769–1793. P. 166; *Hibbert Ch.* King Mob: The Story of Lord George Gordon and the London Riots of 1780. P. 117.

беспорядков<sup>59</sup>. Первоначально ярость «толпы» вызвали все-таки католические храмы, притом расположенные при посольствах, и для этого имелись свои основания.

Храмы, находившиеся в сельской местности, отчасти – в бедных лондонских районах, по внешнему виду и внутреннему убранству мало отличались от протестантских молитвенных домов и церквей. Таким образом, католицизм постепенно вписывался в окружающую его протестантскую среду. Церкви же при посольствах были выстроены в барочном стиле, богато оформлены и привносили в Англию дух постреформационного католицизма<sup>60</sup>. Вероятно, эти храмы для протестантов оказались символом всего того, что связывалось с «папизмом». В первые дни беспорядков их распространению способствовала и нерешительность властей. Войска не имели права стрелять без приказа гражданских властей и чтения «Акта о мятеже». Магистраты же, по словам Э. Бёрка, «совсем отказались действовать». Прибывший на место разгрома католической церкви в Мурфилдсе лорд-мэр Б. Кеннет ограничился замечанием: «Думаю, что этого вполне достаточно на сегодня, джентльмены, и я надеюсь, теперь вы отправитесь по домам»<sup>61</sup>. Один из констеблей заявлял, что защита католических священников означала бы нарушение данной им присяги<sup>62</sup>.

Напрасно ирландцы 5 июня предлагали властям свои услуги в защите церкви на Найтингейл-стрит. Им была обещана помощь солдат, но те спокойно взирали на разрушение церкви и близлежащих домов<sup>63</sup>.

Поощряемые таким образом мятежники вечером 6 июня разрушили Ньюгетскую тюрьму, где находились несколько человек, арестованных еще во время волнений 2 июня, разгромили дом лорда Менсфилда (одного из активных сторонников «билля Сэвила») и две католические школы. В город постепенно стягивались войска, раздались и первые выстрелы. Собравшиеся утром на заседание депутаты парламента с трудом могли занять свои места. Дорогу в толпе «синих кокард» прокладывали для них гвардейцы. Депутаты расценили происходившее в столице как покушение на прерогативы парламента, но в то же время не предусмотрели каких-либо решительных мер. Не достигли цели и попытки Дж. Гордона и «Протестантской ассоциации» отмежеваться от происходившего. В специальной прокламации подчеркивалась приверженность «истинных протестантов» исключительно к легальным способам отстаивания своих интересов, прозвучал и призыв ко всем, кто поддерживает дело ассоциации, снять синие кокарды, дискредитированные погромщиками<sup>64</sup>. Дж. Гордон неоднократно, в том числе около Ньюгетской тюрьмы, призывал к порядку, но его либо не слушали, либо приветствовали как вождя. 5 июня

---

<sup>59</sup> *Rude G.* The Gordon Riots: A Study of the Rioters and Their Victims. P. 107–111.

<sup>60</sup> *Norman E.R.* Roman Catholicism in England: From the Elizabethan Settlement to the Second Vatican Council. P. 46. 49–50.

<sup>61</sup> Correspondence of the Right Honourable Edmund Burke. Vol. 2. P. 352.

<sup>62</sup> *Black E.* The Association. British Extraparliamentary Political Organizations, 1769–1793. P. 160.

<sup>63</sup> *De Castro J.P.* The Gordon Riots. P. 60.

<sup>64</sup> A Narrative of the Proceedings of Lord George Gordon. P. 38–39.

перед домом Дж. Гордона мятежники сначала торжественно продемонстрировали захваченные в католическом храме «трофеи», а затем сожгли их<sup>65</sup>.

По рукам ходили прокламации «Англия в крови» и «Истинные протестанты не изменяют себе». В них подробно перечислялись основные прегрешения католицизма (борьба с еретиками, неразумность доктрин, инквизиция и индульгенции, языческий характер культа), говорилось о желании правительства «ликвидировать религиозные и гражданские свободы в Англии для введения папизма и рабства»<sup>66</sup>. Лозунг «Долой папистов» был написан на дверях и стенах домов, из окон, наподобие флагов, свисали куски синего шелка. Тем самым жители города надеялись обеспечить себе защиту от «толпы», объектом ненависти которой наряду с состоятельными католиками (существуют свидетельства о том, что, врываясь в дома, мятежники искали католические богослужебные книги<sup>67</sup>) становились представители имущих классов вне зависимости от религиозной принадлежности. Провозглашались и примитивно понятые лозунги социальной справедливости. «Протестант он или нет, но ни один человек не вправе иметь доход свыше 1000 фунтов стерлингов...» – заявлял впоследствии один из мятежников, обвиненный в том, что принял участие в атаке на дом богатого протестанта<sup>68</sup>.

Наконец, 7 июня волнения достигли своего апогея. В тот день Э. Бёрк писал одному из своих корреспондентов, что он серьезно сомневается в возможности восстановления порядка: «К чему приведет эта ночь, известно лишь одному Богу»<sup>69</sup>. Эпицентр волнений окончательно переместился в Сити. Одна из жительниц этого района сообщала своей матери: «Пока я пишу, меня постоянно прерывают небольшие группы людей, проходящие по улице, и крик “Долой папистов” слышен из каждого угла...»<sup>70</sup>. Женщину эту звали Сара Хоар. Она была женой банкира Сэмюэла Хоара, который проживал на Брод-стрит прямо напротив ирландца Донована, дом которого грабит толпа, изображенная на картине Ф. Уитли.

Теперь настала пора подробно рассмотреть гравюру с точки зрения ее исторического содержания. Место действия определяется достаточно точно – это угол Брод-стрит и Вормвуд-стрит (на гравюре последняя изображена слева), дом Донована. Среди фигур погромщиков обращает на себя внимание человек, стоящий посередине улицы (изображен в фас) и пытающийся перехватить руку одного из мятежников с зажатой в ней палкой. Дж. де Кастро предполагал, что это Сэмюэл Хоар<sup>71</sup>. Даже если это предположение неверно, трудно представить себе, что Ф. Уитли, изображая конкретный эпизод событий 7 июня, не общался с очевидцами, жившими прямо напротив разграбленного дома, поэтому свидетельства Сары Хоар приобретают особый интерес как один из возможных источников, позволив-

<sup>65</sup> *Stevenson J.* Popular Disturbances in England, 1700–1870. P. 80.

<sup>66</sup> *De Castro J.P.* The Gordon Riots. P. 76.

<sup>67</sup> *Ibid.* P. 123.

<sup>68</sup> *Rude G.* The Gordon Riots: A Study of the Rioters and Their Victims. P. III.

<sup>69</sup> *Correspondence of the Right Honourable Edmund Burke.* Vol. 2. P. 351.

<sup>70</sup> *De Castro J.P.* The Gordon Riots. P. 121.

<sup>71</sup> *Ibid.* P. 147.

ших художнику, отсутствовавшему в тот момент в Лондоне, построить картину мятежа в своем воображении, а затем перенести ее на холст.

Сара Хоар, продолжая неоконченное письмо матери, сообщила ей следующее: «Тогда они [толпа людей. – М.С.] быстро двинулись к другому дому в конце Вормвуд-стрит [дом Донована. – М.С.], ворвались в него, разграбили, выбрасывая вещи на улицу, а затем предали их огню, свалив в одну кучу, размеры которой постоянно увеличивались, <...> прибыла большая группа конных гвардейцев вместе с волонтерами. Трижды командующий офицер призывал людей разойтись, но они продолжали упорствовать. Тогда, приблизившись на несколько шагов, войска дали залп почти из ста ружей, тут же поразив насмерть одного несчастного фанатика и ранив пятнадцать»<sup>72</sup>.

Сопоставив свидетельство Сары Хоар с изображением Ф. Уитли, можно констатировать их совпадение по многим параметрам. В частности, в обоих случаях фигурирует один убитый. В то же время, вероятно, С. Хоар преувеличила численность отряда, действовавшего против мятежников. Газета «Морнинг пост» сообщала лишь о 60 джентльменах, которые «рассеяли толпу на Брод-стрит»<sup>73</sup>. Отсутствуют на гравюре конные гвардейцы, о которых упоминает С. Хоар. Единственная лошадь на картине не имеет никакого отношения к конным войскам. Это мощный тяжеловоз с цепями на ногах, несущий всадника направо от дома Донована. Ф. Уитли, несомненно, изобразил одного из лидеров мятежников Дж. Джексона (при этом вряд ли заботясь о портретном сходстве), который разъезжал на огромном битюге и активно участвовал в атаке на Ньюгетскую тюрьму<sup>74</sup>. Видели его и в других местах. Вот что писала «Морнинг пост» о нападении на Английский банк (одно из важнейших событий 7 июня), расположенный, кстати, недалеко от Брод-стрит: «...человек на лошади, к которой были привязаны цепи из Ньюгетской тюрьмы, имел дерзость добраться до самых дверей Банка»<sup>75</sup>. Э. Эдвардс и Дж. де Кастро определили и некоторых других лиц, изображенных на картине. Принимает приказы, стоя в профиль, справа – Г. Смит, главнокомандующий Камбервеллскими волонтерами. На переднем плане справа – человек, склонившийся к убитому, – У. Близзард, военный врач Лондонского госпиталя<sup>76</sup>.

Рассматривая предпринятую Ф. Уитли интерпретацию поведения «толпы», важно отметить, что события, которые на самом деле развивались последовательно, изображены как происходившие одновременно, поэтому не должно удивлять, что погромщики ведут себя довольно спокойно в то время, когда в них, если судить по картине, уже летят пули. Но, может быть, до выстрелов они и вели себя именно так? Вот какую картину наблюдал 7 июня У. Рэкшолл у дома винокура Лангдейла: «Все присутствующие, казалось, <...> были здесь из чистого любопытства и не принимали участия в актах насилия, <...> было бы трудно определить, кто

<sup>72</sup> Ibid. P. 146.

<sup>73</sup> The Morning Post. 1780. 9.VI; The Gordon Riots: A Collection of Contemporary Documents. P. I.

<sup>74</sup> The Morning Post. 1780. 9.VI.

<sup>75</sup> De Castro J.P. The Gordon Riots. P. 147.

<sup>76</sup> Edwards E. Anecdotes of Painters. P. 269.

были организаторы и виновники столь ужасного разгрома, если бы мы не могли ясно видеть в окнах дома людей, которые, в то время как полы и комнаты были преданы огню, спокойно брали предметы обстановки и выбрасывали их на улицу, либо швыряли в огонь»<sup>77</sup>. Среди грабителей дома Донована обращает на себя внимание пьяная женщина, сидящая на земле слева. Наличие большого числа пьяных среди погромщиков отмечено многими очевидцами и историками.

Учитывая все сказанное, можно заключить, что настоящая гравюра дает достаточно достоверную картину событий, происходивших как на Брод-стрит, так и в Лондоне в ходе Гордонова мятежа. Ф. Уитли, несомненно, опирался на воспоминания участников событий, поэтому гравюру Дж. Хита можно рассматривать не только как художественное произведение, но и как исторический источник. Она посвящена членам различных военных ассоциаций в Лондоне и в известной мере отражает буржуазно-респектабельную трактовку происходивших событий или, по крайней мере, их заключительного этапа, ведь именно 7 июня Общинный совет Сити принял решение об организации активных действий по пресечению погромов, в частности путем созыва добровольческих военных объединений.

Естественно, после ликвидации мятежа члены этих объединений, роль которых в наведении порядка оказалась действительно существенной, не имели ничего против прославления их «патриотических действий», даже оставаясь при этом на антикатолических позициях. Общинный совет по-прежнему считал, что отмена акта 1778 г. была бы «наилучшим средством по немедленному успокоению умов»<sup>78</sup>.

8 и 9 июня в Лондоне был окончательно восстановлен порядок. Последствия волнений оказались весьма серьезными. Были убиты 210 человек (в ходе погромов не погиб ни один человек, жертвы появились только после вмешательства войск), 75 умерли в госпиталях, арестованы были 450 человек, в том числе лорд Дж. Гордон, впоследствии оправданный, 25 человек были повешены. Нанесенный ущерб исчислялся суммой 100 тыс. фунтов стерлингов, что в четыре раза превышало «стоимость» Парижу Великой французской революции<sup>79</sup>.

В обстановке, сложившейся после подавления мятежа, обращают на себя внимание два момента: во-первых, возникшие сразу же, еще до начала процесса над Дж. Гордоном, споры о том, кто несет ответственность за произошедшее; во-вторых, дискуссия о продолжении или отмене политики веротерпимости по отношению к католикам.

Стоило 10 июня впервые после беспорядков открыться магазинам и выйти газетам, как в продажу поступил эстамп «Долой папистов, или Ньюгетский реформатор», изображавший крайне непривлекательно выглядевшего человека с палкой в руке. Текст под изображением гласил: «...Религия! Кричит он, надеясь на обман, в то время как его дело – поджоги и воровство»<sup>80</sup>. Не остается сомнений в том, что «Протестантская ассоциация» (или круги, которые ее поддерживали) про-

<sup>77</sup> *Wraxall W. Historical Memoirs My Own Time. L., 1815. Vol. I. P. 321.*

<sup>78</sup> *Stevenson J. Popular Disturbances in England, 1700–1870. P. 82.*

<sup>79</sup> *Rude G. The Gordon Riots: A Study of the Rioters and Their Victims. P. 99; Porter G. English Society in the Eighteenth Century. L., 1982. P. 116.*

<sup>80</sup> *George M.D. Catalogue of Political and Personal Satires... Vol. 5. P. 408.*

должна начатую в ходе мятежа кампанию по отрицанию какой-либо ответственности за произошедшее. Позднее, по-видимому в 1781 г., появилась и чрезвычайно типичная для традиционного антикатолицизма оценка мятежа как дела рук самих папистов. На эстампе изображались члены «Протестантской ассоциации», идущие с петицией в парламент, а в развернутой надписи, пояснявшей содержание, были следующие слова: «...преступные эмиссары папистов, воспользовавшись благоприятной возможностью, организовали настоящие восстания и грабежи таким образом, что ответственность за них могла лечь на протестантов»<sup>81</sup>.

По замечанию М. Джордж, из всех эстампов, выпущенных в связи с июньскими событиями, лишь на одном делалась попытка осудить протестантский фанатизм и поставить в вину Дж. Гордону и лидеру методистов Дж. Весли (он постоянно, в том числе накануне событий, яростно порицал католицизм) стремление посеять религиозную разнь<sup>82</sup>.

Вскоре появилась версия и о «руке» иностранных католических держав, прежде всего Франции, с которыми Англия находилась в тот момент в состоянии войны. Начиная с момента выхода в свет труда Дж. де Кастро (1926), который убедительно показал несостоятельность подобных построений, эта версия уже не рассматривается историками всерьез<sup>83</sup>. Тем не менее само ее появление показательно как один из симптомов антикатолицизма. Последний в полной мере дал о себе знать в ходе дебатов в парламенте во второй половине июня. Однако, несмотря на активность лондонского олддермена Ф. Булла и других депутатов, делавших упор на неизменности папизма, Палата общин ограничилась заявлением, в котором подчеркивалось, что, несмотря на принятие Акта 1778 г., парламент будет защищать интересы протестантской религии «с самым неослабным вниманием»<sup>84</sup>.

В ходе дебатов представители Англиканской Церкви заняли либеральную позицию. Архиепископ Кентерберийский Ф. Корнваллис, поддерживая веротерпимость, указывал на гуманность христианства и заявил, что «с этой добродетелью никогда не может сочетаться навязывание человеку религии, противоречащей его убеждениям и вере»<sup>85</sup>. Такая позиция Англиканской Церкви вызывала недоумение у Дж. Гордона, Ф. Булла и их сторонников. Еще в апреле 1780 г. Дж. Гордон, поддерживая протестантскую петицию из Рочестера, отметил, что, хотя в городе имеются кафедральный собор и две приходские церкви, немногие из духовных лиц подписали петицию. С неудовольствием он констатировал и отсутствие интереса

<sup>81</sup> Ibid. P. 507.

<sup>82</sup> Ibid. P. 410–411.

<sup>83</sup> *De Castro J.P.* The Gordon Riots. P. 221–223, *Rude G.* The Gordon Riots: A Study of the Rioters and Their Victims. P. 113; *Black E.* The Association. British Extraparliamentary Political Organizations, 1769–1793. P. 165–166.

<sup>84</sup> The Parliamentary History of England from the Earliest Period to the Year 1803. Vol. 21. P. 714.

<sup>85</sup> Ibid. P. 757.



к защите народа от «папизма» у епископов верхней палаты<sup>86</sup>. «Епископы и духовенство молчат», – с горечью замечал Ф. Булл уже в июне<sup>87</sup>.

Было бы упрощением объяснять спокойную реакцию Церкви Англии на Акт 1778 г. приверженностью ее клира веротерпимости в принципе. Когда в 1789–1790 гг. уже не католики, а гораздо более близкие англиканству диссентеры попытались добиться отмены «Актов о проверке и корпорациях», ограничивавших их права, то духовенство не только осудило их усилия, но и организовало массовые митинги, впоследствии вылившиеся в беспорядки<sup>88</sup>. Причины столь различной реакции Церкви на проблемы, связанные с веротерпимостью, кроются в ее зависимости от государственной власти, которая в XVIII в. уже сложилась в полной мере. «Акт об облегчении» шел сверху, следовательно, по мысли англиканских лидеров, оспаривать его вряд ли следовало. Требования же диссентеров, напротив, шли снизу, поэтому на них могла быть совершенно иная, отрицательная реакция.

Подведем теперь *основные итоги* проведенного исследования.

1. Гордонов мятеж представлял собой последнюю крупную вспышку антикатолицизма в Англии. Неприязнь к католицизму продолжала проявляться в различных формах и в XIX в. (на первый план выдвинулись антиирландские настроения и неприятие возрождения пышных ритуалов в англиканских храмах), но уже никогда не приводила к потрясениям такого масштаба. Антикатолические меры постепенно ослаблялись (в 1791 г. и особенно в 1829 г., когда католики получили избирательные права), но окончательное упразднение практически всех ограничений последовало только в 1926 г. Последнее из них – невозможность английскому королю быть католиком – сохранилось и сегодня.

2. Характер произошедших в Лондоне в начале июня 1780 г. событий не оставляет сомнений в том, что, каковы бы ни были планы лорда Дж. Гордона и «Протестантской ассоциации», – сыграть роль «оппозиции за дверью», подтолкнуть парламентариев к отмене «билля Сэвилла», как полагает Дж. Стивенсон<sup>89</sup>, или же перейти к более серьезным действиям (что маловероятно, к тому же вследствие утраты основных документов ассоциации, которые были сожжены секретарем Дж. Гордона Дж. Фишером, теперь уже трудноустановимо), – семена антикатолической пропаганды упали на хорошо подготовленную почву. В ходе мятежа антикатолицизм, играя вполне самостоятельную роль (недооцененную Дж. Рюде), одновременно оказался и удачным поводом для выражения социального протеста лондонской «толпы».

3. Картина Ф. Уитли и гравюра с нее построены на современных и достаточно достоверных источниках. Художник опирался на свидетельства очевидцев, побывав на месте событий и точно воспроизвел конкретный участок лондонской Брод-стрит. Все это позволяет высоко оценить степень объективности изображения

---

<sup>86</sup> Ibid. P. 386.

<sup>87</sup> Ibid. P. 708.

<sup>88</sup> Rose R.B. The Priestley Riots of 1791 // Past and Present. 1960. November.

<sup>89</sup> Stevenson J. Popular Disturbances in England, 1700–1870. P. 77–78.

в целом. Сложнее определить политическую направленность гравюры. С одной стороны, нет достаточных оснований для того, чтобы поставить ее в один ряд с единственным известным сатирическим эстампом, осуждающим протестантский фанатизм. С другой стороны, еще менее соответствовала бы действительности оценка гравюры как попытки реабилитировать участников мятежа или снять за него ответственность с «Протестантской ассоциации». Надписи под гравюрой и характер изображения скорее свидетельствуют о том, что на ней отражено мнение тех кругов лондонского Сити, которые, возможно, сохраняя и антикатолические настроения, предприняли усилия по обеспечению безопасности и защите собственности. Ф. Уитли, пользовавшийся наибольшей популярностью среди «среднего класса» и отражавший в своем творчестве его запросы и представления, был наилучшей фигурой для создания картины подобной направленности.

4. Настоящая гравюра, не будучи по содержанию связанной с какой-либо конфессией, может быть использована в экспозиции в качестве материала, показывающего роль религиозного фактора в социально-политических конфликтах.

© Стецкевич М.С., 2010

## МАРТИРОЛОГИ РЕФОРМАЦИИ И КОЛЛЕКЦИЯ ГМИР\*

В книжном собрании Государственного музея истории религии (ГМИР) сложилась интересная и разнообразная коллекция христианских мартирологов, которые служат основными источниками при исследовании культа мучеников и святых. Книги о людях, жертвовавших жизнью ради веры и обретавших особый статус «свидетелей веры», издавна составляли опору церковной традиции. Большую часть коллекции составляют православные и католические мартирологи, возвышающие «свидетелей веры» в качестве стойких защитников истинно православного и истинно католического вероучения, а также их миссию заступников в церковном спасении верующих. Значительно меньше известны протестантские мартирологи, возникшие как особое направление в литературе ряда западноевропейских стран, где интенсивно развивались события Реформации в XVI–XVII вв. Количество мартирологов эпохи Реформации в музейном собрании относительно невелико, но они представлены теми редкими изданиями, которые высоко ценили сами участники реформационных движений.

Книги о «мучениках во Христе», терпевших преследования от «римского Антихриста», занимавшего папский престол, составляли заметную часть книжной продукции в Европе XVI–XVII вв.<sup>1</sup> Они привлекали читателей невыдуманными рассказами о жизненных трагедиях, которые подтверждались протоколами допросов, посланиями к единоверцам, предсмертными речами людей, обвинявшихся в ереси.

Одной из первых книг, в которой казненных покровителей английских лоллардов (т.е. народных проповедников, участников антикатолического крестьянско-плебейского движения в Англии и других странах Западной Европы. – *Прим. ред.*) XV в. называли блаженными мучениками, была хроника их допросов и казни, составленная в 1544 г. ирландским епископом-реформатором Дж. Бейлем<sup>2</sup>. Вскоре

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 2. СПб., 2002. С. 195–205.

<sup>1</sup> *Haeghen F.* Bibliographie des martyrologes protestants néerlandais. La Haye, 1890; *White H.G.* Tudor books of saints and martyrs. Madison, 1963.

<sup>2</sup> *Bale J.* Briefe Chronycle Concerning the Examination and Death of the Blessed Martir of Christ sir J. Oldecastell and sir J. Cobham. L., 1544.

немецкими, английскими и переселившимися в Женеву французскими авторами были подготовлены три фундаментальных сборника (1552–1554) о мучениках Европы. На их основе радикальный голландский проповедник Адриан ван Хамстеде (Haemstede, Adriaen Cornelis van, 1525–1562) в 1559 г. создал историю мучеников евангельской веры на голландском языке<sup>3</sup>. С тех пор сочинения неоднократно переиздавались, пополнялись новыми материалами, дописывались преемниками первых составителей. В XVII в. их издавали целиком и частями, приспосабливали к интересам читателей разного уровня, использовали в качестве источника иконографической пропаганды.

В книгах о людях, которые терпели преследования за свои религиозные убеждения и умирали, как правило, от насилия, авторы рассказывали о готовности христиан к жертвам при сопротивлении папству. Они ручались за подлинность опубликованных свидетельств героизма мучеников и рассматривали свои труды как выполнение долга перед верующими, повторявшими подвиги периода апостольской Церкви.

Протестантские мартирологи создавали альтернативу традиционному пониманию подвижничества, мученичества и святости, которые разрабатывались в лоне Католической Церкви. Культ святых, развившийся на основе почитания раннехристианских мучеников, опирался на корпус литературы, в которой сведения древних мартирологов учитывались наряду с фольклорной традицией и католической доктриной. Почитание десятков и сотен святых предусматривало поминальный цикл, а также поклонение реликвиям и изображениям, веру в постоянно творимые чудеса. Доктринальное положение о том, что святые являются посредниками в деле спасения, реформаторы считали корыстным оправданием «идолопоклонства», обличая поклонение иконам, мощам и чудесам как самое недопустимое искажение обычаев древней Церкви, утраченных по вине Рима.

Составителям протестантских мартирологов предстояло наполнить конкретным содержанием новые представления о христианском подвиге и путях достижения святости. Описывая эпизоды выбора между жизнью и смертью, который совершал каждый обвиненный в ереси, авторы сопровождали документы своими рассуждениями по поводу образцов достойного завершения земной жизни и дарования жизни небесной.

В Страсбурге, важнейшем центре немецкой Реформации, в 1552 г. на немецком языке была выпущена книга «Правдивые истории святых богоизбранных свидетелей, исповедников, мучеников от времени древней Церкви Ветхого и Нового Заветов до нынешнего времени»<sup>4</sup>. Ее автор, доктор теологии Людвиг Раб (1524–1592) занимал должность суперинтенданта церкви города Ульма. Он предварял свое изложение восхвалением набожности населения и городских властей Ульма и Страсбурга, гербы которых украшали обороты титульных листов. В обращении к читате-

---

<sup>3</sup> Gheschiedenisse ende den doot der vromen Martelaren, the om het ghetuyghenisse des Evangeliums haer bloedt ghestort hebben, van tyden Chrisli af, tot ten fare M.D. LIX toe, byeen vergadert op het korste, *Door Adrianum Corn. Haemstedium. An. 1559 den 18. Martii.*

<sup>4</sup> *Rabus L. Historien Der Heyligen auszerwölten Gottes Zeügen Bekennern und Martyrern, so in Angehender ersten Kirchen Altes und Newes Testaments zu jeder Zeit geweren seindt. Strassburg, 1571–1572.*

лю пояснялась структура сочинения и указывалась необходимость знать гонителей истинной веры и ее мучеников, поскольку преследования – неотъемлемая часть истории Церкви. Первый том содержал рассказы о защитниках веры в истинного Бога в Ветхом Завете (от Авеля до пророков и семи братьев Маккавейских), об апостолах и мучениках Нового Завета, а также о жертвах гонителей христиан на Западе и Востоке до V в. включительно. В каждом рассказе точно указан источник сведений, причем по сочинениям церковных писателей IV–V вв. учтены даже безымянные жертвы арианских варварских королей и властителей Персии. По мнению автора, все эти жертвы образуют корпус «протомартириев», традиции которых обрели продолжение через тысячу лет.

Второй том «Историй» Л. Раба объединил материалы о людях, которые страдали от преследований Рима, начиная с Яна Гуса и Иеронима Пражского, Савонаролы и лоллардов. Парадоксально отсутствие материалов о Джоне Уиклифе\*, упомянутом один раз в рассказе о Яне Гусе. Затем в хронологическом порядке следовали рассказы о жертвах Реформации в Германии, Англии, Венгрии, Нидерландах, Франции, Италии, Испании. Особенно полным выглядит реестр немецких проповедников новой Церкви и ее праведников.

Этот ряд начинался с описания «жизни, борьбы и смерти» Мартина Лютера, где прославлялась стойкая и мужественная личность человека, героически преодолевшего насилие папства, рисковавшего жизнью. Возвышая образ М. Лютера в качестве святого и праведного христианина, автор мобилизовал такой массив документального материала, который значительно превосходил количество источников в прочих случаях<sup>5</sup>. Впоследствии прием включения биографии «отца немецкой Реформации» в мартирологи использовали преимущественно в немецкой лютеранской литературе. Другие составители протестантских сборников в XVI в. от этого воздержались, за исключением Теодора де Беза (1519–1605, теолог, деятель кальвинистской Реформации в Швейцарии и во Франции. – *Прим. ред.*).

«Записки о наиважнейших преследованиях, происходивших в Церкви по всей Европе, начиная от времени Дж. Уиклифа до настоящего времени» английского религиозного писателя-протестанта Джона Фокса (1516–1587) были отпечатаны в августе 1554 г. в мастерской Бенделина Рихеля (Vuendelinus Rihelius) в Страсбурге<sup>6</sup>. Автор ставил своей целью показать, что вырождение папства, его высокомерие и подозрительность, его вина по отношению ко всему христианскому сообществу вызвали достойный и праведный отпор на его родине в XVI в. История преследований и жертвенных подвигов распределялась на два больших периода, в которых центр тяжести первого сосредоточился на Дж. Уиклифе, а второй начинался

\* Уиклиф Джон (ок. 1330–1384) – английский религиозный мыслитель, предшественник Реформации. Требовал секуляризации церковных земель, отвергал необходимость папства, а также ряда обрядов и таинств. – *Прим. ред.*

<sup>5</sup> Rabus L. Hystorien der Martyrern... Strassburg, 1571–1572. T. 2. S. 110–211.

<sup>6</sup> Fox John. Commentarii rerum in Ecclesia gestarum, maximarumque per totam Europam persecutionum, a Vuiclevi temporibus ad hanc usque aetate descripti. Argentorati, V. Rihelius, 1554.

с выступления М. Лютера и продолжался до времени написания книги. Материалы о мучениках раннего христианства были внесены в книгу позже.

Первое издание книги Дж. Фокс посвятил герцогу Христофору Вюртембергскому, покровителю изгнанных с родины англичан, с пожеланием ему стойкости, необходимой для продолжения оказавшегося под угрозой общего дела. В книге говорилось о том, что христианское сообщество расколото войнами, которые ведутся в Германии, Франции, Фландрии, Чехии, Шотландии. В апокалиптических выражениях повествовалось о смещении Неба и Земли, битвах между разными царствами и партиями, разладе в душах верующих. Угрозу сплочению и набожности христиан автор видел в жестокости папистов – «негодяев, которым мы отдали на мученическую кончину и костер»<sup>7</sup>. Они давно предали чистоту и бедность апостольской Церкви, не оставили в религии ничего святого, вступили на путь присвоения светской власти ради выгоды священников и монахов. Таким образом, подчеркивалась важность и своевременность критики Дж. Уиклифом теологии и политики Рима. Центральное место в структуре изложения первого тома занимали биография этого английского реформатора и набор документального материала: отрывки из его сочинений, постановления об осуждении, королевские письма и др. В рассказах о Яне Гусе и Иерониме Пражском восхвалялись их верность взглядам Дж. Уиклифа и бесценный подвиг «святой в глазах Бога кончины»<sup>8</sup>. Показывая, что жертвами папистов становились чехи, итальянцы, немцы, французы, испанцы, Дж. Фокс особенно подробно регистрировал случаи обвиненных в ереси и казненных англичан и шотландцев.

Религиозные убеждения Дж. Фокса формировались под влиянием известных деятелей английской Реформации Уильяма Тиндела (англ. Tindale; другие переводы: Тиндаль, Тиндейл. – *Прим. ред.*) и Хью Латимера (Latimer). В сборе материалов для мартиролога ему помогал доктор богословия Кембриджского университета Томас Кранмер, тоже один из английских реформаторов, вскоре ставший главной жертвой преследований в Англии после восстановления католицизма при Марии Тюдор («Кровавой»). Второе издание, вышедшее в Базеле в 1559 г., посвящалось герцогу Норфолкскому, также казненному. Когда обстановка в Англии изменилась в пользу протестантов, книга Дж. Фокса в несколько переработанном виде была издана в 1563 г. на английском языке, а затем переиздавалась трижды при жизни автора. Новые издания последовали в 1612, 1632, 1641, 1650 и 1684 гг. В значительной мере популярность сочинения Дж. Фокса объяснялась тем, что по распоряжению королевы Елизаветы экземпляры книги обязательно находились в приемных английских священнослужителей, а также в колледжах и церквях страны. На регулярных богослужениях главы из сборника зачитывались после библейских текстов.

При переизданиях объем книги постоянно увеличивался, поэтому некоторые продолжатели мартиролога, учитывая уровень среднего читателя, положили в основу специальных изданий алфавитный принцип. В качестве извлечений из сочинения

---

<sup>7</sup> Ibid. F. 11.

<sup>8</sup> Ibid. F. 76.

Дж. Фокса анонимный составитель предложил в 1677 г. «Алфавитный мартиролог с протоколами допросов и предсмертными речами многих мучеников»<sup>9</sup> скромного формата. В этом издании пояснялось, что алфавитный порядок удобен для тех, кто не может приобрести или прочесть солидный том, но нуждается в «небольшом справочнике сердца». Такой порядок убедительно демонстрировал неизбежные для христиан мучения, от апостола Андрея до казненного в 1581 г. в Риме англичанина Ричарда Аткинсона. В обращении к читателю прославлялся опыт «святых», радостно шедших на гибель, чтобы не стать отступниками. Рассказы о гибели людей сопровождались рассуждениями об опасностях, постоянно подстерегающих жизнь народа Божьего прежде и теперь, о возмездии преследователям и обретении покоя душами праведников.

Предприимчивый английский издатель XVII в. Ричард Бартон в предложенном им варианте сборника сведений о мучениках последних десяти столетий в подзаголовке разъяснял, что это – «предостережение всем протестантам – чего можно ожидать от нынешнего кровавого порождения Антихриста»<sup>10</sup>. Изложив основные положения Дж. Фокса, составитель опустил документальный материал и привел списки имен мучеников из 13 стран Европы с датами их гибели, доведенные до периода отмены Нантского эдикта. Р. Бартон вдохновлял протестантского читателя на сопротивление папской тирании историческими примерами истинных последователей Иисуса Христа – святых и блаженных мучеников.

Составители мартирологов, опубликованных в Страсбурге и Лондоне, не сомневались в том, что человек, пожертвовавший жизнью за религиозные убеждения, обретал небесное блаженство и святость. Лишь в Женеве при подготовке к изданию собственного мартиролога обратили внимание на необходимость уточнения понятия святости.

23 августа 1554 г. в протоколах городского совета была сделана запись о получении разрешения на печатание «Книги святых». Советники одобрили это издание при условии, что и в названии, и в тексте слово «святой» будет устранено и заменено словом «мученик»<sup>11</sup>. Когда книга вышла, оказалось, что кое-где в тексте появились «святые мученики», но автор постарался внести концептуальные уточнения в понятие о святости. Первое издание называлось «Книга мучеников, то есть сборник рассказов о многих страдальцах, претерпевших смерть во имя Господа нашего Иисуса Христа, начиная от Яна Гуса до нынешнего 1554 г.», а ее автор был обозначен лишь как печатник<sup>12</sup>. Сначала он предполагал предложить образец исторического исследования, в котором нуждалась каждая страна для сохранения памя-

<sup>9</sup> *Martyrologia alphabetikē, or, An Alphabetical Martyrology: Containing the Tryals and Dying Expressions of Many Martyrs of Note since Christ...* by / N.T., M.A.T.C.C. [i.e. Master of Arts Trinity College Cambridge]. L., 1677.

<sup>10</sup> *Martyrs in Flames or Popery in Its True Colours Displayed* / by R.B. L., 1693.

<sup>11</sup> *Calvin J. Opera que supersunt Omnia* / ed. G. Baum, E. Cunitz, E. Reuss Brunsvigac, 1863–1900. Vol. 21. S. 582.

<sup>12</sup> *Le Livre des Martyrs, qui est un recueil de plusieurs Martyrs qui ont enduré la mort pour le Nom de nostre Seigneur Jesus Christ, depuis Jean Hus jusques á cetté année presente 1554.* [Geneve], J. Crespin, 1554.



ти о пострадавших за веру, но успех первого издания побудил к подготовке новых книг самого автора и печатника Жана Крепэна.

Взгляды Жана Крепэна (ум. 1572) формировались под непосредственным влиянием Теодора де Беза, с которым они вместе покинули Париж в 1548 г., когда там ужесточились репрессии против реформированной Церкви, намереваясь вместе заняться книгопечатанием. В Женеве Ж. Крепэн породнился с известным печатником Евстахием Виньоном, унаследовал его типографию, издавал разную литературу, в первую очередь сочинения Жана Кальвина. Одновременно он трудился как гуманистически подготовленный литератор и правовед, публиковал античные тексты, источники по истории права, написал историю христианской Церкви. Его «Книге мучеников» выпал особый успех: при жизни автора ее издавали семь раз, в том числе в латинском переводе. С дополнениями Симона Гулара (1543–1628), протестантского теолога, поэта и историографа, она выдержала с 1582 по 1619 г. еще четыре французских издания, которые одновременно не менее трех раз издавались в немецком переводе. В Голландии книгу издавали в 1660 и 1684 гг. в сокращенных вариантах. В различных адаптациях и переводах более позднего времени тексты из «Книги мучеников» Ж. Крепэна издавались на периферии протестантского мира и даже вне его, в том числе в Российской империи<sup>13</sup>.

Создававшийся в Женеве в условиях непосредственного общения автора с руководителями Церкви и одобренный городским советом, мартиролог Ж. Крепэна пропагандировал ряд идей, актуальных для организации сопротивления католической власти на местах, особенно во Франции.

Читателей должна была вдохновлять не чудодейственная сила, которую являли святые католического пантеона, а конкретное человеческое мужество, подтверждавшееся письменным источником и живыми свидетелями. В предисловии провозглашалась цель работы – собрать подлинные свидетельства о том, как поступали мученики, «а не их кости, волосы, части тела, сказания о которых сохранила “Золотая легенда”»<sup>14</sup>. Теологи реформированной Церкви, преклоняясь перед Божественным чудом, не допускали причастности к нему посредников. Ж. Крепэн писал: «Разве можно требовать более великого чуда, чем созерцания в этой истории мужчин, женщин и девушек всех возрастов и сословий, которые, несмотря на любовь к жизни с ее благами и трепет перед смертью, становятся столь бесстрашными, что с радостью принимают такие муки, как кляпы, отрезание языка, мечи, смоляные бочки, виселицы, рвы и самые ужасные нынешние изобретения, что не мешает им славить Бога?»<sup>15</sup>.

Специфика мартиролога помогала убедить общество, что, вынося приговоры по обвинению в ереси, католические власти казнили не вероотступников, губивших себя из ложных побуждений, а подлинных христианских подвижников. Доктринальная логика инквизиторов сводилась к тому, что еретик лишен веры,

---

<sup>13</sup> Die fünf Märtyrer von Lyon verbrannt... 1553. Riga, 1870.

<sup>14</sup> Piaget A., Berthoud G. Notes sur Le Livre des Martyrs de Jean Crespin. Neuchâtel, 1930. P. 19.

<sup>15</sup> Ibidem.

поэтому в ответ на появление протестантских мартирологов католические писатели заявили, что в них речь идет о «ложных мучениках», или «мучениках дьявола». Напротив, «Книга мучеников» определяла своих героев как «дорогих детей Бога», которых утешает, вдохновляет и ведет к духовной победе дарованная свыше сила. В обращении к читателю в издании 1560 г. при введении нового материала указывалось, что ныне несправедливым путем преследуются «святейшие мужи» и повторяются гонения апостольских времен. Утверждалось право принявших смерть именоваться свидетелями веры, поскольку они собственной кровью подтвердили преданность христианскому учению<sup>16</sup>. Комментируя данные из книги Дж. Фокса о допросе «украшения Англии», поэтессы, писательницы Анны Аскью (1521–1546) в 1545 г., Ж. Крепэн сравнил терпение, с каким выносила допрос и пытки женщина, с рассказом Евсевия Кесарийского о подвигах лионской мученицы Бландины во II в.<sup>17</sup>

Подобно Дж. Фоксу, Ж. Крепэн ценил заслуги Дж. Уиклифа, «призванного Богом начать освобождение евангельского учения из непроглядного мрака к свету и признанию Церкви»<sup>18</sup>. В книге Ж. Крепэна было указано, что выступлению Дж. Уиклифа со статьями против Рима в 1378 г. и гонениям против него предшествовали масштабные происки папства в XIII в. во Франции, где во время альбигойских войн сжигали города и губили сотни людей. Значительный объем материала посвящен предтече Мартина Лютера – Яну Гусу, подвиг которого в преодолении «римской спеси» сравним с подвигами Геракла. Обзор истории преследований в Европе показывал читателям, что обновление евангельской доктрины вновь требует от верующих непобедимой стойкости, некогда дарованной свыше для сохранения Божьей Церкви, «возросшей из семени мучеников».

Основное содержание «Книги мучеников» образуют рассказы о жертвах Реформации, порядок которых определяется датами казни. За период с 1517 по 1553 г. в первом издании (и по 1572 г. в последнем) – это ежегодные регистрации имен и событий. Сначала Ж. Крепэн, опираясь на письменные источники, относил к мученикам тех, кто прошел через тюремное заключение, судебный процесс и осуждение за ересь. С течением времени стали учитывать и тех людей, которые погибли в религиозных войнах. По этому поводу французский поэт и историк, гугенот Теодор Агриппа д'Обинье, включивший в свою «Всеобщую историю» данные мартиролога, отметил, что «мучениками следует считать не только тех, кто был судим и казнен на костре, но и великое множество погибших, поскольку они до последнего отстаивали свой выбор между жизнью и смертью»<sup>19</sup>. Количество протестантов, погибших без всякого суда, настолько возросло, что в сводные таблицы к томам выносили лишь имена тех, кто фигурировал в судебных процессах. В изданиях 1617 г. пытались учесть жертвы религиозных столкновений в Европе и Америке до 1597 г.,

<sup>16</sup> *Crispinus J.* Actiones et monuments Martyrum quia Wicleffo et Husso ad nostram hanc aetatem, in Germania, Gallia, Britannia, Flandria, Italia, et ipsa demum Hispania, veritatem Evangelicam sanguine suo constanter obsignaverunt. Geneve, 1560. P. Aii.

<sup>17</sup> Ibid. P. 140.

<sup>18</sup> Ibid. P. 3.

<sup>19</sup> *Aubigne Th. A.* Histoire universelle. Amsterdam, 1626. Vol. 1. P. 110.

однако пришлось ограничиться обзорными изложениями. В итоге структура сборника приблизилась к структуре книги по истории европейской Церкви.

Заимствуя сведения из книги Дж. Фокса, Ж. Крепэн полагал недостаточным объем исторического материала, использованного английским мартирологом. Он писал, что история помогает христианам вникнуть в религию, дает утешение и надежду, необходимые при нынешнем бедственном положении Церкви. Таким утешением, по его мнению, является возмездие, которое по воле Бога постигало преследователей христиан, поэтому параллельно с работой над «Книгой мучеников» он составил книгу по истории европейской Церкви, где особое внимание обратил на неотвратимость наказания гонителей с апостольских времен до настоящего времени<sup>20</sup>. Такими представлены позорная кончина Ирода Агриппы от червей, убийство Домициана, природны катаклизмы в Риме при Нероне, смертные муки Диоклетиана и т.д.

Папское государство заняло место в ряду «прочих царств», от которых приходилось страдать Церкви, причем отмечены и случаи насильственной смерти пап. Ссылаясь на труды Лоренцо Баллы и Бартоломео Платины, которые убедительно, по его мнению, доказали мирские интересы римского престола, Ж. Крепэн полагал, что рано или поздно Провидение поможет возродить проявления Божественного промысла в Церкви. Наряду с демократическим устройством ранних христианских общин, их обрядами и священными книгами готовность жертвовать жизнью ради веры определялась как неотъемлемый признак истинной Церкви.

Рассуждения церковных писателей прошлого о мучениках раннего христианства в мартирологах Реформации служили аргументами для доказательства божественного вдохновения современных мучеников. «Темные и зловонные подземелья стали для них как бы дворцами и доставляли удовольствие, а оковы на ногах и руках доставляли радостное освобождение их духу. Не они трепетали от присутствия судей, но судьи – от их стойкости и доблести, и очень часто те, кто выносил приговоры, плакали сильнее, чем те, кто их выслушивали. Приговор служил им знаком радости и благодати. С пением псалмов они ожидали желанного часа своей кончины, усиливали хвалы Богу из пламени своих костров. Все население города [Парижа] было тому свидетелем. Неужели причина всех этих чудес, о которых мы рассказываем, не в бесконечной доброте Бога, который таким образом им покровительствовал как своим дорогим детям?»<sup>21</sup>.

Образцы редкостной храбрости и героизма мучеников опирались на подлинную информацию, которую приходилось добывать с большим трудом. Известно, что Теодор де Без неоднократно обращался к единомышленникам с просьбами присылать в Женеву письма из заключения, по возможности разыскивать протоколы в судах. В первых изданиях «Книги мучеников» эти документы приводились полностью, затем их стали сокращать, и католические критики ставили подлинность этих документов под сомнение. Действительно, это не короткие записки, которые могли быть написаны в сырых карцерах закованными в кандалы узниками, а много-

---

<sup>20</sup> *Crespin J.* L'etat de l'Eglise avec le discours des temps depuis les apotres jusques an present (s. l). J. Bavent, 1582.

<sup>21</sup> *Piaget A., Berthoud G.* Notes sur Le Livre des Martyrs de Jean Crespin. P. 18.

страничные послания с библейскими цитатами и выдержками из сочинений отцов Церкви, канонов и исторических трудов с указанием названий книг и глав.

Один из самых известных эпизодов «Книги мучеников» – следствие по делу пяти юношей, учившихся в школе Лозанны и арестованных в апреле 1552 г. в Лионе, где они были преданы казни на костре 6 мая 1553 г. Посажённые каждый в отдельное подземелье, они написали показания для судей о своем вероучении, где приводили точные цитаты из Библии, Августина, Иеронима, Амвросия, Тертуллиана, Киприана, Григория Великого, постановлений Никейского собора. Тексты настолько близки, что некоторые издатели по-разному указывали, кому какой принадлежит. Как будто предвидя сомнения читателей, Ж. Крепэн комментировал, что показания неслучайно очень похожи, ведь школяры были выучены одинаково<sup>22</sup>. Рассказ о пяти юношах завершали два письма к ним Ж. Кальвина, в которых реформатор воздавал честь их мужеству и утешал тем, что, защищая Христа, они обретают вечную славу. Ж. Кальвин неоднократно получал письма узников, которые обращались к нему за советом, как достойным образом изложить исповедание веры в суде. В ответ на эти просьбы он объяснял, что не считает для себя возможным вносить исправления в составленные арестованными исповедания: попустительствуя врагу и испытывая верующих, Бог одаряет каждого не только стойкостью, но и прозорливостью.

Сравнивая своих современников с мучениками раннего христианства, реформатор отмечал, что прежде среди них не было людей, настолько искушенных в Священном Писании, чтобы убедительно отстаивать любое положение. «Что касается знания Писания, то Бог просветил нас в нем в гораздо большей степени, чем когда-либо»<sup>23</sup>. При этом он подчеркивал особое состояние близости к Богу, в котором узники оказывались самыми достойными в христианской общине. В мае 1553 г. Ж. Кальвин писал лозаннским школярам: «Кажется, Бог пожелал вашей кровью отметить истину, найдя вас самыми достойными этого, и я прошу вас выполнить Его волю, дабы ничто не помешало вам отправиться туда, куда Он вас призвет. Ведь вы, братья мои, знаете, что нам следует умирать за Него, принося себя в жертву»<sup>24</sup>.

Назидательность эпизода со школярами усилена тем, что рядом с ними сидел в тюрьме за воровство и разбой некий Жан Шамбон, едва умевший писать. Обращенный в истинную веру, он осознал значительность предстоявшей экзекуции во спасение души и был обеспокоен тем, какими словами следует славословить Бога в момент казни. Произошло чудо. Он сумел выразить свои чувства в послании, которое составило бы честь подготовленному теологу. В связи с этим авторы, использовавшие текст мартиролога в «Церковной истории реформаторских Церквей...» 1580 г., утверждали: «В мгновение он по умению выражаться превратился из убийцы в блестящего проповедника истины»<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Ibid. P. 38.

<sup>23</sup> Le Livre des Martyrs, qui est un recueil de plusieurs Martyrs qui ont enduré la mort pour le Nom de nostre Seigneur Jesus Christ, depuis Jean Hus jusques á cetté année presente 1554. [Geneve], J. Crespin, Vol. 8. P. 395.

<sup>24</sup> Bonnet J. Lettres de Jean Calvin. Vol. 1. P., 1854. P. 383.

<sup>25</sup> Bèze Th. de. Histoire ecclésiastique des églises réformées au royaume de France. Vol. 1. Lille, 1841. P. 56.

В «Книге мучеников» были приведены обращения к верующим, которые осужденные успевали отправлять перед казнью, при этом на допросах простые люди обнаруживали такую теологическую эрудицию, что судьи принимали их за реформатских министров. В рассказе о Жане Мореле, брате и подручном типографа, скончавшемся в 18 лет от тягот заточения, приводилось подробнейшее показание заключенного. В нем сравнивались католическое и протестантское вероучения, давались толкования стихов Библии с учетом греческих текстов, цитировались канонические труды и апокрифы. Судьи, разумеется, были очень удивлены таким ученым показанием, но ведь они «не знали нашего наставника Иисуса Христа, который может обучать без книг, света и воздуха»<sup>26</sup>.

Таким образом, наряду с продуманной литературной композицией в «Книге мучеников» присутствовала не столько регистрация документов, сколько их отбор и редактирование. Она должна была увековечить память о павших, работая на будущее, «чтобы показать, каким образом Господь вооружает своих, как Он окружает их оборонительной стеной, каким учением их укрепляет, дабы воспользоваться книгой в борьбе с врагом»<sup>27</sup>. Она пропагандировала мученичество как составную часть новой христианской этики, мобилизующей и структурирующей протестантские Церкви.

Гонения во имя справедливости Ж. Кальвин полагал высшим утешением христианина, которое даровалось тем, кто выполнял жизненное призвание и терпеливо нес свой крест. «Наставление в христианской вере» учило паству терпеть «жестокости, заключения, бичевания, пытки, иссечения тел подобно овцам, обреченным на заклание»<sup>28</sup>. Телесные страдания гарантировали верующему участие в страданиях Христа, давали надежду на воскрешение и готовили к вечной славе. Терпение вплоть до самой гибели особым образом, подобно таинствам, соединяло христианина с Богом. Акт мученичества рассматривался как знак благодати, переход от жизни земной к жизни вечной. Человек, готовый ради спасения жизни скрывать свои религиозные убеждения и соблюдать в обществе официальные католические обряды, зачислялся в категорию «никодемитов», практических вероотступников (по-видимому, от имени одного из иудейских начальников фарисея Никодима, который, якобы, уверовав в чудеса Иисуса Христа, приходил к Учителю ночью, тайно. – *Прим. ред.*). Таким верующим Ж. Кальвин ставил в пример подвиг св. Киприана, который в ответ на предложение судьи спасти его от мучений ответил, что вовсе не хочет отказаться от перспективы стать святым<sup>29</sup>. Святость становилась личным достоянием христианина, она исключала принцип заступничества, которым оперировала католическая теология.

Идею неизбежности жертв в ходе становления реформированной Церкви продолжал развивать Теодор де Без. По его инициативе в Женеве в 1580 г. было принято издание «Церковной истории реформаторских Церквей во французском

---

<sup>26</sup> Piaget A., Berthoud G. Notes sur Le Livre des Martyrs de Jean Crespin. P. 42.

<sup>27</sup> Ibid. P. 66.

<sup>28</sup> Calvin J. Institution de la religion chrestienne / ed. J.-D. Benoit. Vol. 1. P., 1957. P. 48.

<sup>29</sup> Calvin J. Oeuvres choisies / ed. O. Millet. P., 1995. P. 136.

королевстве»<sup>30</sup>. Отражая события, которые происходили в Европе и во Франции (1521–1563), трехтомный корпус группировал сведения и документы о гонениях на местах по царствованиям и судебным округам. По содержанию и форме изложения тексты очень близки к «Книге мучеников» Ж. Крепэна и отсылают к ней. В женевском издании говорилось о том, что новая Церковь освободила избранников от суеверий Рима, защитила истину, объявленную миру Дж. Уиклифом и Я. Гусом, укрепились героическими делами У. Цвингли и М. Лютера, принесшими Церкви «дар языков». Эта книга содержала больше церковно-политических подробностей о гражданских войнах во Франции, но главной ее задачей было прославление мучеников.

«Церковная история» создавала обобщенную картину непреодолимой тяги десятков верующих всех сословий к мужественной встрече с насилием и гибелью, открывающими путь к вечной жизни. Утверждалось, что, как и во времена Нерона и Домициана, кровь мучеников заставляет плодоносить виноградник Господа. Умножение числа мучеников расценивалось как признак силы духа реформированной Церкви.

Особое внимание в книге было уделено теме божественного возмездия гонителям истинной религии. Воздерживаясь от порицаний в адрес Франциска I «Великого» (не столь свирепого гонителя, как его преемники), авторы не щадили ни Генриха II, ни Франциска II. Жестокость Генриха II, как полагали авторы, была наказана свыше из-за серии его указов против еретиков. Советник парижского парламента Анн дю Бург предложил подождать утверждения указов парламентом, и за это разъярившийся король приказал взять его под стражу, подвергнуть пыткам как еретика и казнить на костре. 23 декабря 1559 г. советник «принял корону мученика», и уже через несколько дней король потерял зрение и жизнь. Действия графа Монтгомери, нанесшего смертельную рану Генриху II в поединке, трактуются как возмездие за казнь Анн дю Бурга, тем более что к 1580 г. граф был известен как протестантский военачальник<sup>31</sup>.

Инициатора массовых казней в 1560 г. Франциска II авторы представляли как нового Ирода, а его смерть – как знак божественного избавления от тирании<sup>32</sup>.

Настаивая на святости мучеников и отводя от них обвинения в ереси, протестантские писатели прокладывали путь переменам не только в религиозном, но и в правовом и политическом сознании читателей.

Теодор де Без подметил преимущества жанра мартиролога в воспитании набожности, особенно если книга украшена портретами; он писал, что созерцание святых людей у него самого рождало святые мысли, как будто они живы и наставляют читателя и зрителя. С этой целью он составил сборник образцовых биографий умерших людей «Подлинные портреты прославленных набожностью и вероучением мужей, трудами которых Бог воспользовался в эти последние времена для восстановления истинной религии в различных странах христианского мира»<sup>33</sup>, изданный в Женеве в 1580 г. в латинском варианте, а в 1581 г. в переводе Симона

<sup>30</sup> *Bèze Th. de. Histoire ecclésiastique des églises réformées au royaume de France. Vol. 1. Lille, 1841. P. 56.*

<sup>31</sup> *Ibid. P. 226.*

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> *Bèze Th. de. Les vrais portraits des hommes illustres en piété et doctrine, du travail desquels Dieu s'est servi en ces derniers temps, pour remettre la vraie religion en divers pays de la Chrestienté. Genève, 1581.*

Гулара – во французском. Книга была посвящена шотландскому королю Якову VI, под властью которого страна оказалась в «царстве Христа», и знакомила читателя с основными подвижниками Реформации.

Серия открывалась портретами первых мучеников – Дж. Уиклифа, Я. Гуса, Савонаролы, а затем группировала (по странам) ряды борцов с «римским развратом». Германия, Швейцария, Франция, Англия, Шотландия, Польша, Италия, Испания представлены в книге героями, не щадившими жизни для прославления Божьей истины, причем наряду с повествованиями об известных реформаторах и их покровителях в сборник включены рассказы о массовых преследованиях (вальденсов – последователей Пьера Вальдо, приверженцев средневековой ереси, зародившейся в конце XII в. в Лионе; англичан при Марии Тюдор; в Нидерландах). Мартин Лютер представлен как «молот Антихриста», У. Цвингли награжден «двойной короной мученика», Мартин Бucer – «пальмовой ветвью мученика». Описывая, как в пламени своих костров одерживали триумф над Антихристом Томас Кранмер и Хью Летимер, автор напоминал, что они повторяли поступки непобедимых мучеников – старцев Варлаама, Поликарпа, Игнатия, сожженных и растерзанных при римских императорах.

В биографических комментариях к портретам каждый раз рассматривались обстоятельства смерти человека – насильственной, преждевременной от гонений или неусыпных трудов во славу Божью, а иногда и естественной. Случаев, когда отличившийся на ниве христианских наук или упрочения Церкви реформатор «почил в мире», совсем немного. Это обстоятельство, с точки зрения идейного содержания сборника, не кажется случайным, поскольку в целом книга иллюстрирует как неизбежность жертв, так и их эффективность в осуществлении Божественного промысла.

Как и в «Церковной истории», Теодор де Без пропагандировал в сборнике идею божественного возмездия, настигающего палачей. Например, в 1525 г. двое судей лотарингского проповедника В. Шуха, певшего на костре 51-й псалом, погибли внезапной смертью<sup>34</sup>. Казнь Анн дю Бурга не только вызвала кончину короля, но и положила конец власти и свободе парламента Парижа<sup>35</sup>. В цвете кардинальской одежды усматривался знак проклятия, и о казни в 1555 г. студента падуанского университета Помпония Алгерия сказано, что «он был сожжен кардиналами, одежами в одежды, красные от христианской крови»<sup>36</sup>.

Рассказывая о скитаниях итальянского реформатора Пьетромартине Вермили, которому пришлось спастись от костров в Италии и Англии, Теодор де Без разыскивал его родственные связи во Флоренции и называл «фениксом, возродившимся из пепла Савонаролы»<sup>37</sup>. Образ легендарной птицы, которая, прожив более пятисот лет, сама разжигает костер над своим гнездом, размахивая крыльями, и погибает, когда из тлеющих углей рождается новый феникс, Теодор де Без считал

---

<sup>34</sup> Ibid. P. 77.

<sup>35</sup> Ibid. P. 181.

<sup>36</sup> Ibid. P. 208.

<sup>37</sup> Ibid. P. 103.



символом мученичества. В книгу «Подлинных портретов...» введена серия эмблем, все издание завершено композицией с изображением феникса в горящем гнезде и стихотворным текстом:

Говорят, что Феникс возрождается смертью,  
Его жизнь заключена в том же самом костре, что и его смерть.  
Палачи, сжигающие Святых, ваши усилия тщетны.  
Те, кого вы стремитесь уничтожить, возрождаются из их пепла<sup>38</sup>.

Сцена с фениксом с течением времени появилась и в оформлении «Книги мучеников». В одном из первых изданий 1560 г. на титульном листе представлена гравюра со сценами казней, которые вершат палачи в облачениях Папы, кардиналов и епископов. В одном из последних изданий – немецком переводе сборника Ж. Крепэна и С. Гулара, выполненном базельским теологом Паулем Кроцием и отпечатанном в прусском городе Ханау в 1617 г., книга выглядит иначе. В центре титульного листа помещена сцена с фениксом, потеснившая Папу с кардиналами, а формат и объем издания чрезвычайно возросли (1606 страниц «гросс-фолио»). Это издание представляет достопримечательность музейной коллекции, поскольку оформление книги отразило эволюцию содержания мартиролога. В предисловии к изданию подчеркивался массовый характер протестантского мученичества, которое охватило все слои европейского общества – от членов королевских семей до ремесленников и музыкантов, что вселяло уверенность в победу реформированной Церкви<sup>39</sup>.

В коллекции ГМИР хранится «Сокращенная история французских мучеников времени Реформации», отпечатанная анонимно в Амстердаме в 1684 г.<sup>40</sup>. В этом издании изложению части материалов «Книги мучеников» Ж. Крепэна предшествует проповедь, которая показывает, как изменилось отношение к мученическому идеалу среди французских эмигрантов в Голландии накануне отмены Нантского эдикта. Над святым и соответствующим Евангелию поведением «отцов» насмехались как над проявлением безумия либо равнодушно предавали забвению прошлое. В связи с этим проповедник напоминал, что воинствующую Церковь формировали те, кто славили Бога своими страданиями, находили счастье в горестях и всходили на эшафоты, как на троны, откуда вела дорога в бессмертие.

Следует отметить, что силу воздействия протестантских мартирологов на чувства верующих в начале XVII в. очень проницательно подмечала католическая критика, считавшая мартирологическую пропаганду более действенной, чем устную проповедь.

© Ревуненкова Н.В., 2010

---

<sup>38</sup> Ibid. P. 246.

<sup>39</sup> Groß Martyrbuch und Kirchenhistorien... welche nach den Zeiten der Aposteln bisautfs Jahr Christi 1597 hin und wieder in Deutschland, Franckreich, England, Flandern, Brabant, Italien, Hispanien, Portugal, und America etc. und der Evangelischen wahrheit willen jammerlich verfolgt... in Französische sprache bescri eben... ubergegesetzt... durch Paulum Crocium Cyenacum... Hanaw, 1617.

<sup>40</sup> Histoire abrégée des martyrs français du temps de la Reformation. Amsterdam, 1684.

Изучение  
коллекций  
ГМИР



Фонд  
«Православие»



## ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА В ЭКСПОЗИЦИИ МУЗЕЯ\*

Музей истории религии и атеизма АН СССР\*\* располагает значительным собранием произведений древнерусской живописи\*\*\*, памятников древнерусского прикладного искусства – резьбы по дереву и камню, бронзового литья, художественного шитья, а также копиями некоторых уникальных произведений искусства Древней Руси. Из этого собрания по условиям экспозиции могла быть выставлена лишь небольшая часть памятников, наиболее интересных с художественно-исторической точки зрения.

Произведения древнерусского искусства экспонированы в открывшемся летом 1956 г. наиболее крупном отделе музея, посвященном истории православия и русского атеизма\*\*\*\*.

### Древнерусская живопись

Самым древним памятником древнерусской живописи, имеющимся в музее, надо, по-видимому, считать икону «Христос Вседержитель»\*\*\*\*, относящуюся к концу XIV – началу XV в. (по определению Н.И. Померанцева). На иконе изображен Христос, свободно сидящий на престоле, с поднятой в благословляющем

\* Публикуется в новой редакции по: Ежегодник Музея истории религии и атеизма. Т. 2. М.; Л., 1958. С. 333–342.

\*\* Ныне Государственный музей истории религии (ГМИР). – *Прим. ред.*

\*\*\* В 30-е гг. XX в. в Музей поступали иконы из закрывавшихся ленинградских и пригородных церквей, царских и великокняжеских дворцов, бывших особняков петербургской знати и т.п. В основном это были произведения иконописи XVIII–XX вв.; значительное собрание старых икон поступило лишь из закрытого в те же годы Волковского старообрядческого молитвенного дома. Основная и наиболее ценная часть собрания древнерусской живописи поступила в 1946 г. из Москвы в составе фондов ликвидированного Центрального антирелигиозного музея (ЦАМ). Эти фонды были составлены в 20–30-е гг. в результате поступлений из Оружейной палаты, Государственной Третьяковской галереи, ликвидированного в те годы Соловецкого музея (в бывшем Соловецком монастыре), закрытых в 30-е гг. старинных московских церквей XVI–XVIII вв. и т.д.

\*\*\*\* Датировка произведений древнерусской живописи музея производилась Н.И. Померанцевым (Центральные художественно-реставрационные мастерские), Н.Е. Мневой (Государственная Третьяковская галерея), Ю.Н. Дмитриевым и Н.В. Перцевым (Государственный Русский музей), Н.А. Деминой (Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева), Ф.А. Каликиным (Государственный Эрмитаж). Почти все произведения древнерусской живописи перед экспонированием были реставрированы Н.В. Перцевым.

\*\*\*\*\* Икона поступила в 30-е гг. XX в. в ЦАМ из церкви Тверской старообрядческой общины (в Москве), где имелось ценное собрание произведений древнерусской живописи.

жесте правой рукой; левой рукой Он поддерживает раскрытое Евангелие\*. Икона написана в сдержанном желто-коричневом тоне.

Ценными памятниками живописи XV в. являются две створки царских врат с изображениями четырех евангелистов, поступившие в 30-е гг. в Центральный антирелигиозный музей (ЦАМ) в Москве из Оружейной палаты. Древность памятника, его явно московское происхождение и нахождение до недавнего времени в Оружейной палате позволяют предполагать, что он первоначально украшал какую-либо из ныне не существующих церквей Московского Кремля. Это произведение выполнено в теплых, гармонично сливающихся коричнево-красных тонах и принадлежит хорошему мастеру московской школы.

В историческом плане большой интерес представляют иконы с изображением московских митрополитов Феогноста (икона XVI в.) и Геронтия (икона XVII в.). Ни Феогност (был митрополитом в 1328–1353 гг.), ни Геронтий (был митрополитом в 1473–1489 гг.) не были официально канонизированы<sup>1</sup>, поэтому их иконописные изображения представляют исключительную редкость. Есть серьезные основания полагать, что обе иконы первоначально находились в главном храме Московского Кремля – Успенском соборе, в котором были погребены Феогност и Геронтий (как и все остальные русские митрополиты XIV–XVI вв.). По сохранившимся описям Успенского собора XVII – начала XVIII в. известно, что в нем находились иконы Феогноста и Геронтия<sup>2</sup>; указанный в одной из этих описей размер иконы Геронтия совпадает с размером иконы, экспонируемой сейчас в музее\*\*. Правда, обе иконы поступили в музей не прямо из Успенского собора, а из Оружейной палаты, но косвенные данные подтверждают вероятность их первоначального нахождения в главном соборе Московского Кремля\*\*\*. Кроме того, совершенно очевидно, что

\* При проведенной в 1956 г. реставрации памятника выяснилось, что лик Христа полностью утрачен и заменен более поздней живописью; основная часть иконы сохранилась и после расчистки приняла первоначальный вид.

<sup>1</sup> Голубинский Е. История канонизации святых в Русской Церкви. М., 1903. С. 191–194, 351, 560 (Геронтий никогда не причислялся к святым, Феогноста стали почитать святым лишь в середине XIX в.).

<sup>2</sup> В старейшей описи Успенского собора, относящейся к началу XVII в., упоминается «образ Еронтія митрополита полутретьи пяди, обложен серебром, оклад басменной» (оклад не сохранился) и «образ Феогнаста митрополита на празелени» (см.: Русская историческая библиотека. Т. III. СПб., 1876. С. 314, 369); эти иконы упоминаются и в описях собора 1627 и 1701 гг. (см. там же. С. 420, 849).

\*\* Размер иконы Геронтия определен в описи в «полутретьи пяди», т.е. 2,5 пяди, считая в пяди около 23 см (см.: Устюгов Н. Очерк древнерусской метрологии // Исторические записки. М., 1946. № 19. С. 302), 2,5 пяди составит 57–58 см. Высота экспонируемой в музее иконы Геронтия – 53 см; если прибавить примерно 2–3 см на толщину бывшего ранее на иконе оклада (сейчас оклад отсутствует) и учесть, что 2,5 пяди отмерялись в XVII в. (конечно, приблизительно), то тождество обоих размеров (указанного в описи и существующей иконы) очевидно.

\*\*\* Икона Феогноста, как сообщает академик И.Э. Грабарь, была найдена в первые годы советской власти среди старых икон, сложенных на колокольне Ивана Великого (см.: Грабарь И.Э. Реставрационные работы и связанные с ними открытия памятников искусства: юбилейный сб. Академии наук, посвященный 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Ч. II. М.; Л., 1947. С. 744). На оборотной стороне иконы сохранилась надпись, подтверждающая, что икона находилась в то время в церкви Николы Гостунского (помещавшейся в здании колокольни Ивана Великого). Н.И. Померанцев, работавший в те годы в Оружейной палате, сообщил нам, что в церкви Николы Гостунского были сложены вышедшие из употребления иконы из кремлевских церквей и что икона Феогноста могла попасть сюда непосредственно из Успенского собора Кремля. Икона Геронтия, судя по надписи на оборотной стороне, в начале XX в. находилась в Мировой палате Московского Кремля, но это было, конечно, результатом какой-то случайности; важно, что и для данной иконы документально зафиксирована давняя связь с Кремлем.

иконы, на которых неканонизированные митрополиты изображены в качестве святых, скорее всего, могли появиться в том храме, где находились их гробницы (и, весьма возможно, первоначально висели над гробницами), поскольку почитание святых изначально возникало на месте нахождения их телесных останков – мощей и связанных с ними чудес<sup>3</sup>.

Близка по композиции к названным произведениям еще одна икона XVI в., изображающая неизвестного святого в святительском облачении. Надпись на образе почти полностью утрачена, но некоторые сохранившиеся ее следы позволили Я.С. Лурье предположить, что на иконе был изображен митрополит Макарий (также не канонизированный). Икона эта происходит из Оружейной палаты и могла первоначально находиться в Успенском соборе, где погребен митрополит Макарий\*.

Поскольку почти никаких портретных изображений того времени не сохранилось, эти памятники представляют большую ценность как изображения известных исторических деятелей.

В отделе экспонируются также несколько икон официально канонизированных глав Русской Православной Церкви. На одной из них изображены стоящие рядом (композиция, ставшая затем для этого сюжета традиционной) три наиболее почитаемых митрополита: свв. Петр, Алексей и Иона (выполнена в конце XVI в., подновлялась; ранее находилась в Оружейной палате).

Композиционно более интересна икона второй половины XVII в., находившаяся, согласно летописям русского искусства, в московской церкви Рождества Богородицы в Путинках. Центральную часть иконы занимает большое изображение Богородицы с младенцем, сидящей на престоле. По сторонам Богоматери находятся святые митрополиты – Петр, Алексей, Иона и Филипп, причем Петр и Алексей стоят справа и слева от престола, а коленопреклоненные Иона и Филипп припадают к стопам младенца. Икона должна была внушать мысль о близости предстоятелей московской Церкви к Богу.

---

<sup>3</sup> Из источников известно, что в конце XV в. часть церковных деятелей стала, по-видимому, готовить почву для канонизации митрополита Феогноста, и был распушен слух, что у его мощей произошло чудо (ПСРЛ. Т. VI. С. 198; Голубинский Е. История канонизации святых в Русской Церкви. С. 192–193). Однако правительству Ивана III в тот момент в связи с обострением отношений с Константинопольским Патриархом было политически невыгодно объявлять святым грека Феогноста, поэтому слухи о чуде у его гробницы были сразу же прекращены по распоряжению Великого князя. Очень возможно, что именно к тому времени (подготовки канонизации Феогноста) и относится изготовление его иконы (следовательно, памятник надо датировать не XVI, а концом XV в.). В этой связи примечательна последующая судьба данного памятника. По сообщению И.Э. Грабаря, когда эта икона были найдена в складе на колокольне Ивана Великого, на ней был изображен митрополит Киприан, канонизованный в XV в. и считавшийся одним из наиболее известных московских святых (см.: *Грабарь И.Э.* Реставрационные работы и связанные с ними открытия памятников искусства. Рис. 1). Однако во время реставрации иконы выяснилось, что изображение Киприана является поздней записью XVII в.; когда эта запись были снята, под ней было обнаружено известное нам теперь изображение Феогноста в живописи XVI в. (см. там же. С. 744, рис. 2). Очевидно, в XVII в. было сочтено неудобным нахождение в Успенском соборе иконы, на которой неканонизированный митрополит Феогност был представлен в виде святого, и икону решили записать, закрыв старое изображение канонизированным святым.

\* В упоминавшейся ранее старейшей описи Успенского собора начала XVII в. значится и икона митрополита Макария (см.: РИБ. Т. III. С. 814).

Интересна также большая чиновная икона митрополита Филиппа (XVII в.), написанная в темных коричневых тонах (ранее была в Оружейной палате; возможно первоначально находилась в одной из кремлевских церквей). Митрополит изображен на ней человеком средних лет с густой черной бородой. Другая маленькая икона того же святого (XVII в.) дает обычную традиционную композицию и малопримечательна.

По своему сюжету интересна также небольшая икона (XVII в.; происходит из того же собрания Оружейной палаты) с изображением семи святых, признанных общерусскими на поместных соборах Русской Православной Церкви середины XVI в. (в связи с объединением местных культов в единый православный культ). На ней изображены московские святые – митрополиты Петр, Алексей и Иона, а рядом с ними – получившие в то время общерусскую канонизацию местные святые удельных княжеств – св. Макарий Калязинский, свв. князья Константин и Василий Ярославские и св. Исидор Ростовский.

Несколько икон экспонируются для показа местных культов периода феодальной раздробленности. Из них наиболее примечательна большая икона XVII в. с изображением святых ярославских князей (поступила в ЦАМ в 30-х гг. из Государственной Третьяковской галереи). Обычная традиционная трактовка этого сюжета – фронтальное изображение св. князя Федора со стоящими по сторонам от него малолетними его сыновьями, Давидом и Константином. На данной иконе представлены, кроме названных, еще два святых ярославских князя – Василий и Константин, официально канонизированные, но изображаемые на иконах крайне редко. Изображение пяти святых князей заставило художника представить совершенно иную, необычную композицию: с одной стороны иконы – св. Федор с маленькими сыновьями, с другой – свв. Василий и Константин\* обращают свои взоры к небу, к образу Богородицы.

Из икон новгородской школы необходимо прежде всего отметить «Чудо иконы Знамения» («Битва новгородцев с суздальцами») XVII в. (ранее находилась в Оружейной палате), являющуюся типичным примером местного культа периода феодальной раздробленности. Согласно церковной легенде, очень популярной в Новгороде в XV–XVII вв., победа новгородцев над нападшими на город суздальскими войсками была одержана благодаря чудесной помощи иконы Богородицы «Знамение»: местная святыня заступилась за «свой» город и обрушила небесные силы на воинов враждебного княжества. Как и в известной новгородской иконе на ту же тему, здесь присутствуют три горизонтально вытянутых клейма, изображающих три основных момента этого события. Однако это не простое подражание: сохраняя сходство в общих чертах, автор дал в частности свое собственное толкование, свою трактовку сюжета.

Одним из лучших образцов древнерусской живописи в экспозиции музея является икона новгородской школы «Св. пророк Илья» (написанная в XVI в.; из церкви Симеона Столпника на ул. Воровского в Москве). Она дошла до нас в поднов-

---

\* Родственники Федора.



ленном в XVII в. виде. Пророк изображен в прямой неподвижной позе со строгим и величавым выражением лица, со свитком в руках; он одет в дорогое одеяние с меховой опушкой, что отражает распространенное в древности представление о пророке Илье как о святом – покровителе знати (представление, ярко продлившееся в народных сказках).

Из произведений новгородской школы нужно также отметить сложную по композиции икону св. Софии (XVII в.), написанную в ярких тонах с обилием золота, и традиционные изображения св. Варлаама Хутынского (XVII в.) и св. Михаила Киевского (XVI в.).

Интересным произведением, возможно, относящимся к псковской школе, является икона-врезок с изображением св. Ефросина Псковского. На этой иконе особенно ценно необычное изображение пейзажа с передачей многих реальных черт. Святой показан на фоне монастыря, стоящего посреди дремучего леса; монастырь окружен деревянной стеной. Довольно точно изображен белокаменный собор; особенно примечательна стоящая рядом с ним высокая деревянная звонница с двухскатной крышей. В этом произведении отразилось типичное для живописи XVI в. проникновение в церковное искусство реалистических черт, почерпнутых из окружающей жизни<sup>4</sup>.

В историко-художественном плане примечательна икона XVII в., изображающая св. Максима Грека с некоторыми чертами портретности – огромной коричневой с проседью бородой, нерусским типом лица и т.д.

На четырех иконах XVII в. изображены святые – основатели монастырей: прп. Сергей Радонежский и его отец прп. схимонах Кирилл, прпп. Зосима и Савватий Соловецкие, прп. Пафнутий Боровский, прп. Антоний Сийский. Трактовка сюжета на этих иконах традиционна и не представляет особого интереса.

### Прикладное искусство

В отделе в нескольких витринах экспонируются произведения художественного литья – предметы христианского культа и т.п.<sup>5</sup>. Наиболее ранние из них относятся к периоду феодальной раздробленности (XII–XV вв.). Древнейшим произведением художественного литья (и вообще самым древним памятником русского искусства) в экспозиции и в собрании музея является хорошо сохранившийся бронзовый крест-энколпион с изображением распятия на лицевой стороне; он относится ко второй половине XII в. По-видимому, столь же или почти столь же древним является другой крест-энколпион, украшенный на лицевой стороне рельефным изображением Богоматери с младенцем. К тому же времени относится небольшая подносная икона двух неизвестных святых. Экспонируются также два креста-тельника XIII–XIV вв. и 13 наперсных крестов XIII–XV вв., имеющих на лицевой стороне рельефные изображения распятия и избранных святых; в центре

---

<sup>4</sup> История русского искусства/под ред. И.Э. Грабаря. Т. III. М., 1955. С. 244, 583, 590.

<sup>5</sup> Определение и датировка произведений художественного литья были проведены старейшим знатоком и собирателем этих памятников, сотрудником Государственного Эрмитажа Ф.А. Калинин.

лицевой стороны одного из наперсных крестов (датируемого XIII–XIV вв.) вместо традиционного распятия изображен св. Никита, изгоняющий беса (Никита-бесогон). На этой же экспозиции выставлены бронзовые подвесные иконки XV и XV–XVI вв. с рельефными изображениями св. Георгия Победоносца, Богоматери «Знамение», пророка Илии и др., а также две круглых бронзовых панагии с изображением Богоматери (XV в.).

Отдельно экспонируются произведения художественного литья XVI и XVII вв. – наперсные кресты и подвесные бронзовые иконки с рельефными изображениями, маленькие кресты-тельники и т.п. На иконках представлены традиционные композиции «Огненного восхождения пророка Ильи», Рождества Христова, Ветхозаветной Троицы, свт. Николая Чудотворца, св. Параскевы Пятницы и т.д. На одной иконке XVI в. – необычная композиция со схематичным изображением церкви и избранных святых. На экспозиции выставлены и литые бронзовые изделия, не связанные с культом, – подвесные бронзовые чернильницы XVII в. с рельефными изображениями (например, рака и единорога).

Единственный имеющийся в музее образец древнерусской каменной пластики – каменный крест новгородского типа XIII–XIV вв.<sup>5</sup> простейшей формы. Основная часть его представляет собой неровный круг с круглыми отверстиями, придающими кругу форму креста с сомкнутыми концами (поступил в Музей в 1930 г. из Новгорода).

В отделе выставлено интересное по своему происхождению произведение древнерусского художественного шитья – фелонь, подаренная царем Алексеем Михайловичем в 1657 г. Соловецкому монастырю (поступила в ЦАМ в 1940 г. из Соловецкого музея; внутри по подкладке нашита надпись «жертва царя Алексея Михайловича 1657 года»). Фелонь изготовлена из рытого бархата кремового и красного цветов с растительным орнаментом, оплечье – голубого бархата, богато расшитое перламутром и бисером, со стеклами и блесками. Подол фелони обшит розовой каймой с золотистыми источниками; на спине нашиты крест и квадрат из золотистого галуна. Это произведение особенно ценно тем, что оно точно датировано (явление для шитья чрезвычайно редкое).

### Копии известных памятников древнерусского искусства

В экспозиции имеются копии уникальных памятников древнерусского искусства, хранящиеся в других музеях, большей частью вне пределов Ленинграда. Таким образом, ленинградцы имеют возможность ознакомиться с этими памятниками, представляющими большой интерес для изучения истории религии и искусства.

Экспозицию отдела открывает гипсовая копия (в натуральную величину) знаменитого Збручского идола (хранящегося, как известно, уже более 100 лет в Поль-

<sup>5</sup> См.: *Спицын А.* Заметка о каноничных крестах, преимущественно новгородских // Записки Отд. русской и славянской археологии Русского археологического общества. Т. V. Вып. 1. СПб., 1903. С. 224–226; аналогичный крест, но более тщательно обработанный – см. на с. 219, рис. 358; также см.: *Шляпкин И.* Древние русские Кресты новгородские до XV в. СПб., 1906. С. 27.

ше, в Краковском музее)\*. Збручский идол – единственное сохранившееся до наших дней крупное произведение религиозной скульптуры восточных славян<sup>6</sup>.

Любопытными памятниками прикладного искусства Древней Руси, в которых переплелись и языческие, и христианские мотивы, являются круглые литые амулеты «змеевики». В отделе выставлены четыре литые копии «змеевиков» XI–XIII вв.; на них видны типичные для этих памятников изображения: с одной стороны – архангел Михаил, с другой – женская голова, окруженная (или «терзаемая») змеями. В этом отделе экспонируются также две копии самого примечательного памятника этого рода – золотого «змеевика» XII в., обычно называемого «черниговской гривной» и предположительно принадлежавшего Владимиру Мономаху<sup>7</sup>. На одном из «змеевиков» («новодел» XIX в. с древнего оригинала) имеется редкая для этого рода памятников композиция: человеческая фигура в полный рост, окруженная извивающимися змеями<sup>8</sup>.

В витрине, посвященной Крещению Руси, экспонируется акварельная копия мозаичного изображения свт. Иоанна Златоуста на алтарной стене Софийского собора в Киеве. Там же намечено экспонировать прекрасно изготовленную в 1913 г. копию\*\* замечательного произведения древнерусского прикладного искусства XII в. – оклада «Мстиславова Евангелия», украшенного сканью перегородчатými эмальями.

В отделе выставлены также точные копии трех уникальных произведений древнерусской живописи: 1) копия средней части иконы Владимирской Богоматери, выполненная в 1925 г. под руководством видного реставратора того времени Г.О. Чирикова; 2) уменьшенная копия известной московской иконы XIV в. «Свв. князя Борис и Глеб» (находящейся сейчас в Государственном Русском музее); 3) уменьшенная копия новгородской иконы XIV–XV вв. «Св. Георгий Победоносец» (из бывшего собрания И.С. Остроухова). Кроме того, экспонируется увеличенная до размеров оригинала копия одного из клейм большой житийной иконы св. митрополита Алексея\*\*\*, на котором изображается излечение митрополитом татарской ханши Тайдулы.

Интересным памятником русской живописи и прикладного искусства XVII в. является так называемый Кийский крест – вклад Патриарха Никона в 1656 г. в основанный им монастырь на острове Кий на Белом море. Это – большой кипарисовый крест с многочисленными украшениями, надписями и врезанными в него ковчезцами-мощевиками, на которых были изображены лики святых; рядом со Крестом, по сторонам, стояли свв. Константин и Елена, царь Алексей Михай-

\* В России имеется лишь две копии этого памятника; одна из них находится в Государственном историческом музее (Москва).

<sup>6</sup> О нем см.: *Гуревич С.М.* Збручский идол // *Материалы исследования по истории СССР.* 1941. № 6.

<sup>7</sup> История культуры древней Руси. Т. II. М.; Л., 1951. С. 444–445, рис. 222 (на нее обратил наше внимание Ф.А. Калинин).

<sup>8</sup> Ср.: *Толстой И.И.* О русских амулетах, называемых змеевиками // *Записки Русского археологического общества.* 1888. Т. III. С. 383–384; *Орлов А.С.* Амулеты «змеевики» Исторического музея // *Отчеты Государственного исторического музея за 1916–1925 гг.* М., 1926. С. 16.

\*\* Копия была изготовлена в подарок Николаю II к 300-летию дома Романовых

\*\*\* Написана в 1462–1683 гг.; находится в Государственной Третьяковской галерее.

лович, царица Мария Ильинична и Патриарх Никон. В отделе выставлена уменьшенная живописная копия этого памятника, в котором средствами искусства ярко проведена идея о близости Церкви и царской власти\*.

На стенде, посвященном периоду XVI в., выставлена копия (деревянная резьба) части барельефов «царского места» Ивана Грозного в Успенском соборе, изображающих легенду о «Мономаховом венце».

Следует упомянуть и экспонируемые в отделе макеты выдающихся памятников древнерусской архитектуры. Наибольший интерес из них представляет макет-реконструкция княжеского собора в Боголюбове, выполненный в предвоенные годы под руководством крупнейшего исследователя владимиро-суздальского зодчества проф. Н.Н. Воронина. Макет был создан на основе археологических работ, проводившихся в течение ряда лет Н.Н. Ворониным в Боголюбове (собор давно уже совершенно перестроен и от него сохранились в неприкосновенности лишь нижние части стен). В макете дана, кроме собора, реконструкция части арочных переходов, соединявших некогда второй этаж собора с княжеским дворцом.

В отделе экспонируются также макет Троицкого собора в г. Пскове (XVII в.) и металлическая модель колокольни Ивана Великого в Москве, изготовленная в 1883 г. в Кронштадтских минных классах и находившаяся первоначально в одном из царских дворцов.

Экспозиция отдела продолжает пополняться памятниками древнерусского искусства.

© Шаскольский И.П., 2010

---

\* Сотрудники Государственного Эрмитажа неоднократно предпринимали попытки отыскать Кийский крест, однако поиски начала XX в. не увенчались успехом (последние сведения об этом памятнике относились к началу 20-х гг. XX в., когда он после закрытия монастыря на Кий-острове был переправлен в Соловки и находился в экспозиции Соловецкого музея). В настоящее время памятник находится в Москве в храме прп. Сергия Радонежского, что около Высокопетровского монастыря (см.: *Оситенко М.В. Кийский Крест Патриарха Никона. М., 2002, 2004*).

## О НЕКОТОРЫХ ПОДПИСНЫХ ИКОНАХ В СОБРАНИИ ГМИР\*

Подписные иконы – явление редкое в огромном числе анонимных памятников русской темперной живописи и потому чрезвычайно ценное и интересное. Вплоть до XVII в. иконописцы своих произведений, как правило, не подписывали. Это было связано со спецификой отношения к иконе и иконописному творчеству в рамках слабого развития личностного начала в целом в средневековом искусстве. Уже в Византии сложилось такое восприятие деятельности художника, когда творческий акт носил совершенно безличный характер. Художник, находящийся на низших ступенях общественной иерархии, как бы говорил словами Иоанна Дамаскина (конец VII в.): «Я ничего не скажу о себе». Процесс написания иконы в первую очередь связывался с божественным наитием<sup>1</sup>. Известные постановления VII Вселенского Собора (VIII в.), а затем и Стоглавого Собора на Руси (1551) не только регламентировали и жизнь, и труд иконописца, не только закрепили иконописный канон, но и утвердили главное: иконописец – не автор иконы, иконы создаются не замыслом, не изобретением иконописца, «но в силу нерушимого закона и Предания Вселенской Церкви»; сочинять и предписывать – дело не живописца, но Святых Отцов, которым принадлежит неотъемлемое право композиции, а живописцу – одно только исполнение, техника<sup>2</sup>, поэтому, как отмечал православный богослов Павел Флоренский, икона «...никогда не мыслилась произведением уединенного творчества, она существенно принадлежит соборному делу Церкви...». Отсутствие соучастников требуется ради единства индивидуальной манеры, а в иконе – главное дело в незамутненности соборно передаваемой истины...»<sup>3</sup>, причем иконописцы «...свидетельствуют не свое иконописное искусство, т.е. не себя, а святых, свидетелей Господа, ими же – и Самого Господа»<sup>4</sup>.

\* Публикуется в новой редакции по: Проблемы формирования и изучения музейных коллекций ГМИР. Л., 1990. С. 16–47.

<sup>1</sup> См.: Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 24.

<sup>2</sup> См.: Флоренский П. Иконостас // Богословские труды. 1972. Сб. 9. С. 105.

<sup>3</sup> Там же. С. 133.

<sup>4</sup> Там же. С. 100.

Во второй половине XVII в. в русской культуре произошли значительные изменения: складывавшееся светское мировоззрение Нового времени определило становление нового, внецерковного искусства и привело к заметным изменениям в существе икононого образа, а в конечном счете – и к переосмыслению самих процессов художественного творчества. Появление в то время в иконописи, монументальном искусстве и миниатюре новых тем и сюжетов, интерес к повествовательности и аллегоричности привели к созданию новых форм и способов выражения. Эти поиски привели и к осознанию значимости, самооценности творчества конкретного художника на фоне повышения интереса всей эпохи к личности, человеку, его делам. Икона стала авторской, и хотя отдельные подписи на иконах встречались гораздо ранее (например, икона «Никола Липный» мастера Алексы Петрова 1294 г.), они как единичные случаи только подтверждали правило, во второй же половине XVII в. подпись автора на иконе вошла в практику. Свое имя иконописцы ставили обычно на работах, выполнявшихся по заказам, как своего рода «гарантию качества», сначала на «затыли» – оборотной стороне иконы, где, как правило, делалась запись заказчика или жертвователя, а позднее – и на лицевой стороне в нижнем углу на поле иконы, или на поземе, или в особом картуше также в нижней части иконы.

Однако в целом национальная традиция анонимности, сложившаяся в Древней Руси, сохранилась вплоть до XX в., поэтому выявление и изучение подписных икон имеет для исследователей темперной живописи огромное значение. Такие образцы дают возможность говорить о творческой индивидуальности автора, позволяют датировать большой круг произведений, определять принадлежность к той или иной школе, их взаимовлияние.

Коллекция икон Государственного музея истории религии (ГМИР) насчитывает более 5000 единиц, хронологические ее рамки – XV–XX вв. Наиболее крупная по численности и интересная по составу – коллекция икон XVII–XX вв. Это одно из богатейших в нашей стране собраний поздней темперной живописи, которое насчитывает более 300 единиц. Среди авторов – и мастера, работавшие в середине XVII в., и художники начала XX столетия.

Виднейшие исследователи как XIX, так и XX в. проделали огромную работу, изучая документы, архивные материалы, прориси, подписи на иконах и т.п., чтобы выявить имена мастеров, работавших в центре и на окраинах огромного государства, и малейшие сведения о них<sup>5</sup>. Однако большая часть мастеров и сегодня остаются неизвестными, а сведения о них ограничиваются только фамилией, прозвищем или именем на одной-двух иконах, хранящихся к тому же в разных музеях. Для данной публикации мы выбрали работы тех мастеров, которые представляются нам наиболее интересными, далеко не исчерпывая весь круг авторов, произведения

---

<sup>5</sup> См., напр.: *Успенский А.И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века: в 4 т. М., 1913; *Успенский А.И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века: словарь. М., 1910; *Успенский А.И.* Словарь патриарших иконописцев // Записки Московского археологического института. Т. 30. М., 1917; *Ровинский Д.А.* Обзор иконописания в России до конца XVII века. Б.м., 1903; *Каргер М.К.* Материалы для словаря русских иконописцев // Материалы по русскому искусству. Т. 1. Л., 1928; и др.

которых хранятся в ГМИР. Рассматриваемые иконы мы подобрали по хронологическому принципу.

Среди иконописцев XVII в., работы которых имеются в коллекции музея, выделяются мастера знаменитой московской Оружейной палаты, «нашей национальной Академии художеств», как характеризовал ее А.И. Успенский – крупнейший исследователь, собравший огромный фактический материал о деятельности царских иконописцев<sup>6</sup>. Расцвет деятельности этого иконного цеха приходится на 50–80-е гг. XVII в. В тот период были созданы прекрасные произведения первоклассных мастеров – «кормовых» и «жалованных» иконописцев Оружейной палаты. Жалованные мастера получали жалование хлебом и деньгами сразу за год, кормовым же выдавали поденный корм на время работы. Помимо этого и жалованные, и кормовые получали жалование «имянинное» и «праздничное»; сукно на одежду, готовое платье и даже белье. Жалованные иконописцы, кроме того, получали от Оружейной палаты деньги на постройку собственного дома в Москве и земельный участок. Набирались мастера и из Москвы, и из других городов (откуда на работу в Москву отправлялись крайне неохотно). Бывали случаи, когда ученика, поступившего в Оружейную палату, приходилось выкупать у помещика. Так, 31 мая 1668 г. по указу царя Алексея Михайловича был выкуплен за 100 рублей Георгий Терентьев Зиновьев, учившийся иконному делу у знаменитого Симона Ушакова и ставший впоследствии одним из известнейших царских изографов<sup>7</sup>. Икона его работы представлена и в собрании ГМИР. Иногда после смерти жалованных иконописцев на их место назначались их сыновья. Так, Тихон Иванов Филатьев (работа которого также есть в коллекции музея) был назначен на место своего отца Ивана Филатьева<sup>8</sup>. Намеченный кандидат сначала подавал челобитную царю, затем лучшие иконописцы Оружейной палаты давали отзыв о его работе. Эти отзывы сохранили для нас имена многих живописцев.

К концу XVII – началу XVIII в. деятельность Оружейной палаты постепенно сократилась, уменьшился штат иконописцев. В 1696 г. он насчитывал 13 жалованных мастеров и двух учеников. В числе наиболее именитых – представленные в собрании ГМИР Тихон Филатьев, Кирилл Уланов, Георгий Зиновьев. А «... в 1701 и 1702 годах в Оружейной палате как бы на смех все еще числятся иконописцы <...>, но только два – Тихон Иванов Филатьев и Кирилл Иванов Уланов. Оказывается, и этого числа было много, иконописцами больше никто не интересуется, и о деятельности их сведений не сообщается», – с горечью отмечал А.И. Успенский, объясняя эти явления деятельностью Петра I, который был озабочен развитием фабрик и городов и которому нужны были не иконописцы, а чертежники и граверы, а вместо икон – рисунки и чертежи по фортификации и геометрии<sup>9</sup>. Иконный цех Оружейной

---

<sup>6</sup> См.: Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века: в 4 т. Т. I. М., 1913. С. 321.

<sup>7</sup> См. там же. С. 302.

<sup>8</sup> См. там же. С. 304.

<sup>9</sup> Там же. С. 286.



палаты прекратил свое существование, но художники, составлявшие ее славу и гордость, продолжали работать, о чем свидетельствуют и иконы коллекции ГМИР.

Деятельность иконописцев Оружейной палаты представляет собой целую эпоху в развитии художественной культуры, в которой сложились новые художественные и эстетические концепции, связанные с творчеством Симона Ушакова и Иосифа Владимирова, развитые и продолженные работами других мастеров Оружейной палаты; были разработаны и отточены до виртуозности соответствующие новые художественные приемы, прослеживающиеся в работах целого поколения иконописцев уже в XVIII в.

Одним из наиболее одаренных учеников Симона Ушакова был Георгий Терентьев Зиновьев, представленный в собрании ГМИР иконой «Богоматерь Иверская» (инв. № Ц-20419). Крестьянин Гаврилы Петровича Островского, выкупленный у него за 100 рублей, Г. Зиновьев был определен в 1668–1670 гг. в жалованные иконописцы по рекомендации С. Ушакова<sup>10</sup>, который «сказал, что тот ученик Георгеико иконное художество святых икон воображение писать искусен, и пишет добрым мастерством»<sup>11</sup>. Г. Зиновьев участвовал во всех крупных работах царских иконописцев: писал иконы для церкви свт. Григория Неокесарийского, церкви Вознесения в Коломенском, для царского двора, а также для Константинопольского Патриарха; работал в Суздале, на Украине, в Грузии. Его работы после 1700 г. не известны<sup>12</sup>.

Икона из собрания ГМИР написана в 1678 г. сложившимся мастером Оружейной палаты, уже имевшим учеников. Она выполнена для иконостаса. Традиционная композиция «Одигитрия» дополнена заключенными в овальные орнаментированные рамки пояснительными надписями «Вратница», «Иверская», «Милостивая» в греческой и славянской интерпретациях. Лики Богоматери и Христа спокойны и умиротворенны. Вся икона величественна и торжественна, что подчеркивается и цветовой гаммой, и обильными золотыми ассистами и узорами. Из надписи на нижнем поле следует, что икону Г. Зиновьев писал вместе с учеником Евфимом\*. Эта икона под названием «Богоматерь Милостивая» находилась в московской церкви Иоанна Предтечи в Староконюшенном переулке<sup>13</sup>, в 30-х гг. XX в. – в церкви св. Власия во Власьевском переулке в Москве, откуда и поступила в музей: сначала в Централь-

<sup>10</sup> Ю.Д. Филимонов считал, что Г. Зиновьев был отдан в ученики Симону Ушакову еще будучи крепостным. Одаренный прилежный ученик настолько преуспел, что когда потребовался хороший мастер в Оружейную палату, по рекомендации С. Ушакова его по царскому указу и выкупили у помещика. См.: *Филимонов Ю.Д.* Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи // Сборник на 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства. М., 1873. С. 69. В документах Оружейной палаты Г. Зиновьев упоминается впервые в 1667 г. (см.: *Успенский А.И.* Царские иконописцы и живописцы: словарь. С. 81–85).

<sup>11</sup> Цит. по: *Ровинский Д.А.* Обзор иконописания в России до конца XVII века. С. 45.

<sup>12</sup> См.: *Успенский А.И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века: в 4 т. Т. I. С. 281–282; т. 2. С. 173–177.

\* В Государственном Русском музее, например, имеются иконы, написанные Г. Зиновьевым вместе с другим учеником – Федором: датированные 1679 г. «Христос Вседержитель», «Богоматерь» и «Иоанн Предтеча».

<sup>13</sup> Такая же икона опубликована в: *Успенский А.И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века: словарь. С. 82–83, 85.

ный антирелигиозный музей в Москве (ЦАМ), позднее – в Музей истории религии в Ленинграде (ныне ГМИР).

Ярким, неповторимым мастером Оружейной палаты был Кирилл Иванов Уланов. Известно, что на эту службу он поступил в 1688 г., в документах Патриаршего приказа упоминается дата на четыре года раньше<sup>14</sup>. К. Уланов быстро стал заметной фигурой, за «его во искусстве иконописного художества прежде бывшие и нынешние дела» получал от Оружейной палаты пособие<sup>15</sup>. Работал много, прекрасно владел рисунком, композицией, создал как произведения «мелочного письма», так и крупные иконостасные иконы: месячные Минеи для Натальи Кирилловны, иконы для царевен Марии Алексеевны и Евдокии Федоровны, интереснейшую икону «Всех святых» для церкви Николы Большой Крест, иконы для Успенского собора в Москве, Новодевичьего монастыря, церкви Похвалы Богородицы в Башмакове; выполнял многочисленные заказы для других городов<sup>16</sup>. В связи с сокращением деятельности Оружейной палаты К. Уланов около 1710 г. стал монахом Кривоозерского монастыря под Юрьевцем, взяв имя Корнилий. Его работы после 1728 г. не известны\*. Интересно отметить, что Д.А. Ровинский упоминал Кирилла и Корнилия отдельно, хотя и допускал возможность их отождествления<sup>17</sup>. Икона «Богоматерь Владимирская» из собрания ГМИР (инв. № Б-265-IV; илл. 1), судя по размерам (126×77 см) и характеру исполнения, написана для алтаря. Доска липовая, без ковчега, две врезные шпонки. Икона мягко, лирично воспроизводит традиционный иконографический образ. Очень выразительны лики, прежде всего Богоматери. Выполненные в традициях мастеров Оружейной палаты в светотеневой манере, они являются смысловым и эмоциональным центром иконы. Неслучайно К. Уланов считается непревзойденным мастером в письме ликов. Икона светла, торжественна и очень изысканна по цвету. Темно-вишневый мафорий Богоматери украшен великолепно выполненным орнаментом, имитирующим шитье, кружево, жемчуг, драгоценные камни, и удачно сочетается с золотистым хитоном Младенца. Еще одной драгоценностью выглядят монограммы, заключенные в причудливые картуши с элементами геральдического оформления. Фон иконы прозрачный, фисташковый, поля темно-оливковые, удачно оттеняющие средник. Написана икона в 1701 г., в период пребывания

<sup>14</sup> См.: Каргер М.К. Материалы для словаря русских иконописцев. С. 131; Брюсова В.Г. Русская живопись XVII века. М., 1984. С. 49.

<sup>15</sup> См.: Белютин Э.[М.], Молева Н.[М.]. Живописных дел мастера. М., 1965. С. 238.

<sup>16</sup> См.: Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века: словарь. С. 277–280.

\* А.И. Успенский дает дополнительные сведения о художнике: Кирилл Уланов родом из Костромы, с 1723 по 1730 г. был игуменом Успенского Белбашского монастыря, с 1730 по 1740 г. – архимандритом Духова монастыря в Нижегородском Кремле; до 1742 г. жил в числе братии в Спасо-Зеленогорском монастыре в Нижегородском уезде, с 1742 г. по 1 июня (день смерти архимандрита Корнилия) 1751 г. снова был архимандритом Успенского Белбашского монастыря (см.: Успенский А.И. Словарь патриарших иконописцев. С. 91). В.И. Антонова и Н.Е. Мнева указывают другую дату смерти художника – 1731 г., а данные А.И. Успенского считают ошибочными (см.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII века: опыт историко-художественной классификации: в 2 т. Т. 2. М., 1953. С. 402).

<sup>17</sup> См.: Ровинский Д.А. Обзорение иконописания в России до конца XVII века. С. 166.



Илл. 1. Богоматерь Владимирская.  
Кирилл Иванов Уланов, 1701 г.

автора в Оружейной палате. Это, несомненно, одно из лучших сохранившихся произведений мастера\*. Икона находилась в церкви св. Власия во Власьевском переулке (Старая Конюшенная) в Москве, построенной в 1686 г. и обновленной в 1866 г. Из этой церкви в 1935 г. она поступила в ЦАМ, а после его закрытия в 40-е гг. была передана в Музей истории религии в Ленинграде.

Одним из замечательнейших мастеров Оружейной палаты был Тихон Иванов Филатьев. Он получил звание жалованного иконописца в 1678 г. после смерти своего отца Ивана Филатьева, известнейшего мастера Оружейной палаты, заведовавшего длительное время красками и другими материалами для письма<sup>18</sup>. Высоко оценивал творчество Тихона Филатьева Симон Ушаков, чьи работы и художественные принципы оказали на мастера наибольшее влияние. Т. Филатьев создавал росписи церковных интерьеров, писал иконостасные иконы и выполнял заказы царского семейства. Так, совместно с другими иконописцами он работал над иконостасами Высокопетровского монастыря в Москве, церкви Рождества Богородицы в Голутвине, церкви свв. Козьмы и Дамиана в Кадашах, по заказам царского двора написал иконы «Алексей, человек Божий», «Мученица Феодосия», «Деисус»<sup>19</sup>. Произведения этого мастера отличают виртуозное владение техникой, светотеневой моделировкой, насыщенность цветовой палитры, изящество пейзажных фонов. Работ Тихона Филатьева сохранилось достаточно много. Несомненный интерес представляет небольшая по размерам икона из собрания ГМИР «Избранные святые». Она создана в последний период творчества иконописца (датирована 1712 г.) и изображает свв. Ефрема Сирина, Антипия, Арсения и Маркела. Выбор персонажей и размер иконы (32×27 см) указывают на то, что она была создана по заказу. Очень сдержанная по колориту и композиции, икона необычайно тщательно выписана, отточена каждая деталь, что выдает руку прекрасного мастера. Фигура св. Ефрема Сирина как основателя монашеского устава наиболее аскетична, молитвенно углублена (о чем говорит тонкий, узкий, прозрачный лик), ее пропорции вытянуты. Под складками монашеской мантии, аккуратно застегнутой на две пуговицы, почти пропадает тело, высокий лоб прикрыт схимой. Левая рука, держащая свиток, почти не видна из-под мантии, правая рука с обнаженным тонким запястьем более жизненна и «телесна». Фигуры двух других монахов, св. Арсения и св. Маркела, более колоритны и эмоциональны, их руки сложены скорее не в молитвенном жесте, а в вопрошающем. Левая ладонь св. Маркела резко поднята и обращена вперед. В отличие от св. Ефрема

\* К сюжету «Богоматерь Владимирская» К. Уланов обращался неоднократно. Одна из известных его работ – икона «Богоматерь Владимирская с чудесами», не имеющая точной даты, – происходит из Никольского монастыря в Переяславле Залесском (хранится в Переяславль-Залесском историко-художественном музее-заповеднике). См.: 1000-летие русской художественной культуры: каталог выставки. М., 1988. № 173; Брюсова В.Г. Русская живопись XVII века. Илл. 39. От иконы собрания ГМИР она отличается цветовой гаммой с преобладанием красного и золотого, узорочьем оμοфора и трактовкой ликов.

<sup>18</sup> См.: Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века: в 4 т. Т. 1. С. 208.

<sup>19</sup> См. там же. С. 282–283; Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века: словарь. С. 285–287; Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII века: опыт историко-художественной классификации: в 2 т. Т. 2. С. 424–433; Каргер М.К. Материалы для словаря русских иконописцев. С. 134.

Сирина, их головы обнажены, седые волосы уложены в аккуратные завитки, ритмически повторяющиеся в линиях бороды. Мантии их короче (у св. Арсения даже видны ноги, обутые в темные тапочки), фигуры крупнее, под складками одежд читаются контуры тела. Наиболее красочно и нарядно изображен св. Антипий. Его одежда священнослужителя украшена богатым орнаментом: чередующимися вписанными ромбами и характерным для школы Оружейной палаты сложным сочетанием причудливо переплетающихся стеблей, цветов и листьев. Подчеркнутая богатая орнамента придает фигуре святого статичность, плоскостность, декоративность. Взоры святых устремлены вверх, к Христу, взгляд которого строг и обращен к зрителю. Происхождение иконы не известно. Поступила в Музей истории религии в 1937 г. из Музейного фонда.

Известным царским иконописцем был и Петр Федоров сын Билиндин (или Билигдин). Деятельность его также относится ко второй половине XVII в. А.И. Успенский, рассказывая о росписи церкви Воскресения в Кадашах, упоминал, что известные мастера Оружейной палаты жалованные иконописцы Петр Федоров, грек Николай Соломонов, кормовой иконописец Максим Иванов, как явствует из документов, трудились над созданием иконостаса, и только из подписей на иконах можно узнать, что у грека Николая Соломонова была фамилия Вургаров, а у Петра Федорова – Билиндин. Эти фамилии в официальных документах не встречаются. Подпись Билиндина имеется, как указывает А.И. Успенский, на трех иконах<sup>20</sup>.

Подписная икона этого мастера, хранящаяся в ГМИР, – «Троица Ветхозаветная в Бытии» (инв. № А-6963-IV), датированная 1688 г. Икона является как бы подробной живописной иллюстрацией легенды о трех ангелах, эпизоды которой сопровождаются пояснительными надписями и запечатлены в виде отдельных сцен в верхней части иконы, гармонично вписанных в архитектуру и горки. Икона выполнена в традициях царских иконописцев: характерная для того времени тенденция к повествовательности сочетается с торжественностью и репрезентативностью центральных фигур, пышное великолепие архитектуры дополняется ювелирной точностью и разнообразием орнаментов, обилием позолоты. При этом композиция иконы традиционна, не содержит каких-либо нововведений, колорит ее спокоен и определяется чередованием красного, зеленого, оливкового и охры. Интересна надпись на нижнем поле иконы: « (7196) году писан сей святой образ в церковь

<sup>20</sup> См.: Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века: в 4 т. Т. 1. С. 286–288. Иконописец же Петр Федоров упоминается по документам Оружейной палаты у А.И. Успенского уже в 1667 г. как работающий под наблюдением Ивана Филатьева. Много работает в Москве: в Успенском соборе, церкви Рождества Богородицы на Сенях, церкви Живоносного источника и других. До и после работы в церкви Воскресения в Кадашах в документах Оружейной палаты упоминается Петр Федоров. Можно ли отождествить Петра Федорова, жалованного иконописца Оружейной палаты, и иконописца Петра Федорова, сына Билиндина, работавших в одни и те же годы? Остался открытым этот вопрос и у А.И. Успенского. Сохранившийся материал пока не дает возможности такого исследования. Икону с подписью «зографа Петра Федорова Билиндина», изображающую свт. Николая Чудотворца, имеющуюся в церкви Воскресения в Кадашах, упоминает и Н.П. Розанов (см.: Розанов Н.П. Древние и другие особо замечательные предметы в приходских церквях г. Москвы // Труды Московского археологического общества. Т. 4. М., 1874. С. 164).

Живоносная Троица и праведного отца Сергия что в Пушкарях по обещанию московского пушкаря Михаила Федорова сына Зубкова писал Оружейные палаты иконописец Петр Федоров сын Билигдин».

В Угличе в церкви Дмитрия «На Крови» находится икона Петра Билинди-на «Спас на Престоле», созданная на семь лет позже, в 1695 г.<sup>21</sup>, и отличающаяся огромным разнообразием орнаментов одежды, вычурностью декора трона, так что в этой пышности и декоративности несколько теряется лик. В иконе из собрания ГМИР такого смещения акцентов еще нет. В этом смысле она более традиционна и гармонична. Эта икона происходит из московской церкви свв. Адриана и Наталии. В 1936 г. она поступила в ЦАМ, а затем – в Музей истории религии.

Вместе с Петром Билиндиным роспись иконостаса церкви Воскресения в Кадашах, как указывалось, выполнял Максим Иванов. Он был кормовым иконописцем второй статьи, писал иконы для московских церквей. Совместно с Николаем Соломоновым, с которым он работал в Кадашах, написал в 1689 г. икону Богоматери Боголюбской<sup>22</sup> (соавторами ее были еще два иконописца). Кроме того, Максим Иванов известен как книжный иллюстратор. 1200 миниатюр для толкового Евангелия выполнено им совместно с другими художниками во главе с Федором Зубовым и Иваном Максимовым<sup>23</sup>. В собрании ГМИР имеется интересная икона работы Максима Иванова – «Иоанн Богослов на Патмосе» (инв. № А-4200-IV). Обращают на себя внимание прежде всего лики. Они крупные, очень индивидуализированные, эмоциональные, объемные. Особенно выразителен лик Иоанна. В иконе видна попытка соединить традиционную иконописную трактовку в изображении основных персонажей с чисто живописным построением пейзажа. Вместо условных горok с лещадками перед нами скалы, водопадаобразно сходящие к своему подножию, и только отдельные уступы еще напоминают иконописные лещадки. Позади стоящего Иоанна – морской пейзаж: небольшой залив, на волнах которого качаются лодки под парусами, паруса раздувает ветер. На этом фоне мы и видим как бы застывшего Иоанна, который стоит, держа в руке Евангелие, задумчивого Пророка, а сверху в сложном развороте – крупно вылепленного орла с Евангелием. Не всегда такое соединение гармонично и бесспорно, и техника исполнения Иванова-иконописца тоньше, отточенней, нежели Иванова-живописца.

Икона была сделана на заказ и стала вкладом в церковь св. Власия в Москве, о чем свидетельствует надпись в овале в нижней части иконы: «1706 года декабря в 13 день написан сей святой образ святого Апостола и евангелиста Иоанна Богослова в церкви святого священномученика Власия епископа Севастийского чудотворца сицеваго ради чудесе. В нынешнем 1706 году сентября в 26 число в нощи учинися огненнсе запаление близ тоя церкви и милостию Божнею и молитвами Пресвятыя Богородицы и святого Апостола Иоанна Богослова бысть тишина велия и огонь угаси вскоре, и того ради написан образ сей в память верным». Именно

---

<sup>21</sup> См.: Кириков Б.М. Углич. Л., 1984. С. 42–65 (цветная вклейка).

<sup>22</sup> См.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII века: опыт историко-художественной классификации: в 2 т. Т. 2. С. 398.

<sup>23</sup> См. там же. С. 397.



эту икону упоминает Н.П. Розанов в своем обзоре наиболее интересных памятников, находящихся в приходских церквях Москвы, как икону из церкви Власьевской в Старой Конюшенной<sup>24</sup>. Из этой церкви икона в 1935 г. поступила в ЦАМ, а позднее была передана в Музей истории религии в Ленинграде. В инвентарных книгах ЦАМ икона была зарегистрирована под № 20407, в описании указывается на наличие внизу на иконе подписи художника: «...писал сей образ изограф Максим Иванов». Сейчас на иконе эта надпись отсутствует, так как нижнее поле утрачено, при реставрации подведен новый левкас.

Во второй половине XVII в. на работу в Москву приглашали мастеров из разных городов России. Так, из Казани для написания иконы «Воскресение Христа» в Успенский собор был приглашен иконописец Федор Никитин сын Рожнов Казанец. Это первое упоминание о мастере относится к 1692 г.<sup>25</sup> Он много работал, писал для московских церквей, по царским и особенно патриаршим заказам. Его иконы находились и в патриаршей ризнице, и в Успенском соборе, и в «домовом» селе патриарха Пушкине Московского уезда<sup>26</sup>. В 1696 г. им написаны две иконы: «Ангел Хранитель» (Государственная Третьяковская галерея)<sup>27</sup> и «Иоанн Предтеча Ангел пустыни» (ГМИР). Они сходны не только по времени создания, но и по композиции. Центральная фигура выполнена с соблюдением иконописной традиции, сцены в нижней части иконы близки по стилю к жанровой живописи. Икона ГМИР (инв. № А-5493-IV), выдержанная в целом в стиле письма царских изографов, сдержанна по колориту и лаконична в раскрытии темы. Пейзаж достаточно скуп, он не отвлекает от центральной фигуры, на его фоне – только наиболее значимые по смысловой нагрузке детали: секира, дерево и сцена обретения главы Иоанна двумя монахами. Отсутствует и традиционное для этого времени богатое узорочье. До 1940 г. икона находилась в Оружейной палате.

Деятельность художников Оружейной палаты, новые эстетические принципы и художественные приемы, ими выработанные, оказали огромное влияние на современников, в немалой степени способствовав определению дальнейших путей развития русского искусства. В первую очередь это доминирующее влияние сказалось на мастерах, работавших в Москве, когда, с одной стороны, на прекрасных образцах оттачивалась виртуозная техника и школа Оружейной палаты действительно оказывалась школой первоклассного мастерства, а с другой – эта доминанта оказывалась и своеобразным диктатом, что вело к закреплению и определенному тиражированию уже достигнутого. Работы Дмитрия Логинова очень показательны в этом отношении. Сведения об этом иконописце практически отсутствуют. Известно, что он работал в Москве на рубеже XVII–XVIII вв. Так, в уже упоминавшемся обзоре Н.П. Розанова указывается, что в церкви Панкратьевской у Сухаревой башни

<sup>24</sup> См.: *Розанов Н.П.* Древние и другие особо замечательные предметы в приходских церквях г. Москвы. С. 140.

<sup>25</sup> См.: *Успенский А.И.* Словарь патриарших иконописцев. С. 72.

<sup>26</sup> См. там же. С. 72–77.

<sup>27</sup> См.: *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII века: опыт историко-художественной классификации: в 2 т. Т. 2. С. 396–397.



находится икона Спаса с подписью: «Лета 7201 (1693) месяца августа в 1 день писал сей образ простолюдин грешный Димитрий Логиновъ»<sup>28</sup>. Иконы из собрания ГМИР написаны на 20 лет позже и тоже связаны с Москвой. Из церкви Спаса в Спасском переулке, за Сухаревской площадью, построенной в 1698–1701 гг., происходит икона «Спас Нерукотворный» (инв. № Б-9037-IV), написанная в 1713 г. и подписанная просто: «...писал Димитрий Логинов». Создана она под непосредственным воздействием знаменитого «Спаса» Симона Ушакова и является одной из множества реплик на ту же тему.

Совершенно иное впечатление производит другая икона этого иконописца, хранящаяся в музее. «Вознесение Христа» (инв. № А-5497-IV; илл. 2) – произведение сильное, зрелое, самостоятельное, написанное мастером. Оно представляет развернутый вариант данного сюжета. В нижней части иконы по обе стороны от фигуры Христа расположены апостолы, Богоматерь и святые. Их лики, позы, одежды разнообразны, тщательно выписаны и индивидуализированы. Краски сочные, яркие. Выше на иконе предстает окружающее Христа Небесное Воинство. Оно строго и торжественно. Здесь краски тонкие, нежные, почти прозрачные. Завершается композиция изображением новозаветной Троицы. Традиции школы Оружейной палаты ярко проявились в живописи этой иконы. Подпись мастера «Димитрий Логинов» расположена внизу, в центре иконы, рядом с картушем, в котором после текста «О непогрешимая благодать Христа...» приведена дата написания иконы «1715 год». На нижнем поле – другая подпись – А.А. Глазунова, реставрировавшего икону в 1912 г. Икона создавалась для иконостаса. Композиция при прямоугольной доске имеет фигурное арочное завершение. При большом размере иконы (162×93 см) все мелкие детали в нижней части выполнены особенно тщательно.

Влияние школы Оружейной палаты сказывается и в творчестве другого иконописца, также связанного с Москвой, – Якова Сергеева сына Рокитина. Две иконы, написанные этим мастером, находятся в собрании ГМИР. Обе написаны художником в 1721 г., имеют одинаковый размер 120×73 см, происходят из одной московской церкви – св. Власия во Власьевском переулке. Это «Богоматерь Смоленская» (инв. № А-4326-IV) и «Святые Федор Стратилат и преподобная Марфа» (инв. № 4314-IV; илл. 3). Иконы очень характерны для того времени. Лики и руки персонажей решены в светотеневой манере, фон оливковый, цвета насыщенные с преобладанием красного, вишневого, охристого, золотых ассистов. Фигуры крупные, хорошо выписанные; на тыльной стороне с изображением святых обращает на себя внимание накладной текст о реставрации иконы в 1912 г. известными иконописцами-реставраторами М.О. Чириковым и Г.О. Чириковым, сыновьями мастерского иконописца Иосифа (Осипа) Чирикова, работы которого, как и икона мастерской его сыновей, имеются в коллекции ГМИР.

Иконописцы многих провинциальных городов работали на одном уровне с московскими, причем вырабатывали свой стиль. Освоение новых, соответство-

---

<sup>28</sup> См.: Розанов Н.П. Древние и другие особо замечательные предметы в приходских церквях г. Москвы. С. 145.



Илл. 2. Вознесение Христа.  
Дмитрий Логинов, 1715 г.



Илл. 3. Святые Феодор Стратилат и Марфа.  
Яков Сергеев сын Рокитин. 1721 г.



Илл. 4. Святые Ярославские князья.  
Семен Иванов и Федор Семенов, 1-я половина XVIII в.

красочные, подбитые мехом княжеские одежды, украшенные крупными восьмилепестковыми орнаментальными цветами. Эта икона является подтверждением того высочайшего мастерства, с которым работали ярославские иконописцы<sup>29</sup>.

В Переяславле Залесском в начале XVIII в. работал иконописец Алексей Логинов, сын Казаринов. О нем, к сожалению, практически ничего не известно, лишь в работе дореволюционного исследователя Н.Н. Ушакова вскользь упоминаются иконописцы из Переяславля Стефан Казаринов и Иаков Логинов сын Казаринов<sup>30</sup>. Учитывая, что эти художники работали в Переяславле приблизительно в одно время, можно предполагать, что какой-то степенью родства они, вероятно, связаны. Икона из собрания ГМИР «Воскресение Христа» (инв. № А-758-IV; илл. 5) написана Алексеем Логиновым сыном Казариновым в 1721 г. Она наглядно показывает, как шел процесс взаимопроникновения западноевропейской и древнерусской культур в Новое время, когда в изобразительное искусство и литературу входили новые образы, сюжеты, композиции, гимнографии, принципы стихосложения и многое другое, –

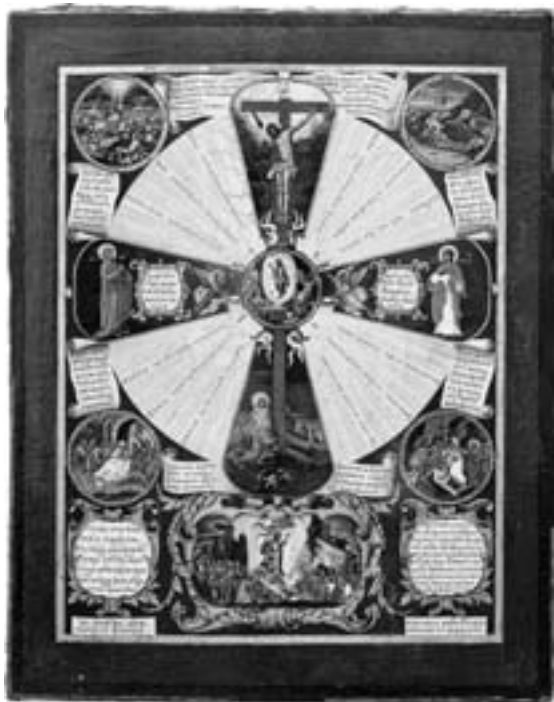
вавших духу времени ценностей происходило на основе собственного опыта. В коллекции музея находится икона, написанная в Ярославле иконописцами Семеном Ивановым (?) и Федором Семеновым в первой половине XVIII в. (инв. № А-3301-IV; илл. 4). На иконе изображены традиционные ярославские святые – князь Федор с сыновьями Давидом и Константином и князья Василий и Константин. Они представлены в молении Богородице. Ее икону поддерживают шесть парящих удивительно красивых ангелов. Такое построение композиции придает произведению определенную законченность и живость, подчеркнутые как ритмом фигур, рук, чередованием цветов и орнаментов, так и нежным голубоватым «облачным» фоном. Великолепны

<sup>29</sup> Как произведение XVII в. с более поздним золотым фоном она неоднократно экспонировалась и была опубликована (см.: Шаскольский И.П. Произведения древнерусского искусства в экспозиции музея // Ежегодник Музея истории религии и атеизма. Т. 2. М.; Л., 1958). В процессе реставрации иконы, начатой еще в 1988 г. реставратором Н.В. Калинин, выявились подписи мастеров.

<sup>30</sup> См.: Ушаков Н.Н. Исторические сведения об иконописании и иконописцах Владимирской губернии // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Кн. 8. Владимир, 1906.



процесс, многократно усилившийся с широким распространением печатной продукции. На рассматриваемой иконе вокруг центральной сцены Воскресения Христа скомпонованы, образуя четырехконечный крест, сцены «Распятие», «Сошествие во ад» и изображения Богоматери и Иоанна Богослова с ангелами. Соединяют их вирши, сходящиеся лучами к центру. В четырех клеймах по углам расположены сцены, представляющие прообразы Воскресения: воскресение дома Израилева (по книге пророка Иезекииля), пророк Иона, изверженный из чрева кита, воскрешение сына наинской вдовы, воскрешение Лазаря. Они также сопровождаются виршами, причем в виршах центральной части в каждой строке пропущен один из слогов слова «воскресение», начертанный на свитке. Заканчивается икона витиеватым эпилогом.



Илл. 5. Воскресение Христа.  
Алексей Казаринов, 1721 г.

Таким образом, перед нами достаточно вольный и своеобразный вариант изображения православного сюжета «Воскресение Христа». Большое количество текстов, их замысловатое расположение, преобладание чередующихся белого, черного и золотого цветов усиливают впечатление графичности и декоративности, а живописи, несмотря на точное, четкое изображение миниатюрных фигур в сложных, непривычных разворотах, отводится второстепенное место, роль иллюстрации к виршам.

В коллекции ГМИР представлена еще одна икона с подписью Алексея Казаринова, датированная 1711 г., – икона «Святые князья Борис и Глеб» (инв. № А-89-IV; илл. 6), но эти две иконы столь различны, что до появления нового иконографического материала ставить вопрос об отождествлении авторов преждевременно. Свв. Борис и Глеб на иконе Алексея Казаринова – в богатых княжеских одеждах, подбитых мехом и расшитых пышными золотыми цветами; в руках братьев княжеские шапки. Мечей и крестов у них нет. Небольшие деревья живописны и очень украшают эту нарядную, яркую икону. Цветовая палитра здесь чрезвычайно богата: ритмически повторяющиеся красный, зеленый, малиновый с золотом цвета в одеждах, розовый, переходящий в фишашковый, – на фоне. На тыльной стороне иконы сохранилась надпись о создании образа «по усердному обещанию Борисоглебского монастыря, что на горе строителя Вениамина». До 1940 г. икона находилась в Оружейной палате.



Илл. 6. Святые князья Борис и Глеб.  
Алексей Казаринов, 1711 г.

колокольня Ивана Великого, Успенский собор, Чудов монастырь. Иконография иконы не нова: достаточно вспомнить подобную икону из московской церкви Алексея Митрополита, «что на Глинцах»<sup>31</sup>. Икона из собрания ГМИР отличается, однако, по пропорциям, колориту и мастерству исполнения. Кремль на ней крупный, и это не панорама, а три четких здания за кремлевской стеной. Краски насыщенные. По стилю икона близка произведениям конца XVII – начала XVIII в.

Серединой XVIII в. датируется интересная икона «Св. Мария Египетская». Ее автор – Василий Васильевский, московский иконописец, написавший 73 образа для церкви Великомученицы Екатерины на Большой Ордынке и свв. Кира и Иоанна на Солянке. Помимо иконописных работ он осуществлял надзор за иконописцами и иконописным делом при изографской конторе в Москве в 1744 г.<sup>34</sup>. По свидетель-

В первой половине XVIII в. в Шуе работал иконописец Иван Артемьев Гусятников<sup>31</sup>. Приглашали его и в Москву. Так, в 1724 г. он участвовал в создании икон для церкви Двенадцати апостолов в Московском Кремле: «Поклонение волхвов», «Св. Екатерина», «Св. Наталья»<sup>32</sup>. В ГМИР имеется его икона, написанная также в Москве в 174(6?) г. Это иконостасная икона с полукруглым навершием, размером 147×47 см; на иконе – крупная фигура митрополита Алексея (инв. № А-4352-IV; илл. 7) Красочное, расцвеченное узорами облачение, объемный, тщательно выписанный лик с использованием светотени делают его достаточно статичную фигуру торжественной и репрезентативной. Позади него условные, но хорошо узнаваемые белокаменные соборы Кремля:

<sup>31</sup> В 1717 г. в Шуе работали иконописцы Артемьевы Иван и Кузьма (см.: Азбучный указатель имен русских деятелей для русского биографического словаря // Сборник Императорского Русского исторического общества. Т. 60. М., 1887. С. 28; Ровинский Д.А. История русских школ иконописания до конца XVII века // Записки Императорского Археологического общества. Т. 8. СПб., 1856. С. 130).

<sup>32</sup> См.: Художники народов СССР: биобиблиографический словарь. Т. 1. М., 1970. С. 201.

<sup>33</sup> См.: Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века: словарь. С. 287 (табл. к с. 296); 1000-летие русской художественной культуры: каталог выставки. С. 355. № 151.

<sup>34</sup> См.: Белютин Э.[М.], Молева Н.[М.]. Живописных дел мастера. С. 245.

ству Якоба фон Штелина, немецкого историка, приглашенного на постоянную службу в Россию и работавшего с 1735 по 1785 г. в Академии наук и Академии художеств, В. Васильевский «иконы писал по живописному манеру»<sup>35</sup>. Икона из собрания ГМИР (инв. № А-597-IV) действительно выполнена в живописной манере. Примечательна и надпись, выгравированная с тыльной стороны: «Мера в вышину, какова родилась дочь Артемия Петровича Волынского Мария в 1725 году марта 19 дня пополуночи в девятом часу в Царицыне. День именованья патроны ея святой преподобной Марии Египетской месяца апреля 1 дня»; ниже – подпись от руки и дата: 1746 г. Этот образ относится к числу так называемых родильных икон. В собрании ГМИР это не единственная икона, написанная В. Васильевским по заказу Артемия Волынского. По случаю рождения еще двух его детей – дочери Анны в 1723 г. и сына Петра в 1727 г. художник написал иконы «Успение св. Анны» и «Выведение апостола Петра из темницы». С тыльной стороны они имеют аналогичный текст и написаны, как и первая икона, на металле, однако созданы непосредственно в годы появления детей на свет, а не 21 год спустя, как икона в честь рождения дочери Марии. Отличает их и иконография. На смену многофигурной сюжетной композиции приходит изображение святого на фоне пейзажа, характерное для этого художника в 1740-е гг.

Вторая икона из коллекции ГМИР, написанная Василием Васильевским, – «Богоматерь Владимирская» (инв. № НВ-1162). Она традиционна как по материа-



Илл. 7. Св. митрополит Алексей.  
Иван Артемьев. Гусятников, 174(6?) г.

<sup>35</sup> Там же. С. 193. Иконы в конце XIX в. находились в Тамбове (за эти сведения благодарим сотрудника ГИМ Л.А. Корнюкову).



лу, так и по композиции. В иконе, написанной художником на дереве, фигуру Богоматери окружает золотой фон. Датирована она 1741 г.

В Московской губернии, в городе Верее работал Трофим Михайлов Дорохов, иконописец конца XVIII в. Его икона «Богоматерь Млекопитательница (Блаженное чрево)» (инв. № Б-4838-IV) выполнена уже в традиционной для конца XVII в. манере: лики, руки объемны, написаны с использованием светотеневой моделировки, доличное строго иконописно с использованием тонкого разнообразного орнамента золотом в виде звезд и трилистников. Икона создана по заказу, на полях ее представлены свв. Аверкий епископ Иерапольский, Зосима и Савватий Соловецкие и Конон Градарь. На нижнем поле – подпись и дата: 1799 г. Икона находилась в коллекции Н.Г. Лихачева<sup>36</sup>, затем – в Государственном Русском музее, в 1932 г. была передана в Музей истории религии в Ленинграде.

В XVIII в. в иконописи наблюдаются чрезвычайно разнообразные явления: это и направление школы Оружейной палаты, и тщательное следование древней иконописной традиции, и живопись, выделившаяся в самостоятельное направление в искусстве в конце XVII в. (ее стиль, техника и приемы стали оказывать сильнейшее воздействие на иконопись, вплоть до написания икон живописцами-академиками).

Близкой по стилю к светской живописи является икона «Коронование Богоматери» Ивана Васильевича Бабина (инв. № Б-9277-IV). Сюжет, поздний для русской иконописи, сложившийся под воздействием западной иконографии XVII в., трактуется на данной иконе в духе живописной религиозной картины и очень вольно. Это проявляется не только в живописных приемах, но и в композиции: Богоматерь изображена не в центре, а сдвинута вправо, ее фигура развернута к центру. Поза свободна и наполнена торжественным ожиданием, руки сложены на груди; преклонив левое колено, она ногой опирается на полумесяц. Лик ее, выполненный в характерной для живописи XVIII в. манере, отнюдь не аскетичен: выразительные большие глаза, пухлые румяные щеки, красные маленькие губы. Свободно парящий Христос представлен в сложном развороте, Его пурпурный плащ, обвивая тело, ниспадает широкими развевающимися складками. В руки Богоматери Он вкладывает жезл. Богоматерь еще не коронуют, корону высоко над ней держат Господь Саваоф, Иисус Христос и Святой Дух (в образе голубя). Как явствует из надписи на тыльной стороне иконы, она написана в 1812 г. аттестованным живописцем Иваном Бабиным. И.В. Бабин – известный живописец середины XIX в., работал в Перми, писал иконы и преподавал живопись: он был наставником по живописному мастерству братьев Верещагиных (Петра Петровича, Василия Петровича, Митрофана Петровича), приходясь им дедом по материнской линии<sup>37</sup>.

Иную традицию в иконописании XIX в. представляет работа Ивана Васильевича Богатырева, одного из ведущих уральских иконописцев, среди которых семейная иконописная династия Богатыревых занимает весьма значительное место.

<sup>36</sup> См.: Лихачев Н.П. Материалы для истории русского иконописания: атлас. Т. 2. СПб., 1906. С. 604; Каргер М.К. Материалы для словаря русских иконописцев. С. 117.

<sup>37</sup> См.: Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Середина XIX века / под ред. А.И. Леонова. М., 1958. С. 451; Художники народов СССР: биобиблиографический словарь. Т. 1. С. 248.

В Сибири в Невьянске была большая старообрядческая община, старшинами в которой и были Богатыревы. В иконописи ими был выработан собственный стиль, получивший сегодня название «невьянская школа»<sup>38</sup>. Отличительной особенностью ее является сочетание старообрядческих идеалов и художественных принципов в изображении персонажей с барочным стилем оформления и орнаментики и достаточно реалистичным пейзажем. На иконах невянской школы – характерные пышные золотые картуши, обрамляющие надписи, выполненные золотом, завитки орнаментов, тяжелые узорчатые драпировки, порой даже избыточное сплошное золочение. И если этические и эстетические взгляды и традиции старообрядчества проявлялись в трактовке образа святого, прежде всего его лика, то в изображении архитектуры, пейзажа, интерьеров ощущается достаточная художественная свобода, присущая и живописи, и иконописи того времени.

Характерным произведением невянской школы является икона из собрания ГМИР «Мария Египетская в житии» (инв. № Б-7355-IV). Несмотря на свой сюжет, икона воспринимается как праздничная, нарядная. Это впечатление создает яркая разнообразная цветовая гамма: сочетающиеся с золотом различные оттенки красного и бирюзового. Композиция иконы выполнена традиционно. В среднике – подчеркнуто аскетичная св. Мария, очень выразительны ее ярко выделенные морщины и обтянутые кожей ребра, в то же время ее фигура задрапирована платом, ниспадающим изящными складками. Сцены жития св. Марии Египетской в среднике и клеймах по содержанию традиционны, но более повествовательны, с усложненными многофигурными композициями, рассказывающими о событиях, длящемся во времени, где один и тот же персонаж показан в разных ситуациях, в отличие от лаконичных клейм предшествовавших эпох, в которых действие, как правило, лишь обозначено. Фоном житийных сцен служит типично уральский пейзаж: реки, горы, поросшие густым хвойным лесом, и отдельно стоящие тщательно выписанные сосны и ели, тогда как по тексту жития основные события должны разворачиваться на фоне пустынного ландшафта. Экзотично и забавно при этом выглядит лев, резвящийся среди уральских елей. Каждая сцена – это цельная законченная миниатюра. На данной иконе, как и в большинстве старообрядческих образов, большое количество текстов, в первую очередь Тропарь и Кондак, выполненные золотом и заключенные в фигурные рамки, украшенные прихотливым барочным орнаментом. Написана икона в 1804 г. и происходит из Громовской старообрядческой общины.

К невянской школе принадлежит еще одна икона из собрания ГМИР, датированная 1862 г., – «Богоматерь Тихвинская», выполненная «иконописцами Богатыревыми» (инв. № Л-4128-IV). Созданная почти на 60 лет позже, она сохранила черты данного стиля, хотя написана гораздо строже: нет такого буйства красок и вычурности в барочных рамках.

---

<sup>38</sup> См.: Голынец Г. К истории уральской иконописи XVIII–XIX вв.: Невьянская школа // Искусство. 1987. № 12. С. 61–68.



Илл. 8. Св. Николай Чудотворец.  
Иконописец Челышев, 1854 г.

Середины XIX в. датируется любопытная подписная икона с изображением свт. Николая Чудотворца (инв. № НВ-56-IV; илл. 8). Привлекает внимание весьма необычный облик святого: он имеет откровенно раскосые глаза, азиатские скулы, короткую окладистую «купеческую» бородку с крутыми завитками. Столь необычный лик оттеняет золоченый с прочеканкой фон иконы. На тыльной стороне, затянутой тканью, имеется бумажная наклейка с текстом: «Управляющему нижнетагильских заводов Павлу Николаевичу Шиленкову от старосты вогульской единоверческой казанской часовни и иконописца Челышева усерднейшее приношение 1854 апреля 18 дня». Из другой надписи следует, что спустя более чем 30 лет, в 1889 г., она была пожертвована церкви Божией Матери (город не указан)

неизвестной дарительницей. Чем можно объяснить столь необычные монголоидные черты православного святого? Вспоминается знаменитая пермская деревянная скульптура, где Иисус Христос часто имеет откровенно азиатский тип лица. Был ли Челышев местным коренным жителем, освоившим иконописное дело, или же на работе иконописца отразилась его жизнь среди нерусских национальностей? Проблема представляет несомненный интерес и ждет своего исследователя.

XIX век, как видно и на примере собрания подписных икон ГМИР, – время весьма противоречивое в истории иконописи. Одна из причин этого в том, что «древние остоны русского иконописания были расшатаны в XVIII веке, – новые пути для него не открыты. В таком состоянии русская иконопись переходит в XIX в.»<sup>39</sup>. Так писал в 1905 г. иеромонах Дамиан, один из многочисленных исследователей русской иконописи, обеспокоенных кризисом ее развития в конце XIX – начале XX в. Живописная «академическая» манера исполнения, сложившаяся в искусстве еще во второй половине XVIII в. и признанная официальной Церковью, привела уже в XIX в. к тому, что икона превратилась скорее в картину, жанровую

<sup>39</sup> Дамиан, иеромонах. Недостатки русской иконописи и средства к их устранению: историко-критический очерк. СПб., 1905. С. 29.

сцену, а в традиционном древнерусском стиле иконы писали в первую очередь для старообрядцев и коллекционеров.

В конце XIX в. появились и так называемые подризные, подфолёжные и печатные иконы на бумаге и жести фирмы Жако и Бонакера, быстро завоевавшие рынок благодаря дешевизне.

На рубеже XIX–XX вв. древнерусская иконопись была как бы открыта заново. Трудрами реставраторов произведения освобождались от поздних записей, темной олифы. Возник интерес к древней живописи. Организовывались соответствующие выставки, писались книги. Древнерусская икона стала национальным достоянием, национальной гордостью, современная же иконопись резко контрастировала с ней.

Одним из немногих мест, где иконопись еще сохранялась «на уровне искусства», были села Владимирской губернии.

В отчете о поездке по этим местам летом 1901 г. академик Н.П. Кондаков констатировал, что в Мстере, например, «... не более пяти мастеров работают по старым оригиналам, большинство, под давлением московских торговцев (влияние этой стороны крайне вредное), давно уже забросили старину и мешают ее со всякою новизною, потребовавную рынком»<sup>40</sup>. Ему вторил Д.К. Тренев, констатируя, что иконописцы «... не вменяют себе <...> в обязанность подражать образцовым памятникам древнерусского и византийского искусств и даже следовать иногда указаниям имеющихся под руками иконописных подлинников»<sup>41</sup>. Работа на заказ приводила к декоративной изысканности, красивости, изяществу иконы. «Снабженная подобными атрибутами живопись представляет собою блестящую современную фразу, удовлетворяющую невзыскательному вкусу современного интеллигента»<sup>42</sup>.

В это критическое для русской иконописи время по высочайшему указу в марте 1901 г. был учрежден Комитет попечительства о русской иконописи, который должен был принять ряд мер для ее улучшения. В частности, одними из аспектов деятельности Комитета были реорганизация уже существовавших с 80-х гг. XX в. иконописных школ и создание новых в Мстере, Палехе, Холуе.

Примерами таких ученических работ являются иконы учеников Мстерской и Холуйской иконописных мастерских, представленные в собрании ГМИР. В Мстерской мастерской обучался Сергей Пастроев, в 1913 г. написавший икону «Свв. апостолы Петр и Павел» (инв. № А-3048-IV). Там же учился и Н. Гусев, автор иконы «Свв. князя Борис и Глеб», представляющей тип воинов-всадников (инв. № Б-4728-IV). Выпускником учебной иконописной мастерской в Мстере был и Александр Антоновский. Как и большинство художников этих сел, он был потомственным иконописцем. Икона из собрания ГМИР (инв. № Б-5027-IV) написана А. Антоновским в 1907 г. Для выпускной работы был выбран весьма сложный сюжет: «Премудрость созда себе дом», являющийся иллюстрацией к гл. IX Притчей Соломона. Икона представляет поздний и упрощенный извод этого сюжета. В ней ощущается ученическая рука, изо-

---

<sup>40</sup> Кондаков Н.П. Отчет по поездке в иконописные села Владимирской губернии летом 1901 года // Известия высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. Вып. 1. СПб., 1902. С. 88.

<sup>41</sup> См.: Тренев Д.К. Русская иконопись и ее желаемое развитие. М., 1902.

<sup>42</sup> Тренев Д.К. Несколько слов о древней и современной русской иконописи. М., 1905. С. 20.

бражение выполнено в традициях мстерской миниатюры. Среди ученических работ Холуйской иконописной мастерской можно отметить икону Федора Грязнова «Свв. Апостолы Петр и Павел» (инв. № Б-8145-IV), датированную 1915 г.

Мастерство будущих иконописцев часто оттачивалось на выполнении копий известных произведений искусства. Примером может служить икона, написанная также учеником Холуйской учебно-иконописной мастерской А. Грязновым (инв. № Б-4681-IV). Она представляет собой выполненную маслом уменьшенную копию знаменитой «Плещаницы» В.М. Васнецова во Владимирском соборе в Киеве. Освоение стиля, технических приемов, рисунка, манеры исполнения различных школ, направлений, отдельных мастеров давало возможность ученику-иконописцу в дальнейшем, продолжая традиции промысла, стать и тончайшим миниатюристом, и хорошим «старинщиком», а позднее – и реставратором древней живописи.

Иконописная традиция трех сел Владимирской губернии – Мстеры, Палеха и Холуя, несмотря на их территориальную близость, различается собственными стилистическими особенностями, техникой, имеет разную историческую основу, традиции, ориентацию. Более других школ в собрании ГМИР представлена Мстера, где иконописное дело имело «вполне промышленный характер»: почти все население (кроме мастеров сапожного ремесла) занималось иконописанием. Еще современники отмечали, что эта школа работала во всех видах и манерах, при этом в ней создавался и вырабатывался собственный неповторимый стиль: мстерскую икону отличают живописность, колорит, удивительные цветные фоны, а часто и цветные нимбы, прозрачные краски, плавно переходящие одна в другую и создающие неповторимую цельную гамму. В музее хранятся как подписные работы отдельных мастеров Мстеры, так и иконы, вышедшие из мастерской того или иного художника и не имеющие конкретной авторской подписи<sup>43</sup>.

В обзоре подписных икон Мстеры необходимо упомянуть о такой характерной особенности трех сел Владимирской губернии, как существование семей, целых династий потомственных иконописцев. В коллекции ГМИР представлены в достаточном объеме работы и нескольких представителей одной семьи, и одного художника из большого и известного в Мстере семейства: в первую очередь это иконописцы Тюлины, Чириковы, Панкрышевы, Мумриковы, Цепковы. Наиболее широко в коллекции представлены Тюлины.

Кисти Н. Тюлина (имя его на иконах полностью не приводится) принадлежат несколько икон праздничного цикла: «Преображение» (инв. № Б-5031-IV), «Воскресение» (инв. № Б-4931-IV), «Сретение» (инв. № Б-5032-IV), «Рождество Христа» (инв. № Б-4842-IV), «Вознесение» (инв. № Б-4788-IV). Две последние датированы 1883 г. Иконы, традиционные по иконографии, удивительно изысканны, их отличает тонкий колорит, нежные, прозрачные тона на облачениях и нимбах подчеркнуты золотой разделкой. Двенадцать икон Месяцеслова, датированные 1887 г. (инв. № Б-4649-IV), выполнены Никифором Тюлиным. Иконы спокойные,

---

<sup>43</sup> См.: Кондаков Н.П. Отчет по поездке в иконописные села Владимирской губернии летом 1901 года. С. 30; Тренев Д.К. Иконопись мстерцев. М., 1903. С. 4.

сдержанные по цвету, живопись их суховата, ритм повторяющихся фигурок достаточно однообразен. Автором иконы «Св. Анна Кашинская» (инв. № Б-4813-IV), написанной в 1904 г., является Дмитрий Тюлин. Наконец, поражает своей миниатюрностью работа Александра Тюлина: это выполненный в 1896 г. трехстворчатый складень. В среднике складня – тщательно выписанное изображение пятиарусного иконостаса, а на боковых створках на плоскости иконы высотой 7,5 см, окаймленной полями ковчега, размещается в 11 рядов «лик святых».

Одна из наиболее известных мастерских в Мстере принадлежала уроженцу этого села Иосифу Андреевичу Панкрышеву, который был чрезвычайно предан иконописному делу и, всячески способствуя развитию и процветанию своей мастерской, привлекал, не жалея денег, умелых мастеров из Мстеры и других мест. Писал и сам, но только по заказам и во всех стилях – и «под греческое», и «под фряжское письмо», и «живописью». Его работы по тщательности исполнения не уступали лучшим иконам прославленных палехских мастеров Сафоновых и Белоусовых. И.А. Панкрышев получил много благодарностей и награждался за участие во всемирных выставках в Антверпене и Чикаго<sup>44</sup>. После 1898 г. он переехал в Томск. С этим городом связан новый и чрезвычайно плодотворный период его деятельности. В мастерской работали и два его сына\*.

Иконы из собрания ГМИР написаны И.А. Панкрышевым еще до переезда в Томск и выполнены по заказу. Икона «Св. Параскева» (инв. № Б-295-IV; илл. 9) создана в 1890 г. Святая в монашеском облачении изображена на фоне Московского Кремля. Выющаяся голубой лентой Москва-река и белокаменные соборы с золотыми куполами, написанные на фоне голубого неба, создают ощущение праздничности. Эта икона написана по поводу 25-летия Московского археологического общества и преподнесена И.А. Панкрышевым графине Прасковье Сергеевне Ува-



Илл. 9. Св. Параскева.  
И.А. Панкрышев, 1890 г.

<sup>44</sup> См.: Илларионов В. Иконописцы-суздальцы: (Поездка в Мстеру, Холуй и Палех) // Русское обозрение. М., 1895. Т. 32. Март. С. 154–155.

\* Сведения получены от сотрудника Томского областного художественного музея И.А. Евтихиейвой.



ровой, которая возглавляла общество после смерти его основателя – ее мужа графа Алексея Сергеевича Уварова (1828–1884).

Из мастерской И.А. Панкрышева вышла еще одна икона, связанная с этой датой. На иконе (инв. № Б-8842-IV) рядом с Нестором Летописцем изображены св. Алексей, митрополит Московский, и св. Параскева – святые, соименные создателям Московского археологического общества. На этом образе мы также встречаем изображение Московского Кремля: на нижнем поле, по золоту. Примечательна эта икона и надписью в ее нижней части: «Усердие бывшего крестьянина слободы Мстера члена Императорского Московского Археологического общества И. Голышева». Иван Александрович Голышев – личность чрезвычайно интересная. Уроженец Мстеры, выходец из крепостной семьи, издавна занимавшейся иконописанием, он со временем стал известным этнографом, археологом, краеведом, собирателем, открывшим в Мстере литографию\*. И.А. Голышев был членом нескольких научных обществ, высоко оценивавших его деятельность (так, например, Русское археологическое общество наградило его золотой медалью). Юбилей Московского археологического общества был заметным событием в российской научной среде, и иконы, заказанные в мастерской И.А. Панкрышева, говорят о ее известности и популярности. Их отличает от многих мстерских икон наличие характерного орнамента на полях. На образцах из собрания ГМИР он также присутствует: это замысловатый плетеный геометризированный или растительный узор, в который в данном случае органично вплетена и юбилейная дата. В дальнейшем широко использовался и орнамент, украшенный имитацией эмали. В целом не характерным для Мстеры является и золотой орнаментированный фон на последней упомянутой иконе.

Как и во времена царских иконописцев Оружейной палаты, лучшие мастера на рубеже XIX–XX вв. продолжали свою работу в Москве. Владельцами московских иконописных мастерских были уроженцы Мстеры М.И. Дикарев, И.С. Чириков с сыновьями, Ф.И. Цепков, В.П. Гурьянов. Известность и высокое мастерство обеспечивали заказы. Одним из них был и цикл минейных икон, выполненных для церкви Введения во храм в Мраморном дворце в Петербурге в 80–90-х гг. XIX в. Иконостас этой церкви, написанный художниками-академиками «в итальянском вкусе», был в 1950–1952 гг. заменен новым, выполненным Пешехоновым в «древнем стиле». Минейный цикл в изображении центральных фигур также ориентирован на традицию. Большая часть этого цикла (200 икон) находится в собрании ГМИР\*\*. Более половины из них – подписные, выполнены крупными мастерами М.И. Дикаревым и И.С. Чириковым.

Михаил Иванович Дикарев – уроженец Мстеры, работал в иконописной мастерской, в Москве открыл собственную мастерскую, пригласив лучших иконописцев. Иконы в его мастерской выполнялись только по заказам. Его работы экс-

\* Он является автором известнейшего исследования об этом крае (см.: *Голышев И.А. Богоявленская слобода Мстера: история ее древности, статистика и этнография*. Владимир, 1865).

\*\* 20 икон из этого цикла находятся в Государственном Эрмитаже (см.: *Побединская А.Г., Уханова И.Н.* Произведения мстерских художников М.И. Дикарева и О.С. Чирикова в собрании Государственного Эрмитажа // *Культура и искусство России XIX века: новые материалы и исследования*. Л., 1985. С. 150–167.



пониrowались на выставках в России и за рубежом. В 1912–1913 гг. он написал иконы святых, соименных царской семье, для Федоровского собора Царского Села. М.И. Дикарев много работал как реставратор. В 1882 г. он реставрировал иконы Преображенского монастыря в Переяславле Залесском по рекомендации Общества любителей духовного просвещения, членом которого он был, в 1902 г. – иконы в Ярославле, в 1912 г. – в Костроме<sup>45</sup>.

Иосиф (Осип) Семенович Чириков, также выходец из Мстеры, работал в Москве, имел там мастерскую. Помимо иконописания занимался, как и многие его современники-иконописцы, реставрацией. По поручению уже упоминавшегося Комитета попечительства о русской иконописи, издавшего лицевой иконописный подлинник, он создал для нужд иконописной школы иллюстрирующие подлинник темперные образцы. Был не только тонким ценителем, но и собирателем древнерусской живописи, состоял членом Общества любителей духовного просвещения. Мастерство иконописца, навыки реставратора, мастерскую и интерес к собирательству унаследовали от И.С. Чирикова и его сыновья. Впоследствии пополненную коллекцию они передали в Государственную Третьяковскую галерею<sup>46</sup>.

Иконы минейного цикла, созданные М.И. Дикаревым и И.С. Чириковым, в большинстве своем – однофигурные композиции, включающие и довольно редко встречающиеся персонажи. Вместо традиционного позема на этих иконах присутствуют тщательно выписанные миниатюрные пейзажи, тонко дополняющие образ святого, достаточно реалистичные или откровенно фантастические. На них есть и леса, и долины, и реки с арочными мостами, озера, горы и скалы, отдельные постройки, очертания городов, монастыри, соборы, колокольни. Из-за низкой линии горизонта эти пейзажи воспринимаются тончайшими миниатюрами, которые, будучи связанными в той или иной степени с деятельностью фронтально расположенного на иконе персонажа, создают и определенный психологический настрой. Фон создают чередующиеся, плавно переходящие один в другой цвета светлой холодной гаммы. Эти иконы отличают высочайшее мастерство, изящество, тонкий вкус, что и делает их произведениями высокохудожественными, заметно выделяя их среди огромного числа произведений иконописи рубежа XIX–XX вв.

Близкой по композиционному построению и манере исполнения к иконам церкви Мраморного дворца является икона «Св. Никодим Печерский» (инв. № Б-4686-IV), написанная В.И. Шитовым. Несмотря на стилистическую схожесть, она тяжелее, не столь изысканна по цвету. Широкие вызолоченные поля, в отличие от нейтрально охристых полей икон Мраморного дворца, несколько диссонируют со средником, который в целом выполнен столь же профессионально. Иконописец, житель Мстеры, имел свою мастерскую, писал иконы дорогие, в том числе «мелоч-

---

<sup>45</sup> См.: *Вздорнов Г.Н.* История открытия и изучения русской средневековой живописи XIX века. М., 1986. С. 156, 199, 367; *Памятники русской архитектуры и монументального искусства: материалы и исследования (сб.-к НИИХП)*. М., 1980. С. 17.

<sup>46</sup> См.: *Тренев Д.К.* Иконопись мстерцев. С. 15; *Вздорнов Г.Н.* История открытия и изучения русской средневековой живописи XIX века. С. 190, 199, 380.

ного письма», работал в разных стилях, славился как хороший мастер, занимался реставрацией и подделкой икон<sup>47</sup>.

Большой известностью пользовалась и мастерская Федора Ивановича Цепкова. Икона из собрания ГМИР «Богоматерь Неопалимая купина» (инв. № Л-1349-IV) написана в 1885 г. самим владельцем мастерской. Эта удивительная икона, кажется, вобрала в себя все цвета радуги. Сложная многофигурная композиция дала возможность художнику использовать максимально всю палитру красок, поражая тончайшими цветовыми переходами. Здесь и несколько оттенков синего, голубого, бирюзового, малинового, розового, сквозь прозрачные краски словно просвечивают фигуры ангелов.

Одна из значительных фигур того времени – Василий Павлович Гурьянов, коренной житель Мстеры, иконописец, владелец мастерской в Москве, художник-реставратор, издатель. Его работы украшали многие соборы и церкви России: Ново-Спасский монастырь, усыпальницы бояр Романовых, церковь при Епархиальном доме в Москве, церкви Петергофа и Оптиной пустыни. Работал В.П. Гурьянов и за границей (в Буэнос-Айресе, на Афоне), реставрировал древние иконы в Троице-Сергиевой лавре (например, знаменитую икону «Троица» Андрея Рублева), а также в Успенском и Благовещенском соборах Московского Кремля. В.П. Гурьянов был членом Московского археологического общества, Общества любителей древней письменности, Общества любителей духовного просвещения, Комиссии по осмотру и изучению церковной старины Москвы и Московской епархии, издавал памятники древнерусского искусства. Работы его экспонировались на выставках в Париже в 1904 г., в Брюсселе в 1905 г. и на международной выставке в Петербурге<sup>48</sup>.

Самая ранняя работа В.П. Гурьянова в собрании ГМИР – икона «Св. Федор Тирон» (инв. № А-3933-IV), датированная 1898 г. и написанная в Москве. Богатство и пышность вызолоченных доспехов святого, орнамента его золотого щита подчеркивают декоративный характер изображения. Красный плащ, голубая туника, зеленый позем, гармонично сочетаясь, создают яркое живописное впечатление, золотой же фон несколько отличает этот образ от других икон Мстеры. Икона «Покров Богоматери» (инв. № Б-4664-IV) дает представление о В.П. Гурьянове как о миниатюристе. Она написана в 1902 г. и представляет ростово-суздальский вариант композиции. На небольшой по размеру иконе запечатлен сложный сюжет с множеством действующих лиц. Каждый лик выразителен, достаточно индивидуален. Построенная в целом на игре зеленых с золотом цветов, икона обращает на себя внимание ювелирной проработкой деталей орнаментов. Придерживаясь монархических взглядов и являясь поставщиком царского двора, В.П. Гурьянов неоднократно сам писал и подносил свои иконы представителям царского семейства. Одна из таких икон – «Ангел-хранитель» (инв. № Б-4845-IV; илл. 10). Ангел на ней строг и изящен, в его руках меч и крест. Он стоит на фоне Московского Кремля, как бы заслоняя и защи-

<sup>47</sup> См.: Семеновский Д.Н. Мстера: очерки. М., 1937.

<sup>48</sup> См.: Успенский А.И. Переводы с древних икон, собранные и исполненные иконописцем и реставратором В.П. Гурьяновым. М., 1902; Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII в. и наиболее типичных XVIII и XIX вв. Сергиев Посад, 1920; Художники народов СССР: биобиблиографический словарь. Т. 3. С. 243.

щая его. Характерное для Мстеры многоцветие фона удачно оттеняет белокаменные соборы Кремля. Икона, яркая и многокрасочная, отличается изысканным вкусом. Примечательна она и тем, что имеет на тыльной стороне авторскую дарственную надпись: «Его Императорскому Высочеству Великому князю Алексею Николаевичу благословение от изографа В.П. Гурьянова. 1912 г. в Москве».

Эти три работы В.П. Гурьянова написаны в лучших традициях мстерских художников, их отличает красочность, декоративность, миниатюрность, изысканность. Некоторым диссонансом выглядит четвертая икона его из собрания ГМИР – «Избранные святые» (инв. № Б-1142-IV), написанная в совершенно иной, чисто живописной манере к празднованию 300-летия дома Романовых. На иконе изображены святые, соименные членам царской семьи: свт. Николай Чудотворец, св. царица



Илл. 10. Ангел-хранитель.  
В.П. Гурьянов, 1912 г.

Александра, св. Михаил Малейн, св. Алексей, митрополит Московский. Изображен также Московский Кремль как символ незыблемости самодержавия. На тыльной стороне иконы – вкладная надпись: «Написана сия святая икона в Храм Святой Троицы, в память 300-летия благополучного царствования дома Романовых усердием иконописца В.П. Гурьянова. 1913 г.».

По свидетельству современников, В.П. Гурьянов был человеком жестким, властным, честолюбивым. За участие в волнениях 1905 г. он уволил из мастерской иконописца А. Антоновского. В 1919 г. В.П. Гурьянов, никогда не пользовавшийся особой любовью окружающих, возвратился в Мстеру и умер в нищете в местной больнице.

В заключение нельзя не упомянуть еще об одной крупной мастерской. Она связана с династией иконописцев Мумриковых и в собрании ГМИР представлена совершенно необычной иконой с изображением святого семейства (инв. № Б-7396-IV; илл. 11). Необычно уже и название иконы, написанное на верхнем поле: «Физический труд святого семейства». Необычна и композиция: персонажи действительно заняты физическим трудом. Мария сидит за прялкой, Иосиф пилит доску, в руках отрока Иисуса – молоток и стамеска. Икона написана иконописцем В.О. Мумриковым в 1923 г. Это сложное и противоречивое время



Илл. 11. Физический труд святого семейства.  
В.О. Мумриков, 1923 г.

в истории Русской Православной Церкви, характеризующее борьбой двух течений: ортодоксального и обновленческого; в русле идей последнего и создана эта икона.

Подводя итоги данного краткого обзора, охватившего период с 1644 по 1923 г., так как именно эти крайние даты имеет описываемая коллекция ГМИР, следует еще раз подчеркнуть, что в подписных иконах закономерно отражаются основные процессы, характерные для всей русской иконописи конца XVII – начала XX в. Этот период ее развития пока еще, к сожалению, незаслуженно обойден вниманием историков и искусствоведов, поэтому изучение подписных икон, являющихся характернейшей приметой этого времени, позволяет глубже и несколько в иной плоскости посмотреть на огромный, сложный, противоречивый, вместивший несколько эпох период истории русского иконописания.

В статье рассмотрен далеко не весь круг авторов, работы которых представлены в коллекции ГМИР, но избранные для обзора произведения наиболее интересны, значительны и поэтому наиболее точно отражают свое время. Нашей задачей было ввести в научный оборот новые имена и памятники, что поможет в дальнейшем собрать, сопоставить, а в ряде случаев и датировать подписные иконы одного мастера, имеющиеся в собраниях других музеев страны. Дополнить сведения о творчестве уже известных иконописцев и представить работы еще неизвестных, но значительных и интересных мастеров и было главной задачей нашей работы, которая не претендует на полное и всестороннее исследование и является только началом разработки этой темы.

© Коробко О.А., 2010

© Ченская Г.А., 2010

## СТАРООБРЯДЧЕСКОЕ МЕДНОЕ ЛИТЬЕ В СОБРАНИИ ГМИР: обзор коллекции\*

Памятники мелкой пластики из меди известны в русском искусстве с XI в. По материалу и технике исполнения они объединены названием «медное литье». С начала своего существования металлическая пластика имела культовое, ритуально-символическое назначение. Небольшие по размерам произведения из меди – иконки, кресты, складни, панагии и образки – воспринимались как своеобразные обереги: их наделяли целительной силой, верили, что они охраняют владельца от всяких бед.

Для изделий мелкой пластики из меди характерны лицевые рельефные изображения, большое разнообразие композиционных форм и иконографических типов. Меднолитейная пластика занимает важное место среди произведений русских художественных мастерских. Красота и дешевизна материала, податливость в обработке способствовали ее массовому распространению и бытованию преимущественно в низовых слоях населения: среди крестьян, торгового люда, городских жителей. Медное литье всегда тяготело к народной культуре, что наложило определенный отпечаток на облик памятников. В XIX в. один из первых исследователей медного литья, известный филолог и искусствовед Ф.И. Буслаев писал о значении медных икон и крестов: «Это были святыни, самые удобные для перенесения, прочные и дешевые, потому они и доселе в большом употреблении в простом народе, особенно у раскольников»<sup>1</sup>.

В собрании Государственного музея истории религии (ГМИР) насчитывается около 900 единиц хранения памятников русской мелкой медной пластики XVI–XX вв. Изучение медного художественного литья в собрании ГМИР было начато в 80-х гг. XX в. научным сотрудником музея М.Н. Принцевой<sup>2</sup>. По датировке, качеству испол-

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 1. СПб., 2001. С. 23–33.

<sup>1</sup> Буслаев Ф.И. Общие понятия о русской иконе // Буслаев Ф.И. О литературе: исследования, статьи. М., 1990. С. 36–361.

<sup>2</sup> Принцева М.Н. Памятники мелкой меднолитейной пластики в собрании Государственного музея истории религии и атеизма // Научно-атеистические исследования в музеях: использование культовых предметов в атеистических экспозициях. Л., 1983. С. 35–49; Принцева М.Н. К вопросу об изучении старообрядческого медного литья в музейных собраниях // Научно-атеистические исследования в музеях. Л., 1986. С. 47–68.



нения и сохранности состав коллекции весьма неоднороден: в ней представлены как типичные изделия массового изготовления, так и уникальные произведения, являющиеся подлинными шедеврами русского прикладного искусства. За исключением некоторых образцов древнерусского медного литья XIV–XVI вв. (130 ед.), коллекция состоит из старообрядческих отлитых из меди изделий (около 500 ед.).

После указа Синода 1722 г. «О воспреещении употреблять в церквях и частных домах резные и отливные иконы»<sup>3</sup> медное литье стало фактически нелегальным. С того времени Православная Церковь мало обращалась к производству этих форм, однако медное литье продолжало существовать у старообрядцев, которые особо почитали и ценили его как прошедшее «огненное крещение». На протяжении XVIII и XIX вв. изготовление медных литых изделий превратилось в прерогативу старообрядческих общин, поэтому вся поздняя мелкая литая пластика, в большом количестве представленная во многих музейных собраниях, является в основном старообрядческой.

Коллекция медного литья ГМИР позволяет получить представление о творчестве нескольких поколений старообрядческих мастеров-литейщиков и своеобразии разных школ и мастерских, ознакомиться с иконографией, декоративным оформлением памятников, проследить эволюцию основных композиционных форм изделий.

Существовали крупные центры по производству предметов мелкой пластики из меди как у поповцев, так и у беспоповцев: в Поморье (Выговский монастырь) на протяжении XVIII – первой половины XIX в.; в XIX в. – в Москве в мастерских Преображенской заставы, в подмосковном селе Гуслицы – крупнейшем центре поповского старообрядчества. В коллекции ГМИР представлены изделия всех этих центров старообрядческого медного литья.

По видам vase памятники мелкой пластики из меди можно разделить на три большие группы: иконы, складни и кресты<sup>4</sup>. Медные литые иконы предназначались для домашнего алтаря. Они имеют вид плакеток разного размера и формата (обычно прямоугольные). Иногда плакетка дополнена навершием. Размер колеблется от 10 до 15–17 см. Примерами таких икон в собрании ГМИР являются: образ «Покров Пресвятой Богородицы» (Инв. № Б-44/2-IV; 16,5×13 см), «Спас Вседержитель с избранными святыми» (Б-5269-IV; 12,5×10 см), «Иоанн Предтеча» (А-6427-IV; 15×12,3 см) и др. Известны также иконы более крупного формата, от 20 до 30 см, именуемые в народной терминологии «образами». Ярким примером такой иконы в коллекции ГМИР является «Успение Богоматери» (Б-58-IV; 29,4×24,8 см).

Среди икон выделяются также так называемые нагрудные (воротные, нательные) иконы, которые носили на груди на шнуре. Для них установился свой термин – «образок». Типичный образок имеет в высоту 3–5 см, иногда 1,5 см, и не превышает 7–8 см. Образцами таких нагрудных икон в собрании ГМИР являются: «Свв. Кирик и Улита с избранными святыми» (А-6087-IV; 5,9×5 см), «Вознесение Господне» (А-3612-IV; 6×5,4 см), «Вход Господень в Иерусалим» (Б-5286-IV;

<sup>3</sup> Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи: 1722 г. Т. 2. СПб., 1872. № 885. С. 575–576.

<sup>4</sup> Винокурова Э.П. Литая медная пластика конца XVII – начала XVIII в.: введение в типологию // Древнерусская скульптура: проблемы и атрибуции. Вып. 2. М., 1993. Ч. 1. С. 191.



6,2×5,5 см) и др. Для ношения этих образков в них предусматривались специальные ушки, петли, оглавия.

Образки выполняли сначала функцию оберегов, но в XIX в. эта функция медных икон почти совсем исчезла, за исключением образков-тельников. Их больше не носили на груди, а помещали в божницу для моления, поэтому у образков XIX в. ушки почти все без отверстий. Для XIX в. стал также характерным усредненный размер изделий, который колеблется между размером иконы и образка, в пределах 7–10 см. В научном и народном обиходе нередко их называют «иконками» (икона «Распятие с избранными святыми» – Б-5600-IV; 10×9 см).

Следующий вид медной пластики – складни. Это складывающиеся (складные) иконы, состоящие из двух или нескольких соединенных вместе плакеток-створок. В зависимости от способа соединения и закрывания створчатые иконы делятся на собственно складни и створы. В первом случае створки равновелики и накладываются при закрывании друг на друга (трехстворчатый складень «Деисус с избранными святыми» – Б-5265-IV). Во втором случае узкие боковые створки смыкаются – «створяются» (посередине центральной – средника) (трехстворчатый складень «Спас Смоленский с припадающими святыми Сергием и Никоном Радонежскими» – Б-102-IV). Впрочем, по старообрядческой терминологии и те, и другие назывались «створами», так как слово «складень» у старообрядцев не употреблялось. В научной литературе используются оба термина в соответствии с названной спецификой, причем небольшие створы (размер 7–8 см в сложенном виде) именуются «створцами».

Створы всегда трисоставные. Складни же бывают двух-, трех- и четырехстворчатые. Двухстворчатые маленькие складни иногда именуют «двойками» или «тельниками», так как их, как и образки, носили на груди. Складни в размер икон (10–17 см) обычно называют «большими», а в размер образков – «малыми». Заметим, что четырехстворчатые складни всегда большие. Подобно образкам, некоторые складни наделены ушками, а створы часто бывают увенчаны оглавиями или навершиями.

Представленные в фондах ГМИР медные литые кресты можно разделить на наперсные и киотные. У старообрядцев-поповцев наперсные кресты носили на груди священники; у беспоповцев эти кресты, сохранив свое название и даже петлю, распространились в быту. Их помещали над колодцами, над входом в баню, под угол дома при закладке фундамента, прикрепляли, как образки, к надмогильным крестам, ставили в божницу для моления. Размеры наперсных крестов составляют от 8–10 до 13–15 см (А-6052-IV: Крест наперсный; Поморье, начало XVIII в.; 15,8×9,2 см; А-3359-IV: Крест-распятие наперсный; Москва, XIX в.; 12×6,7 см).

Так называемые киотные кресты-распятия с предстоящими – это кресты с двумя специальными боковыми пластинами, на которых отливались парные изображения предстоящих в рост: Богоматери и св. Марфы (или св. Марии) – на одной стороне, слева, и апостола Иоанна Богослова и мученика Лонгина сотника – справа (А-3640-IV: Крест киотный «Распятие Христово с предстоящими»; 17×10,8 см). Обратная сторона киотных крестов обычно бывает украшена негустым растительным орнаментом с классическими мотивами: вазонами, лентами, пропущенными через кольцо. Размеры таких киотных крестов – от 20 до 25 см. Боковые дополнения с фигурами предстоящих в народе назывались «полотенцами», а сам крест – «крестом

с полотенцами». Киотным же он называется потому, что его часто ставили в киот, рядом с иконами. В дальнейшем появились своеобразные живописные иконы с медными вставками: крест врезали в загрунтованную и подготовленную для живописи доску и дополняли по сторонам соответствующими живописными изображениями. При этом рельефный медный крест разрушал традиционную плоскость иконной доски, а в сочетании с яркой красочной живописью фигур и архитектурного пейзажа создавал необычайно самобытный образец изобразительного искусства.

В дальнейшем киотный крест претерпел эволюцию в сторону иконы. Кроме боковых полотнищ к нему были добавлены клейма с изображением евангельских праздников, Богородицы, святых. Это был уже не столько крест, сколько крест-икона (Б-5500-IV: Крест-икона «Распятие Христово с предстоящими и избранными иконами», XIX в.).

Кроме моленной, медные кресты старообрядцев-поповцев несли и церковно-литургическую функцию. Во время богослужений в старообрядческих церквях, как и в православных, используются так называемые напрестольные кресты. У беспоповцев, так как у них нет престола и кресты лежат на аналое, их называют «аналойными», «благословляющими» или просто – «кресты-распятия». Это, как правило, большие и массивные восьмиконечные кресты, достигающие в высоту 30–40 см (но встречаются и поменьше, до 30 см); на концах средней перекладки изображены Солнце и Луна, под перекладкой надпись: «Кресту Твоему поклоняемся и святое Воскресение Твое славим». В нижней части изображены град Иерусалим, гора Голгофа и голова Адама (А-3324-IV: Крест «Распятие Христово»; Москва, XIX в.; 37,7×19,8 см). Эти кресты-распятия даже чаще, чем киотные, врезались в иконную доску, превращаясь тем самым в настенные моленные образы (А-2607-IV: Икона «Распятие Христово» с врезанным крестом, XIX в.).

Напомним, что все старообрядческие медные литые кресты – восьмиконечные. Исключение составляют натальные четырехконечные кресты, на которых, однако, всегда присутствует изображение креста с восемью концами.

Основные виды старообрядческого медного литья – иконы, складни, кресты-распятия, как уже отмечалось, характерны для всех направлений старообрядчества и встречаются почти повсеместно. Тем не менее различия вероучительного и культового характера между отдельными толками и согласиями не могли не отразиться и на предметах культа. Каждый центр меднолитейного производства имел специфические черты и особенности. Даже внутри одного направления, например беспоповского, изделия федосеевских общин отличались от аналогичных изделий филипповцев.

Существует, правда, одно обстоятельство, связанное с изготовлением любых литых изделий, которое чрезвычайно затрудняет их атрибуцию, – определение места и времени их создания. Для изготовления литых изделий необходима модель, образец. Само изделие – это уже отливка. Медные литые изделия, таким образом, могут существовать во многих экземплярах, т.е. тиражироваться, причем образцом, моделью могла служить затем и сама отливка. Возможность и практика тиражирования произведения мелкой пластики практически ставит под сомнение любую атрибуцию, поскольку из двух абсолютно идентичных изделий одно могло быть моделью для другого, отлитого за тысячи километров и через десятки лет.

Э.П. Винокурова отмечает в связи с этим, что колоссальная региональная разбросанность памятников с одинаковыми стилистическими особенностями создает большие трудности при определении центра литья<sup>5</sup>. Территориальная «рассеянность» стилистически однородных памятников объясняется миграцией старообрядцев, а также принятой в практике литейного дела работой по образцам-моделям, которые мигрировали вместе с мастерами и владельцами. Воспроизведение одного и того же образца, использование в качестве моделей самих готовых изделий затрудняют, таким образом, не только региональную атрибуцию, но и датировку памятника. Так, например, московские мастера XIX в. копировали произведения поморской пластики начала XVIII в.

Отличить первые тиражи отливков от последующих, конечно, при достаточно внимательном сравнении можно, но для этого необходим немалый опыт общения с материалом. Например, если есть сомнения в том, что это действительно выговская отливка, то некоторые осторожные исследователи предпочитают термин не «поморское литье», а «круг памятников поморского литья»<sup>6</sup> или «тип поморского литья»<sup>7</sup>, подразумевая под этим не место производства, а тип изделия, зародившийся на Выге, но затем распространившийся по старообрядческой России. Кроме того, коллекция ГМИР, как и других музеев, «засорена» множеством расхожих, кустарных поделок и подделок. На этом фоне памятники «модельного» образца, дошедшие до нас в считанных экземплярах, как и просто хорошие памятники, могут просто «затеряться» из-за плохой сохранности. Все это создает дополнительные трудности при попытке систематизации произведений металлопластики и осложняет изучение этого вида изобразительного искусства.

Поморская пластика Выговской общины – крупнейшего центра беспоповского старообрядчества на Русском Севере – была наиболее ранним видом старообрядческого литья и оказала решающее влияние на развитие литейного производства других старообрядческих центров. По месту расположения в Поморье литье получило название «поморское», а по названию самой пустыни – «выговское». По времени своего возникновения поморское литье определяется довольно четко: первые известные образцы датируются 1719 г.<sup>8</sup> – временем основания Выговской меднолитейной мастерской – «медницы», а последние образцы – серединой XIX в., поскольку в 1854 г. Выговский монастырь был закрыт. Таким образом, меднолитейное производство на Выге, просуществовав почти 140 лет, было прекращено, и изготовление медных изделий приобрело на Севере полукустарный характер, рассеявшись по крестьянским дворам и отдаленным глухим скитам Поморья.

---

<sup>5</sup> Винокурова Э.П. О типологии медной художественной пластики конца XVII–XIX в. (принципы формирования научного каталога) // Русское медное литье. Вып. 1. М., 1993. С. 3–1.

<sup>6</sup> См.: Винокурова Э.П., Кольцова Т.М. Русская мелкая пластика из меди XVII–XIX вв. из Архангельского музея изобразительных искусств. Архангельск, 1989.

<sup>7</sup> Берестецкая Т.В. «Мое исследование было первым опытом...» (памяти В.Г. Дружинина) // Русское медное литье. Вып. 1. С. 57.

<sup>8</sup> Винокурова Э.П. Поморские датированные складни // Памятники культуры: новые открытия. Ежегодник, 1988. М., 1989. С. 343.

Несмотря на кратковременность и локальность своего существования, поморское литье XVIII–XIX вв. было самобытным и характерным явлением на фоне общего развития искусства медной пластики в России. Трудом многих поколений мастеров-литейщиков было достигнуто высокое художественное мастерство медного литья, которое по своим достоинствам и качеству работы ярко выделяется среди других памятников мелкой пластики из меди. Изделия выговских мастеров, выработанные ими каноны и формы, способы изготовления и декорирования стали образцами для последующего развития искусства медного литья у русских старообрядцев (причем как у беспоповцев, так и у поповцев).

Все выговские изделия, выявленные в фондах ГМИР, отличаются рядом следующих признаков, позволяющих выделить их в цельную, стилистически и технологически единую группу.

1. Все поморские изделия по сравнению с другими аналогичными изделиями более легкие по весу и более тонкие. Известный реставратор, коллекционер и знаток старообрядчества Ф.А. Калинин отмечал: «Все, что грубое, толстое и тяжелое, – это будет или гуслицкий ширпотреб, или Москва XIX века»<sup>9</sup>.

2. Складни и иконки обычно имеют прямоугольную форму, близкую к квадрату.

3. Разные части складней соединяются с помощью продолговатых цилиндрических, плотно пригнанных друг к другу шарниров.

4. Наверху средней створки имеются два ушка с отверстиями для подвешивания. Такие же головки с отверстиями для подвешивания имеют все мелкие в одно изображение иконы (образки) и двухстворчатые складни по верхнему краю. В московских изделиях XIX в. ушки отливались без отверстий.

5. Изделия изготовлены из медного сплава золотисто-желтого цвета, как правило, из бронзы (сплава меди с оловом) или латуни (сплава меди с цинком), и отличаются тщательной формовкой. Мельчайшие детали рельефа – пряди и завитки волос, черты ликов, оперение крыльев ангелов, узорочье тканей и складки одежды – передаются в технике литья, ручная доработка отсутствует. Лишь на оборотной стороне икон или створок, где нет изображения, иногда встречаются ручная обработка абразивными материалами и частичная шлифовка.

6. Изделия поморских мастеров, как правило, украшены разноцветной финифтью 3–5 цветов (наиболее характерные цвета – синий, белый, желтый, зеленый и голубой). Эмаль отличается высоким качеством: яркая и чистая по цвету, блестящая, гладкая, стекловидная. В некоторых современных публикациях высказывается предположение, что искусство финифти на Выге и Севере происходит из Александровского монастыря (XVI в.)<sup>10</sup>.

7. Как правило, фон, боковые рамки и одежды святых на изделиях поморских мастеров украшены растительным орнаментом. «Поморский» орнамент на крышках складней образует виноградная лоза, перевивающаяся с цветами, плодами и птицами, заключенными в барочный картуш. Можно провести определенные стилисти-

<sup>9</sup> Институт русской литературы (ИРЛИ), Древлехранилище. Ф. Ф.А. Калинина. № 93. Л. 4.

<sup>10</sup> Брюсова В.Г. По Олонецкой земле. М., 1972. С. 110–114.



*Илл. 1. Деисус с избранными святыми  
(складень трехстворчатый; оборот левой створки  
с изображением Голгофского креста)  
Поморье, XVIII в.; медный сплав, литье, эмаль*

ческие параллели между орнаментикой медных литых изделий и книжной орнаментикой поморских рукописей. Так, тип украшения крышек складней – пышная заставка-рамка с колоннами – «словно сошла с титула и фронтисписа поморской рукописи»<sup>11</sup>.

Одними из дополнительных атрибутивных признаков в добавление к перечисленным могут служить сюжет и подбор изображений на створках складней и икон святых. Все известные поморские складни делятся по сюжету на пять типов.

*Первый тип*, или «поморские девятки» (с изображением девяти фигур святых в рост), – малые трехстворчатые складни «Деисус с избранными святыми», одни из самых популярных произведений поморской пластики. Иконографическая схема этого складня была разработана в литейной мастерской Выговской пустыни. Типичным примером может служить складень из коллекции ГМИР (№ А-3555-IV. Поморье, первая половина XVIII в., 5,5×6 см; илл. 1). На средней створке – изображение Деисуса, т.е. Христа на престоле с предстоящими Богоматерью и Иоанном Предтечей; на левой – св. митрополита Филиппа, свт. Нико-

<sup>11</sup> Винокурова Э.П. К вопросу о «дониконовской» ориентации старообрядцев в изобразительном искусстве // Традиционная духовная и материальная культура русских старообрядческих поселений в странах Европы, Азии и Америки. Новосибирск, 1992. С. 67.

лая Чудотворца и апостола Иоанна Богослова; на правой – ангела-хранителя, прпп. Зосимы и Савватия Соловецких. На обороте левой створки отлит в круге Голгофский крест на фоне стен и башен Иерусалима, сопровождаемый соответствующими литерами и надписью: «ЦРЬ СЛВЫ / ІС ХС / НИ КА / МЛ РБ» («Царь Славы Иисус Христос победитель смерти, место лобно, распят [или рай] бысть»). Средняя и левая створки имеют неглубокий ковчежец и обрамлены гладким буртом, правая створка выполнена без ковчежца. Створки по форме приближаются к квадрату. Крепление створок осуществляется с помощью пяти торцевых цилиндрических петель, что является признаком ранних памятников (позже стали ограничиваться тремя петлями). Наверху средней створки имеются два ушка с отверстиями для подвешивания. Складень отлит из медного сплава золотисто-желтого цвета и иллюминирован разноцветной эмалью. Его отличают скульптурная моделировка фигур, тонкая проработка одежд и ликов. Все перечисленное позволяет атрибутировать данный складень как поморский памятник первой половины XVIII в.

Выбор изображенных на складне святых тоже указывает на его выговское происхождение: трое святых – Зосима, Савватий и митрополит Филипп – имеют непосредственное отношение к Соловецкому монастырю, с которым у выговцев связывалось представление о начале собственной истории. Как известно, прпп. Зосима и Савватий считались патронами-покровителями Выговской пустыни, неудивительно поэтому, что они изображены на правой створке складни. Необычно присутствие ангела-хранителя в деисусном чине. На наш взгляд, это можно объяснить тем, что подобного типа складни были предметами личного, а не общественного культа, т.е. были рассчитаны на индивидуальное использование, и изображение ангела-хранителя придавало складню функцию древнего оберега-амулета. Считалось, что складная иконка, носимая на груди, охраняла владельца благодаря заступничеству свт. Николая Чудотворца и ангела-хранителя. Трехстворчатый складень «Деисус с избранными святыми» стал своеобразным символом Выговской пустыни и всего поморского старообрядчества.

Целесообразно отметить сходство этого складня с датированным 1721 г. складнем из собрания Русского музея, который подробно описан Э.П. Винокуровой<sup>12</sup>. Совпадение композиции, иконографии, технологии позволяет с уверенностью говорить о том, что складень из фонда ГМИР является выговской отливкой, вероятно, первой половины XVIII в., а датированный 1721 г. складень из Русского музея выступает по отношению к нему в качестве первоначального образца.

*Второй тип* поморских складней – поясной «Деисус». Это трехстворчатые складни – «тройчатки», в среднике изображен Христос Вседержитель, на боковых створках – Богоматерь слева и Иоанн Предтеча справа (инв. № Б-230-IV. Поморье, XVIII в.; 4×4,5 см; илл. 2).

<sup>12</sup> Винокурова Э.П. Поморские датированные складни. С. 338.





*Илл. 2. Деисус (складень трехстворчатый).  
Поморье, XVIII в.; медный сплав, литые, эмаль*

К *третьему типу* относятся малые трехстворчатые складни с изображениями Распятия Христова, Троицы Ветхозаветной и Богоматери «Знамение» (Б-237-IV. Поморье, XVIII в.; 4,5×4,3 см).

К безусловно редким экспонатам относятся двухстворчатые складни – «поморские панагии», или «двойки», которые являются типичными образцами поморского медного литья XVIII в. Это своеобразные миниатюрные «путные» иконы, составленные из двух створок. Их брали с собой в дорогу, в путь (отсюда – «путные»), зашивая в мешочки-ладанки и пряча на груди. Необходимо отметить, что поморские мастера создали настоящую традицию переносных складней, которые были особенно удобны в походных условиях: во время длительных морских, торговых и миссионерских путешествий.

Двухстворчатые складни произошли от панагий, утративших свой литургический смысл, но сохранивших особую иконографию. В квадратные створки складней вписаны круглые панагии. В фондах ГМИР имеется складень (А-6806-IV. Поморье, XVIII в.; 3,5×3,6 см), на левой створке которого изображена Ветхозаветная Троица, а на правой – Богоматерь «Знамение». На оборотной стороне левой створки изображена композиция «Голгофский крест». Складень относится к первой половине XVIII в. и изготовлен, по всей видимости, в самой Выговской общине.

Широко распространенный тип произведений поморской пластики – трехстворчатый складень «Дванадцатые праздники» (А-3525-IV. Поморье, XVIII в.; 10,5×10,5 см.). В 12 клеймах, по 4 на каждой створке, представлены сюжеты основных христианских праздников (в дальнейшем каждое из клейм получило распространение в виде отдельных икон). На внешней стороне складня в декоративном обрамлении помещено символическое изображение горы Голгофы в виде восьмиконечного креста с орудиями страстей и символы евангелистов, которые соответствуют старообрядческой традиции: символом Марка является орел, а Иоанна – лев.



Славу выговской «меднице» принес тип четырехстворчатого складня с изображением двенадцатых праздников на трех створках и сцен прославления чудотворных икон Богоматери (Владимирской, Смоленской, Тихвинской и Богоматери Знамение) на четвертой. Среди старообрядцев эти складни получили наименование «большие праздничные створы» (Л-3860-IV. Поморье, XVIII в.). Изображение наиболее чтимых на Руси Богородичных икон призвано было подчеркнуть, что старообрядцы являются подлинными наследниками и хранителями «древнего благочестия». Такие складни, являющиеся целым походным иконостасом в миниатюре, пользовались необычайной популярностью. «Все в этом меднолитом памятнике – и форма, и тщательность проработки миниатюрных клейм, и орнамент наружной стороны второй створы – свидетельствует о таланте и высоком мастерстве литейщиков знаменитой “медницы”»<sup>13</sup>.

Среди поморских икон в собрании ГМИР заслуживают внимания две ажурные иконы: «Св. Андрей Стратилат» (Б-4286-IV; Поморье, XVIII в.; 16,2×7,2 см) и «Пророк Даниил» (Б-4288-IV. Поморье, XVIII в.; 16,2×7,2 см), выполненные в технике просечного литья. Они интересны тем, что на них изображены святые, соименные основателям Выговского монастыря – Даниилу Викулину и Андрею Денисову. На Выге был установлен культ местночтимых святых из числа первых киновиархов – основателей и настоятелей пустыни. Им были установлены дни памяти, написаны службы. Появились и иконописные изображения для почитания новоявленных святых. Одна из таких икон – «Поморские старцы», на которой изображены девять особо почитаемых иноков, считавшихся духовными отцами Выгореции, – имеется в ГМИР (А-1491-IV. Поморье, XVIII в.; дерево, темпера; 32,9×26 см). Однако для медного литья характерно изображение святых, тезоименитых канонизированным выговским старцам. По старообрядческому преданию, иконы «Андрей Стратилат» и «Пророк Даниил» были отлиты в мастерских Выговской пустыни и, возможно, входили в один деисусный ряд, поскольку обе одного размера и в одинаковом обрамлении.

При атрибуции поморских крестов-распятый необходимо прежде всего обратить внимание на следующие особенности: в верхней части беспоповских крестов-распятый (например, А-3428-IV: Крест «Распятие Христово»; Поморье, XVIII в.; 27×14,5 см) находится изображение Спаса Нерукотворного и титла: «ЦРЬ СЛВЫ / ЇС ХС / СНЪ БЖІЙ» («Царь Славы Иисус Христос Сын Божий»), что, заметим, вполне соответствовало древнерусской традиции в медном литье. Все поповские кресты-распятый имеют в верхней части изображения Господа Саваофа, Духа Святого в виде голубя и литеры: «І.Н.Ц.І.» (начальные буквы так называемой «пилатовой надписи» – «Иисус Назарянин Царь Иудейский»), что, безусловно, восходит к западной традиции. В этом состоит основное отличие беспоповских (поморских и преображенских) крестов-распятый от поповских. Дело в том, что

<sup>13</sup> Гнутова С.В., Зотова Е.Я. Кресты, иконы, складни: мерное художественное литье XI – начала XX века: из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рулева. М., 2000. С. 10.

поморцы, а вслед за ними с 1791 г. и федосеевцы, категорически отвергали эту «пилатову надпись» на крестах и никогда не помещали ее на своих распятиях.

Второе отличие поповских крестов от беспоповских заключается в оформлении наружной стороны памятника. Поморские кресты, как напрестольные, так и киотные, имеют четыре типа оформления наружной стороны: гладкая, гладкая с буртом, сплошь покрытая растительным орнаментом с мотивами виноградной лозы и декорированная композицией с гирляндами и вазонами. На поповских крестах, изготовленных в центральных районах России, обычно вместо орнамента помещается текст молитвы кресту.

Есть в коллекции ГМИР предметы, которые напоминают поморские, но по сравнению с ними тяжелее, грубее, выполнены небрежнее. На наш взгляд, эти предметы отливались в XIX в. в различных местах России, где существовали толки поморского согласия.

Большой комплекс предметов старообрядческого литья в собрании ГМИР составляют изделия Московской федосеевской Преображенской общины, которая в начале XIX в. стала наиболее влиятельной среди старообрядцев-беспоповцев. Этой общине принадлежит немалая заслуга в развитии русской художественной медной пластики в XIX – начале XX в. Традиции поморского литья получили продолжение в крупнейших московских мастерских Преображенской общины, владелицами которых были Е.П. Петрова и М.И. Прокофьева, П.Н. Панкратова и М.И. Соколова<sup>14</sup>. Многие преображенские изделия полностью повторяют поморские исходные образцы, однако их отливки более массивные, рельеф немного ниже; на них чаще, чем на поморских, встречается огневое золочение. Московские литейщики существенно обогатили произведения за счет повышенной декоративности. Их изделия отличаются высоким качеством литья, тщательностью проработки деталей, виртуозной манерой исполнения, необычайно богатой палитрой эмалей.

Типичные образцы преображенского литья – четырехстворчатые складни с изображением двенадесятих праздников и чудотворных икон Богоматери. В фигурных навершиях в виде кокошников помещены сцены: «Распятие с предстоящими», «Троица Новозаветная», «Воздвижение Креста», «Похвала Богоматери» (Б-4282-IV: Складень четырехстворчатый «Двенадесятые праздники»).

К преображенским изделиям в коллекции музея относится и икона «Покров Богоматери» (№ Б-44/2-IV), о чем свидетельствуют огневое золочение, массивность, килевидное завершение – кокошник, а также характерный декор в виде виноградной лозы на поле.

На некоторых преображенских отливках второй половины XIX в. появились монограммы мастеров-литейщиков. Так, в собрании ГМИР представлены два изделия с монограммой «С.И.Б.» (№ А-3612-IV: Икона «Сретение Господне» и № А-3640-IV: Крест киотный). Есть изделия с монограммами «М.Л.П.»,

<sup>14</sup> Зотова Е.Я. Мастера-литейщики Преображенской общины в Москве – продолжатели традиции Выговской пустыни // Выговская поморская пустынь и ее значение в истории русской культуры. Петрозаводск, 1994. С. 30.

«М.Р.С.Х.» (№ А-6876-IV: Икона «Вознесение Господне»; 6×5,4 см; илл. 4). Последняя монограмма расшифрована: это имя мастера Родиона Семеновича Хрусталева, который работал в московской мастерской Екатерины Петровой<sup>15</sup>. Ему же принадлежит и большеформатная икона «Успение Богоматери» (№ В-58-IV) – яркий образец литейного искусства московского мастера конца XIX в. Имена других мастеров еще предстоит определить.

Ведущим центром меднолитейного дела у старообрядцев-поповцев в XIX в. были подмосковные Гуслицы. В коллекции ГМИР имеются предметы мелкой пластики этого центра. Наиболее яркими и характерными изделиями гуслицких мастеров являются



Илл. 4. Икона «Вознесение Господне». Р.С. Хрусталев, Москва, 80-е гг. XIX в.; медный сплав, литье, эмаль

«патриаршие распятия», как малые, так и большие. Это крупные, многочастные композиции, центр которых – «Распятие Христово с предстоящими», окруженное клеймами с изображениями святых и евангельских сцен и увенчанное маленькими фигурками шестикрылых херувимов, закрепленных на штифтах (№ Б-5724-IV: Крест-икона «Распятие Христово с предстоящими и избранными иконами» [малое «патриаршее распятие»]; Гуслицы, XIX в.; 30,5×13,2 см; № А-3867-IV: «Распятие Христово с предстоящими и избранными иконами» [большое «патриаршее распятие»]; Гуслицы, XIX в.; 40×24,8 см; илл. 5). В народе наверху крестов-икон из «венцов херувимов», имитирующее завершение иконостаса, получило красивое наименование «херувимский распев».

«Патриаршее распятие» – традиционный старообрядческий термин, обусловленный, вероятно, пышностью изделий, их массивностью, богатством отделки. В малых «патриарших распятиях» обычно пять клейм с праздниками, в больших – 12 и более. Как правило, эти кресты-иконы нарядно иллюминированы позолотой, синей, голубой, желтой эмалью и отличаются высоким качеством литья. Как установили В.Л. Горячев и М.Н. Принцева, «патриаршие распятия» по технологии изготовления были сварными. «Они, как правило, составлялись из распиленных ножовкой складней с изображением двенадцати праздников и отдельных иконок. В связи с этим встречаются уникальные «патриаршие распятия», трудно поддаю-

<sup>15</sup> Там же.



Илл. 5. Крест-икона «Распятие Христово с праздниками и избранными святыми».  
Московская губерния, XIX в.; медный сплав, литье, эмаль

щиеся датировке и классификации, поскольку они собирались из деталей, приблизительно равных по размеру, но различных по времени и месту изготовления. При этом в одном и том же памятнике ранние поморские отливки могли сосуществовать с поздними московскими»<sup>16</sup>.

Иконы и складни, изготовленные в гуслицких меднолитейных мастерских, отличаются тонкостью пластин; в складнях иконки соединялись с помощью выпуклых круглых петель. Чаще всего на гуслицких складнях нет эмали, изображения на них более схематичные, чем на поморских изделиях. Большинство складней имеют фигурные навершия с изображением Бога Саваофа, херувимов, ангелов или выступающее прямоугольное ушко с изображением Иисуса Христа (например, № Б-5537-IV: Трехстворчатый складень «Богоматерь Владимирская с избранными святыми»; Гуслицы, XIX в.; 6,8×5 см).

Помимо памятников поморского, московского и гуслицкого литья в собрании ГМИР есть довольно большое количество безымянных изделий, место производства которых пока не установлено. Изготовлением предметов мелкой пластики из меди занимались в Поволжье, в частности в селе Красном Костромской губернии<sup>17</sup>, на Урале, в Сибири, Прибалтике. Однако об особенностях производимых там изделий пока мало что известно.

© Лучшева З.А., 2010

---

<sup>16</sup> Горячев В.Л., Принцева М.Н. О некоторых технологических особенностях старообрядческого медного литья // Проблемы формирования и изучения музейных коллекций Государственного музея истории религии. Л., 1990. С. 137.

<sup>17</sup> Каткова С.С. Из истории ювелирного промысла в селе Красном Костромской области // Из истории собирания и изучения произведений народного искусства: сб. науч. трудов. Л., 1991. С. 107–116.



## НЕИЗВЕСТНЫЕ АНТИМИНСНЫЕ ГРАВЮРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII в.\*

В первой четверти XVIII в. антиминсные гравюры создавали в Петербургской синодальной типографии, затем, с упразднением в 1727 г. существовавшей при ней гравировальной мастерской, – в Гравировальной палате Академии наук. Со второй половины века основным местом выполнения антиминсных досок стали возрожденные и значительно расширенные художественные мастерские Московской синодальной типографии. Таким образом, историю русских гравированных антиминсов XVIII в. условно, соответственно месту создания, можно разделить на два периода: петербургский и московский. Связывает эти этапы антиминс Академии наук 1756 г. по рисунку Э. Гриммеля. С одной стороны, по происхождению данная гравюра принадлежит петербургскому периоду. С другой стороны, если в качестве критерия брать не место создания, а образец, – антиминс 1756 г. открывает второй период истории русской антиминсной гравюры XVIII в.

На самом деле, гравюры первой половины столетия, выполненные О. Эллигером (1732) и А.Ф. Зубовым (1745), ориентированы на «большой» антиминс 1722 г. И.Ф. Зубова, который, в свою очередь, восходит к «большому фряжскому» антиминсу И. Щирского 1690-х гг. В этой группе антиминс 1732 г. является вариантом, а 1745 г. – повторением «большого» антиминса И.Ф. Зубова. Произведение же И. Щирского следует рассматривать как прототип. Э. Гриммель при разработке рисунка для антиминса 1756 г. в качестве образца избрал другую антиминсную гравюру И.Ф. Зубова начала 20-х гг. XX в. – «средний» антиминс. Именно последний, как будет показано далее, стал основным источником композиционных решений гравированных антиминсов второго, московского периода истории данной области русской графики XVIII в.

Следующая за гравюрой 1756 г. антиминсная доска – атрибутированный М.А. Алексеевой<sup>1</sup> антиминс В.А. Иконникова 1767 г. Первая, созданная в Москов-

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 5. СПб., 2005. С. 7–14.

<sup>1</sup> Алексеева М.А. Гравюры антиминсов по рисункам А.П. Антропова // Русская графика XVIII – первой половины XIX века: новые материалы. Л., 1984. С. 45, 52. Прим. 1.

ской синодальной типографии после длительного перерыва<sup>2</sup>, на протяжении ряда лет служила «апробированным» образцом. Так, именно с ним в 1774 и 1781 гг. типографские корректоры сравнивали антиминсные гравюры, выполненные вне официального учреждения – на московской гравировальной фабрике М.М. Артемьева.

В 1774 г. ввиду настоятельной потребности в новой «средней» доске для печати антиминсов по совету Синода с фабрики М. Артемьева была затребована имевшаяся там гравированная антиминсная доска<sup>3</sup>. Еще в марте 1761 г. М. Артемьев, обязанный, как и все издатели «священных изображений», представлять на «апробацию» вновь созданные «куншты», вместе с очередной партией гравюр подал также и оттиск с антиминсной доски<sup>4</sup>. Последнюю М. Артемьев, по резонному предположению К. Никольского, видимо, намеревался продать церковному ведомству<sup>5</sup>. Однако синодальная контора, одолив гравюру, никаких предложений по ее приобретению не выдвинула. Фундатору фабрики было приказано держать доску «в готовности» и без разрешения Синода «ни под каким видом не печатать»<sup>6</sup>. В 1761 г. гравюра нареканий не вызвала, однако типографские корректоры, ознакомившиеся с ней в 1774 г., заявили о невозможности ее использования до тех пор, пока она не будет приведена в соответствие с имевшимся утвержденным образцом.

Корректоров смутили сокращенный извод сцены «Положение во гроб» (без жен-мироносиц Марии Иаковлевой и Марии Клеоповой), нарушение порядка в расположении евангелистов в угловых картушах декоративной рамы, а также вольность трактовки одного из ангелов центральной композиции, представленного в виде «крылатого ребенка»<sup>7</sup>.

Отмеченные корректорами иконографические особенности артемьевской гравюры, действительно, необычны для сложившегося в России типа антиминсного изображения, но весьма характерны для Украины. Стилистические черты гравюры 1760 г.<sup>8</sup> также дают основание предполагать, что ее автор – выходец из Малороссии, художники которой испытывали сильное влияние немецкого и польского барокко с присущим ему оттенком маньеризма.

---

<sup>2</sup> С увольнением в 1728 г. И.Ф. Зубова гравировальная мастерская в Московской синодальной типографии прекратила свое существование. Только в 40-х гг. XX в. Синод принял меры для обеспечения типографии собственными рисовальщиками и граверами. К 1753 г. были сформированы основные художественные мастерские: рисовальная, гравировальная и «резного на грушевом дереве искусства» (см.: Николаева С.Г. Художественные мастерские Московской синодальной типографии второй половины XVIII века // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 1. СПб., 2001. С. 34–46).

<sup>3</sup> Никольский К. Об антиминсах Православной Русской Церкви. СПб., 1872. С. 212; Сытова А.С. Михаил Артемьев – «фундатор» гравировальной фабрики в Москве // Народная картинка XVII–XIX веков: новые материалы. СПб., 1996. С. 116.

<sup>4</sup> Гравюру для антиминса, вероятно, следует датировать 1760 г.

<sup>5</sup> Никольский К. Об антиминсах Православной Русской Церкви. С. 212.

<sup>6</sup> Российский Государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 1184. Оп. 2. Д. 432. Л. 80об.

<sup>7</sup> Никольский К. Об антиминсах Православной Русской Церкви. С. 212.

<sup>8</sup> Оттиск с доски фабрики М. Артемьева сохранился в документах Синода (см.: РГИА. Ф. 835. Оп. 4. Д. 139. Л. 21).



В то же время, если не заострять внимание на особенностях иконографии артемьевской гравюры, композиционные решения этого изделия и образца (типографского антиминса 1767 г.) удивительно похожи. Их сближают и общая схема построения фигуративного средника с Никодимом, стоящим на коленях в изножье гроба, и рисунок декоративной рамы, не отделенной от средника линейками. Вместе с тем антиминс М. Артемьева вызывает отчетливые ассоциации со «средним» антиминсом 20-х гг. И.Ф. Зубова и его вариантом – гравюрой Академии наук 1756 г. по рисунку Э. Гриммеля<sup>9</sup>.

Мастер артемьевской фабрики взял за основу ключевые моменты композиционного решения антиминса И.Ф. Зубова: приподнятое тело Христа с упавшей рукой, расположенный под небольшим углом к передней плоскости гроб, стоящую в изножье на коленях фигуру, темный облачный фон с сияющим прорывом вокруг креста, горизонтальная перекладина которого срезана краем картуша (у И.Ф. Зубова – облаками). Влияние «академического» антиминса 1756 г., вероятно, проявилось в стремлении конкретизировать место действия: обозначить линию почвы травой, а также ввести изображение крышки гроба (у Э. Гриммеля крышка стоит за одной из жен-мироносиц, в артемьевской гравюре ее край виден на переднем плане).

Следует отметить, что автор антиминса 1760 г. свободно и непринужденно переработал образцы, сочетая находки других художников, понравившиеся ему. Он не ограничился «оригиналами» И.Ф. Зубова и Э. Гриммеля и, сочиняя рисунок декоративного обрамления, ввел в угловые картуши реплики с образов евангелистов из иллюстрированной Библии К. Вайгеля<sup>10</sup>, сохранив в средних картушах рамы композиции из орудий страстей зубовской гравюры.

Несмотря на узнаваемость исходных образцов, работу артемьевского мастера можно считать вполне оригинальным произведением. Несомненное сходство образца и артемьевской гравюры, а может быть, именно эта близость, делала для типографских корректоров совершенно неприемлемым нарушение канона в апробируемом эстампе. Когда же призванный в контору подмастерье Алексей Андреев, стоявший в то время во главе гравировальной мастерской типографии, заявил, что исправления приведут к серьезным дефектам доски, а владельцы фабрики после смерти М. Артемьева купцы Петр Белавин и Алексей Колокольников отказались от переделки гравюры, сославшись на отсутствие мастеров, Синод распорядился доску счистить и оставить в казне типографии с тем, чтобы в будущем использовать для гравирования нового антиминса<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Алексеева М.А. Малоизвестные произведения русского искусства XVII – первой половины XVIII в. – гравированные антиминсы // Памятники культуры: новые открытия. Л., 1984. С. 440, 446 (воспроизведение антиминсов И.Ф. Зубова и Э. Гриммеля).

<sup>10</sup> Гравированная Библия К. Вайгеля, впервые изданная в 1695 г., была для русских художников XVIII в. столь же излюбленным иконографическим источником, как в XVII в. – Библия Пискаatora (см.: Бусева-Давыдова И.Л. Новые иконографические источники русской живописи XVII века // Русское искусство позднего Средневековья: образ и смысл. М., 1993; Белоброва О.А. Библия Вайгеля в России // Немцы в России: проблемы культурного взаимодействия. СПб., 1998. С. 219–224).

<sup>11</sup> Никольский К. Об антиминсах Православной Русской Церкви. С. 212; Сытова А.С. Михаил Артемьев – «фундатор» гравировальной фабрики в Москве. С. 116.

В этой истории интересен момент оценки гравюры с позиции соответствия нормам антиминсной иконографии, закрепленным в эталонном образце. Существовало, что апробацию проводят не художник и граверы типографии, а корректоры. Для служителей церковного ведомства священное значение антиминсного покрова определяло отношение к образцу как к иконописному подлиннику.

Особенно ярко подобный подход к изобразительному материалу демонстрирует заключение корректоров о другой антиминсной гравюре, принадлежавшей знаменитому горнозаводчику Н.А. Демидову и также созданной на фабрике М. Артемьева<sup>12</sup>.

В 1781 г. Н.А. Демидов обратился в московскую контору Синода с прошением отпечатать с имевшейся у него медной доски антиминсы для «церквей его вотчины». По указу синодальной конторы в типографии сделали с гравюры оттиск и направили его «по начальству», причем к рапорту была приложена выписка из заключения корректоров. В самой форме этого заключения (в таблице справа фиксируются ключевые элементы изображения образца, слева – те же элементы демидовского антиминса) отчетливо проявились принципы, которыми руководствовались в подобных случаях.

Сопоставление гравюр корректоры начинали с фигуративной композиции, а в ней – с титулатуры и изображения Христа, затем слева направо «прочитывали» образы персонажей и завершали обзор фигурами евангелистов. Отмечалось, что «Тернового венца нигде не изображено. При евангелисте Матфее ангел изображен без венца. Евангелист Иоанн держит перо в левой руке, при оном же Евангелисте орел держит чернильницу»<sup>13</sup>.

Далее была приведена сводка разночтений:

В оттиснутом кунште	По апробированному быть надлежит
В надписи на кресте Гднем	ІН
ЦІ	ЦИ
Над десным рогом креста ІС	ІИС
У Спасителя не в венце, а в сиянии означено ОН	ОН
Не означены	Еще у Спасительных рук и ног означены язвы гвоздинныя, также в боку и ребрах
Не имеется	Имеется: С. Мария Клеопова} с антиминсом С. Мария Иаковля} изображенным на оловянной доске сходен
С. Иосиф	Стый Иосиф

<sup>12</sup> Оттиск сохранился в архивах Синода (РГИА. Ф. 835. Оп. 4. Д. 139. Л. 21). Гравюра выполнена черной манерой, сильно выпечатана, однако в завитках нижнего картуша отчетливо видна гравированная надпись «гравировали и тушевали в Москве на фабрике М.А.», т.е. на гравировальном предприятии М.М. Артемьева (РГИА. Ф. 796. Оп. 62. Д. 304. Л. 8–8об.). Отмеченные корректорами особенности гравюры Н.А. Демидова позволили идентифицировать ее оттиск среди антиминсов, имеющих в архиве Синода.

<sup>13</sup> РГИА. Ф. 796. Оп. 62. Д. 304. Л. 8–8об. Отмеченные корректорами особенности гравюры Н.А. Демидова позволили идентифицировать ее оттиск среди антиминсов, имеющих в архиве Синода.

С. Иоанн Б.	С. Иоанн Богослов
МР в сиянии	МР в венце
С. Мриа Магдал	С. Мария Магдалина
С. Никодим	С. Никодим
С. Evt Матфей	С. Евагелист Матфей
С. Evt Иоанн	С. Евлис. Иоанн
С. Evt Марко	С. Евлис. Марко
С Evt Лука	С. Евлис. Лука
В сиянии	Лики Евангелистов всех изображены в венцах

Приведенная сводка разночтений вскрывает механическое, слово в слово, сопоставление с образцом, напоминающее вычитывание текста.

Выправить гравюру Н.А. Демидова «в сходственности» с образцом оказалось невозможно. Доска была выполнена в технике меццо-тинто, типографские же граверы ею не владели, «и на стороне умеющих не нашли», поэтому Синод распорядился доску владельцу не возвращать, а, счистив на ней изображение, оставить в казне типографии для гравирования нового антиминса уже в соответствии с утвержденным образцом<sup>14</sup>.

Таким образом, судьба антиминсных гравюр фабрики М. Артемьева на «официальном поприще» сложилась одинаково: они так и не были использованы по назначению. С точки зрения «изобразительной» такой конец вполне закономерен: если была отвергнута как нарушающая канон первая гравюра, то и вторую должна была постигнуть та же участь, поскольку «демидовская» доска была близким вариантом антиминса 1760 г.

В обоих антиминсах фабрики М. Артемьева использованы та же иконография, с тем же «составом действующих лиц», одинаковая схема композиционного построения, сходный рисунок рокайльного декоративного обрамления\*, тот же принцип прямого «наложения» его на центральное изображение. Однако стилистический строй второй гравюры значительно ближе к национальной традиции, чем первой.

В демидовском антиминсе нет никакой манерности или утрированности ракурсов и жестов, позы статичнее и однообразнее, так что симметрия построения выступает почти с откровенностью геральдической композиции. В жесте св. Марии Магдалины и св. Иоанна (прижатая к щеке рука), в мягких, словно оплывающих очертаниях фигур ангелов, в рисунке тела Христа чувствуется отзвук иконописной традиции. Восстановлен и привычный порядок евангелистов, хотя сопровождающие апостолов и евангелистов Марка и Луку символические животные по-прежнему крылаты. Кстати, благодаря «русской» трактовке в демидовском антиминсе влияние исходного оригинала – гравюры И.Ф. Зубова – ощущается особенно сильно.

<sup>14</sup> РГИА. Ф. 796. Оп. 62. Д. 304. Л. 18.

\* Рокайль (франц. gossille, букв. – осколки камней, раковины) – характерный для рококо мотив орнамента – стилизованная раковина. – *Прим. ред.*

Интересно, однако, то, что «подлинник» (типографский антиминс 1767 г.) является прямым повторением демидовского антиминса. Seriously переработан только рисунок тела Христа и введены фигуры жен-мироносиц, «неуказанные» в гравюрах М. Артемьева.

Родство доски В. Иконникова 1767 г. с демидовской становится объяснимо, если вспомнить, что в 1764 г. Синод пригласил М. Артемьева в качестве «надзирателя» над художественными мастерскими Московской синодальной типографии<sup>15</sup>. Период сотрудничества М. Артемьева с синодальной типографией пришелся как раз на то время, когда в очередной раз встал вопрос о создании новой антиминсной доски. М. Артемьев мог предложить типографским мастерам оттиск или рисунок демидовского антиминса. Поскольку гравюра В. Иконникова датируется 1767 г., послуживший для нее образцом демидовский антиминс был создан в первой половине – середине 60-х гг., но не позднее 1767 г. Следовательно, изобразительным источником для утвержденного Синодом «куншта» послужили именно те гравюры, для которых он позже выступал образцом.

Гравюра В. Иконникова и антиминсы фабрики М. Артемьева, поставленные рядом, образуют группу, объединенную общим прототипом – «средним» антиминсом 1720 г. И.Ф. Зубова. К этому же ряду следует отнести и печатный антиминс Академии наук 1756 г. В целом вся «серия» представляет цепь постепенных превращений изначального образца во все новые варианты, где каждое последующее звено является вариантом предыдущего. Однако в этой цепочке имеются своеобразные «двойные звенья» – повторения одного из вариантов.

Среди антиминсов с гравюрой В. Иконникова 1767 г. встречаются оттиски, отличающиеся иным, огрубленным рисунком лиц персонажей. Эти изменения можно было бы считать результатом позднейших правок, если бы не разница размеров отжима доски. На одних антиминсах он составляет 49×56 см, на других – 47×55 см<sup>\*</sup>. Самой ранней датой освящения на антиминсах из собрания Государственного музея истории религии (ГМИР), отпечатанных с большей доски, является 1773 г., с меньшей – 1792 г.<sup>16</sup>

Существование второй гравюры подтверждает следующий реестр антиминсных досок Московской синодальной типографии 1800 г.<sup>17</sup>

«Реестр имеющихся медных досок:

В списке указаны шесть досок. С двух из них (№ 1 и 6), как отмечено в документе, продолжают печатать антиминсы. № 6 – это «обронная» (выполненная в технике высокой резьбы на меди) доска 1783 г. по рисунку А.П. Антропова. Под

<sup>15</sup> Сытова А.С. Михаил Артемьев – «фундатор» гравировальной фабрики в Москве. С. 111–112.

<sup>\*</sup> Следует отметить, что на шелковых и атласных антиминсах отжим медной доски виден довольно часто, хотя и не всегда полностью: в одних случаях просматриваются только горизонтальные, в других – только вертикальные края доски. И даже когда след доски просматривается по всему периметру, особенности ткани, ее деформация при печати приводят к тому, что размеры отжима одной и той же доски на антиминсах колеблются. В связи с этим приходится довольствоваться усредненным размером.

<sup>16</sup> ГМИР. Инв. № А-6405/8-IV; А-6411/4-IV (большая доска); А-2486/70-IV; А-6359/7-IV (меньшая доска).

<sup>17</sup> РГИА Ф. 796. Оп. 76. Д. 237. Л. 29об.–30.

1. На которой ныне печатают на шелковой материи антиминсы	Оставить ее для печатания таковых же антиминсов и впредь...
2. Таковая же	Хоть добротна, но как сверху посредине надломлена, отчего и править не годится, а резьба на ней поправки требует, то по ненадобности и по непрочности для сего, по зглажении обратить ее на другие нужнейшие куншты...
3. С титулом государя императора Петра Великого	Если ныне отпечатанный ею куншт апробирован будет, то как доска во всем тверда, вырезанные на ней в титуле слова згладивши, вырезать титул нынешний, а когда не апробируется, то по зглажении обратить оную на другие нужнейшие куншты
4. С титулом государыни императрицы Елисаветы Петровны	Резьба на ней требует поправки, а править более, как уже штрихи бывшими поправками попорчены, неможно, по зглажению, яко еще добротную, обратить на другие нужнейшие куншты
5. Средняя поломанная	Яко обветшавшую и поломанную так, что и куншт ею ныне отпечатать было неможно, обратить с прочими таковыми на... новых досок
6. Называвшаяся обронная, которою ныне печатаются антиминсы на полотне	Оставить для печатания оных и впредь

первым номером, видимо, значится гравюра В. Иконникова 1767 г., поскольку имевшиеся в типографии более ранние доски (№ 3–5) давно уже для печати не использовали. После гравюры 1767 г. до конца XVIII в. были выполнены еще три антиминсные доски: упомянутая «обронная», ее двойник – ксилография М. Мешеникова 1775 г. и гравюра 1784 г. Н.Ф. Челнакова, причем последние две находились в Петербурге<sup>18</sup>.

Под вторым номером в реестре, после доски 1767 г., записана «таковая же», но к печати не пригодная по причине плохой сохранности. Выяснить, что это за доска, позволили документы архива Московской синодальной типографии. В отчете смотрителя «над художествами» С.Т. Черепанова за 1788 г. упоминается работа подмастерья гравировальной мастерской Семена Назарова над новой антиминсной гравюрой. Месяц за месяцем зафиксированы все этапы создания гравюры, начиная с мая, когда доска С. Назаровым была «протравлена крепкой водкой и выправлена гравштихом около трех евангелистов и середины украшения», и заканчивая ноябрем, в течение которого С. Назаров выправил в «шести клеймах облака и кругом рант <...> и лица»<sup>19</sup>. В счетном списке типографии за 1788 г. значится «вновь поступившая в приход» антиминсная доска<sup>20</sup>.

Гравюра С. Назарова, поставленная рядом с антиминсом В. Иконникова 1767 г., действительно «таковая же», различия трудноуловимы. Единствен-

<sup>18</sup> См.: Алексеева М.А. Гравюры антиминсов по рисункам А.Л. Антропова. С. 45–53.

<sup>19</sup> РГАДА. Ф. 1184. Оп. 1. Д. 11516. Л. 9об.

<sup>20</sup> Там же. Д. 11972. Л. 87.

ное, что позволяет сразу «опознать» первую работу, – в нижнем картуше внизу, слева от центрального завитка, один лепесток орнамента, а не два, как в гравюре В. Иконникова. Другим признаком, однако не столь явным, можно считать неловкость в рисунке: неумение гравера передать плавный переход ото лба к носу. Прямая и широкая спинка носа очерчена единым контуром, переходящим затем почти под прямым углом в линию бровей.

Таким образом, с гравюры В. Иконникова в 1788 г. была выполнена копия. В реестре 1800 г. именно она идет под первым номером, ее «оригинал» (антиминс 1767 г.) – под вторым, на это же указывает износ доски\*.

Однако цепь превращений прототипа – антиминса И.Ф. Зубова 20-х гг. – не завершается гравюрой 1767 г. и ее копией 1788 г. Будучи «апробированным образцом», антиминс В. Иконникова служил не только мерилom оценки, но и образцовым оригиналом для создания новых досок. Несомненно, именно на него ориентировался А.П. Антропов в 1775 г. при разработке антиминсного рисунка, воплощенного в гравюрах 1775 и 1783 гг. Об этом свидетельствуют изображение тела Христа и основные параметры декоративного обрамления<sup>21</sup>. Второй рисунок 1776 г. (гравюра Н.Ф. Челнакова 1784 г.), в котором художник развил идеи композиционного решения первого рисунка, следовательно, опосредованно также восходит к гравюре 1767 г. В свою очередь, эстамп с доски Н.Ф. Челнакова послужил образцом для антиминса А.П. Екимова 1803 г., с которого в Московской синодальной типографии были выполнены две копии – 1806 и 1813 гг.

Определение изобразительных источников антиминса В. Иконникова 1767 г. и указание на связь с ним последующих гравюр позволяют сделать вывод, что облик русских печатных антиминсов второй половины XVIII – начала XIX в. определял единый прототип – «средний» антиминс И.Ф. Зубова 1720-х гг. Гравюра 67 г., с одной стороны, завершает варианты переработки «среднего» антиминса, а с другой – открывает группу, в которой образцовым оригиналом является уже она сама. Следовательно, и в первой, и во второй половине XVIII в. ведущий «оригинал» порождал как повторения, так и варианты. При этом количество последних во второй половине века значительно увеличилось. Необходимо учитывать также, что увеличение количества новых антиминсных гравюр было вызвано прежде всего ростом спроса на печатные антиминсы, а это вело к быстрому износу досок. В пер-

\* Из-за сильных повреждений доска 1767 г. по распоряжению типографской конторы была счищена, видимо, в конце 1800 – начале 1801 г. Относительно гравюры С. Назарова, а также «обронной» доски 1783 г. от Синода в 1801 г. последовало распоряжение оставить их «без употребления» (РГИА. Ф. 796. Оп. 76. Д. 227. Л. 30), однако в типографии продолжали печатать с них антиминсы и позже. В собрании ГМИР, например, самые поздние оттиски досок 1783 г. относятся к 1816 г. (ГМИР. Инв. № А-6406/7-IV, А-6407/22-IV), а с доски С. Назарова – 1821 г. (ГМИР. Инв. № А-2486/55-IV). К. Никольскому были известны оттиски 1632 г. Автор не подозревал о существовании доски С. Назарова и полагал, что они сделаны с гравюры В. Иконникова (Никольский К. Об антиминсах Православной Русской Церкви. С. 334–335. Рис. 12).

<sup>21</sup> Рисунок для антиминса 1767 г. был «поправлен» синодальным живописцем А.П. Антроповым (см.: РГАДА. Ф. 1184. Оп. 2. Д. 523. Л. 14. 17; Алексеева М.А. Гравюры антиминсов по рисункам А.Л. Антропова. С. 45, 52. Прим.1).

вой половине XVIII в. еще использовали доски XVII в.<sup>\*</sup>, но ко второй половине столетия, когда они вышли из строя, им на смену потребовались новые. Вспомним, что созданная В. Иконниковым гравюра 1767 г. должна была сменить обветшавшую оловянную доску конца XVII в.

Существенным обстоятельством при этом является не столько количество новых гравюр, сколько разнообразие художественных решений. Быстрый рост числа вариантов переработки образца можно считать одной из характерных черт антиминсной гравюры XVIII в. В предыдущий период, в XVII в., печатные антиминсы представляли собой повторения, в лучшем случае – вариант-повторение одного образца<sup>22</sup>.

В средневековом типе культуры процесс изменения образца происходил медленно, путем многократных повторений, когда постепенно накапливались несущественные для канонического изображения детали, которые в конечном счете приводили к рождению нового образца. Этот процесс приобрел ускорение только с распространением нового художественного сознания. Образец становился «оригиналом», переработка которого, даже коренная, не возбранялась. Огромное значение приобрела авторская позиция.

В то же время отношение к священному изображению во многом оставалось традиционным, и в Новое время в церковном искусстве сохранялась ориентация на «художественное предание»: достаточно вспомнить освидетельствование типографскими корректорами новых гравюр. Однако акцент все-таки несколько сместился. Прежнюю силу в каноне сохраняли общие параметры: соответствие иконографического сюжета символическому содержанию предмета, состав персонажей, свойственные им атрибуты. Изобразительным ориентиром для корректоров был не «древний образец», а последний утвержденный Синодом «куншт». При этом следует подчеркнуть, что наиболее интересные из этих образцов были созданы художниками «европейской» выучки, впитавшими достижения светского искусства, не ограниченного конфессиональными нормами. Для этих мастеров религиозная традиция в значительной мере перемещалась в культурную плоскость. Именно благодаря им – И.Ф. Зубову, Э. Гриммелю и неизвестному мастеру артемьевской фабрики А.П. Антропову – русскую антиминсную гравюру XVIII в. отличает многообразие художественных решений, и полностью реализуется цепочка эволюции образца: образец – повторение – вариант – новый образец.

В то же время мастеровые Московской синодальной типографии, в подавляющем большинстве не получившие «правильной», широкой профессиональной подготовки, вынужденные в силу специфики типографских изданий вращаться в кругу одних и тех же изобразительных сюжетов, были всего лишь исполнителями и огра-

<sup>\*</sup> Оловянная антиминсная доска Иоасафа 1678 г. прослужила, например, до 30-х гг. XX в. В собрании ГМИР имеется отпечатанный с нее антиминс времен правления Анны Иоанновны (№ А-6374/5-IV; дата освящения – 8 июля 1733 г.). С оловянной антиминсной доски 90-х гг. антиминсы печатали до 1784 г. (№ А-6381/28-IV).

<sup>22</sup> См.: Таблицы отличительных особенностей антиминсных гравюр XVII в., составленные М.А. Алексеевой // *Алексеева М.А.* Малоизвестные произведения русского искусства XVII – первой половины XVIII в. – гравированные антиминсы. С. 432.



ничивались в основном близкими вариантами или повторениями образца. Низкий социальный статус работников типографских художественных мастерских, ремесленной по своей сути организации, во многом определял их творческую несамостоятельность. Вследствие этого типографским граверам доверяли только воспроизведение уже апробированных образцов.

В заключение следует добавить, что полная цепочка эволюции образца реализовалась в антиминсной гравюре во второй половине XVIII в., когда новая художественная система укрепила свои позиции. При этом основные параметры конструкции антиминсного изображения, выработанные еще в XVII в., – фигуративная композиция в окружении декоративной рамы с заключенными в нее текстами и образами евангелистов – оставались без изменений. Предпринятая Э. Гриммелем попытка заменить прежнюю схему новой, двухчастной, продолжения не имела. Созданный древнерусскими мастерами тип печатного антиминса, видимо, был настолько художественно и функционально оправдан, что сохранился и в Новое время.

© Николаева С.Г., 2010

## КОЛЛЕКЦИЯ РЕЗНОГО ДЕРЕВА В СОБРАНИИ ГМИР (XVIII–XX вв.)\*

Памятники, выполненные в технике резьбы по дереву, из собрания Государственного музея истории религии (ГМИР) включают произведения, различные по объему, конструктивным и технологическим особенностям, художественным стилям и функциональной принадлежности. Это резные иконостасы, аналои, киоты, оклады, утварь (потиры и диски), печати для артосов и просфор, деревянная скульптура, резные иконы, образки, складни, кресты. Большую часть собрания представляет мелкая пластика.

Искусство миниатюрной резьбы, пришедшее на Русь вместе с христианством из Византии, сохранялось на протяжении всех последующих столетий и продолжало развиваться на русской почве. На Русь приезжали греческие и славянские мастера, принося иконографические сюжеты и технические приемы.

Высочайшего уровня достигла резьба по дереву на Афоне. В греческих, сербских, болгарских монастырях монахи виртуозно изготавливали из кипариса и самшита кресты, небольшие иконки и образки. Афон издавна был местом паломничества богомольцев, туда стремились представители разных слоев общества: простолюдины, члены царской фамилии, духовенство, общественные деятели. Многие приобретали или получали в дар памятки – миниатюрные изделия местных мастеров. Небольшой образок с изображением Георгия Победоносца (инв. № А-3024-IV; илл. 1) был поднесен А.Н. Муравьеву – известному общественному деятелю и церковному писателю. Образок выполнен в лучших традициях византийской резьбы. Высокий округлый рельеф органично сочетается с мельчайшей проработкой деталей. Святой представлен в полном воинском облачении, с мечом и копьем в руках. Под изображением текст: «Подобие чудотворной иконы явившейся трем царского рода братьям в 898 году построившим Святую Афонско-Зографскую обитель». На обороте образка дарственная надпись: «Его превосходительству Андрею Николаевичу Господину Муравьеву от Афоно-Зографской обители в знак признательности и в память вторичного посещения его нашей обители. Мая 16-го дня 1874 года».

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 8. СПб., 2008. С. 69–75.





*Илл. 2. Крест напестольный.  
Афон, начало XIX в.*

Поражает многочисленностью сцен и персонажей двусторонний восьмиконечный напестольный крест (инв. № А-34-IV; илл. 2). Он включает 26 клейм со сценами двенадцати праздников, страданий и чудес Христа. Каждое клеймо имеет глубокий ковчег и обрамлено декоративной орнаментированной рамкой с полукруглым верхом. По периметру крест декорирован геометрическим орнаментом из четырехконечных крестов и надписями на греческом языке. Рельеф многоплановый, с подчеркнутой глубиной пространства. Датируется крест первой половиной XIX в.

На Руси мастерские по резьбе находились, как правило, при архиерейских домах и крупных монастырях. Центрами деревянной резной пластики были Троице-

Сергиева лавра, Киево-Печерская лавра, Кирилло-Белозерский монастырь. Занимались резьбой в Соловецком и других монастырях. В искусстве мелкой пластики русские мастера достигли больших успехов, не уступая в мастерстве зарубежным.

Одним из художественных центров южной Руси был Киев. Киево-Печерская лавра, тесно связанная с Афоном, находилась до конца XVII в. в подчинении Константинопольского Патриарха. Во многих изделиях киевлян прослеживается влияние афонских мастеров: заимствованы некоторые композиционные решения и мотивы, малые размеры предметов. Как и на Афоне, в Киеве изделия вырезали из кипариса. Это дерево издавна использовали для изготовления сакральных предметов и на христианском Востоке, и в России. Кипарис имеет красивую и удобную для резьбы структуру и приятный запах, он устойчив к влажности и солнечным лучам, которые приводят изделия из другого дерева к деформации и гниению. Древесина кипариса была привозной: из Греции, Константинополя, позднее из Крыма (после его присоединения к России). Доставка древесины была сопряжена со многими трудностями, поэтому данный материал ценили очень высоко. В XIX в. ввоз кипариса был уже постоянным, он продавался на знаменитой Нижегородской ярмарке. Его покупали для иконных досок. Дерево распиливали на куски определенных размеров, оставшийся материал шел на кресты разной величины и назначения<sup>1</sup>.

Кипарис использовали для изготовления сакральных предметов, а также как символ. Это дерево упоминается в Ветхом Завете. Готовясь к возведению Иерусалимского Храма, Соломон просил Хирама, царя Тирского: «Пришли мне кедровых дерев, и кипарису и певгового дерева с Ливана» (2Пар. 2: 8). С материалами, применявшимися при строительстве ветхозаветного храма, апокрифы связывают крест Христа: это орудие казни было создано из ствола дерева, соединившего в себе три сросшиеся побега кипариса, кедра и финика.

В иконографии киевской резьбы сочетаются две традиции – византийская и западная. Из западной традиции заимствованы как отдельные детали, так и целые иконографические схемы. Широкое почитание Богородицы в Западной Европе нашло отражение в изделиях киевских мастеров. Популярной была сборная композиция, включавшая в разных вариациях несколько сюжетов. К такой композиции относится образ Богородицы Печерской с припадающими св. Антонием и св. Феодосием, основателями монастыря. В центр композиции помещена Богородица, возложившая руки на плечи святых, показывая свое покровительство. За спиной Богородицы – ангелы с зеркалами в руках. Вверху – икона «Успение Богородицы», внизу в сквозной арке часто помещалась обнаженная по пояс фигура Иоанна Многострадального с молитвенно сложенными руками. Согласно житию, Иоанн, желая победить одолевавшие его блудные помыслы, просил закопать себя по пояс в землю.

Произведения киевских мастеров легко узнаваемы: сквозная резьба, овал, вписанный в прямоугольник, персонажи, представленные на фоне архитектурных строений. Часто использовали фольгу – розовую, желтую, реже зеленую, иногда цветную бумагу – синюю или белую, в качестве декора – завитки и веточки

---

<sup>1</sup> Давыдова Е.В. Центры миниатюрной резьбы XIX столетия // Святильник. [К.,] 2004. № 5. С. 103–104.



Илл. 3. Иконка «Богоматерь Печерская».  
Киево-Печерская Лавра, XIX в.



Илл. 4. Иконка «Св. Параскева Пятница».  
Киево-Печерская Лавра, XIX в.

из стружки. Для всего украинского искусства характерен стиль барокко: пышные одежды, орнаменты, мелкие клубящиеся облачка [см. изображения икон «Богоматерь Печерская» (инв. № Б-6032-IV; илл. 3) и «Св. Параскева Пятница» (инв. № А-6858-IV; илл. 4)].

С искусством южного региона следует связать два креста из коллекции ГМИР. Напрестольные кресты (инв. № А-1662-IV; илл. 5) в стиле барокко датирован 1846 г. Руку украинского мастера определяют затейливо украшенные завитками, выющимися побегам, виноградными листьями и гроздьями картуши со сценами жизни Христа, мельчайшие детали в проработке фигур.

Церковное искусство анонимно. Только начиная с XVII в. на православных иконах встречаются подписи авторов (как правило, на поземе или на оборотной стороне). В прикладном искусстве подписные работы – еще более редкое явление. В собрании ГМИР хранится раритетный памятник с именем автора – двусторонний наперсный крест (инв. № А-6312-IV; илл. 6), на лицевой стороне которого – шестиконечный крест и над ним в навершии надпись: «ПЕРТЬ ИВАНОВЪ» (можно предположить, что автор перепутал порядок двух последних букв своего имени). На оборотной стороне дата: «178...» (последняя цифра утрачена). На кресте представлены монограмма Богоматери, скиния с завесой и престолом, потир,





*Илл. 5. Крест напрестольный (лицевая и оборотная сторона). Украина, 1846 г.*

Евангелие. По периметру крест декорирован геометрическим орнаментом из точек и мелких линий, имеет высокий рельеф и углубленный фон, характерные для искусства южного региона.

Большого мастерства в искусстве пластики достигла мастерская Троице-Сергиевой лавры. Живший в ней во второй половине XV в. инок Амвросий создал целую школу резчиков-виртуозов, которые выполняли заказы не только церковных, но и светских лиц. Впервые в мелкой пластике были воспроизведены две композиции, созданные в Троице-Сергиевой лавре: «Троица» в варианте прп. Андрея Рублева и «Явление Богоматери Сергию»<sup>2</sup>.

К мощам прп. Сергия Радонежского, основателя лавры, во все времена стекалось множество паломников. Каждый желал унести с собой крестик, образок или другую святыню, поэтому спрос на резные изделия был велик. Наибольшей популярностью пользовались дешевые круглые и овальные образки диаметром (максимальным размером) 5–6 см. Это, как правило, поясные изображения святого либо несколько постоянных сюжетов: «Сергий у гроба родителей», «Явление Богоматери Сергию». Изготавливались здесь и трехстворчатые складни высотой примерно 10 см с изображением наиболее почитаемых святых. Складень из коллекции ГМИР

---

<sup>2</sup> Николаева Т.В. Древнерусская мелкая пластика XI–XVI веков. М., 1968. С. 29.



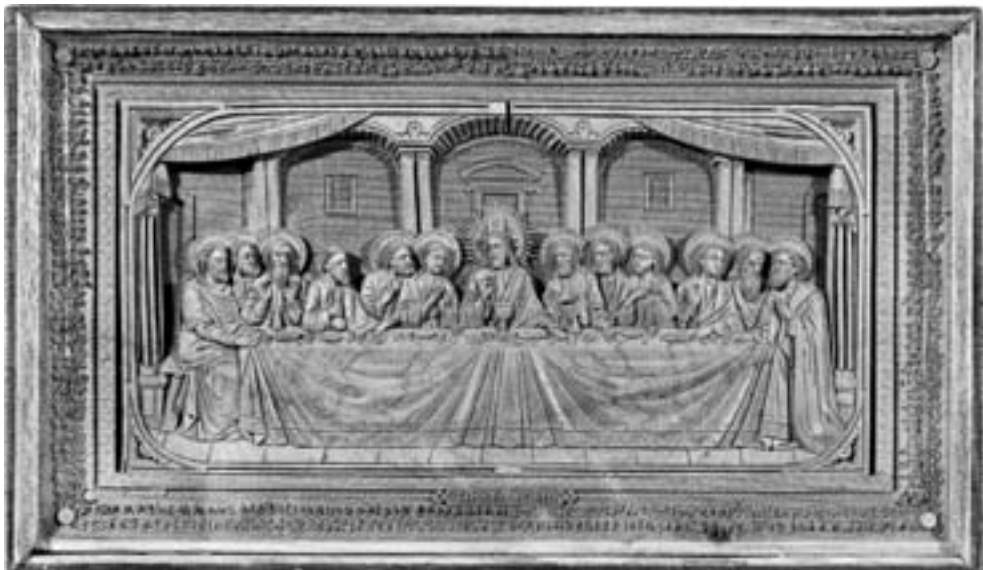


Илл. 6. Крест наперсный. Украина, 80-е гг. XVIII в. (лицевая и оборотная сторона)

представляет ангела-хранителя, свт. Николая Чудотворца и св. царицу Александру (святые, соименные императору Николаю II и Александре Федоровне). Складень поднесен Великому князю Николаю Николаевичу архимандритом Варнавой. На обороте – пространная дарственная надпись с пожеланием здоровья ему и его семейству и дата – 25 октября 1906 г.

Для изделий Троице-Сергиевой лавры характерны обобщенная, условная проработка деталей (что отличает их от украинской пластики), несколько вытянутые фигуры персонажей, волнистый орнамент по периметру, сделанные шильцем точки, более светлый тон дерева. Изделия продавались не только в самой лавре, но и в лавках Москвы.

Искусные мастера работали и в более поздние времена, создавая замечательные произведения. Если ожидалось высокие гости, то делались заказы лучшим резчикам. Таким считался И.С. Хрустачев. Он родился в 1841 г., прошел обучение в мастерской при лавре (владение ремеслом считалось важнее образования). И.С. Хрустачев неоднократно участвовал во всероссийских художественных выставках, получал награды. По правилам выставок награжденные участники получали право помещать изображения наград на своих изделиях. Он выставлялся также в Филадельфии, Париже, Германии, Италии, Швеции. На изделиях мастера часто стоит штамп: «Решик по дереву и кости преимущественно икон Иван Семенович Хрустачев Сергиевский посад Московской губернии Штатная улица награжден зо-



Илл. 7. Иконка «Тайная вечеря».  
И.С. Хрустачев. Троице-Сергиева лавра, конец XIX в.

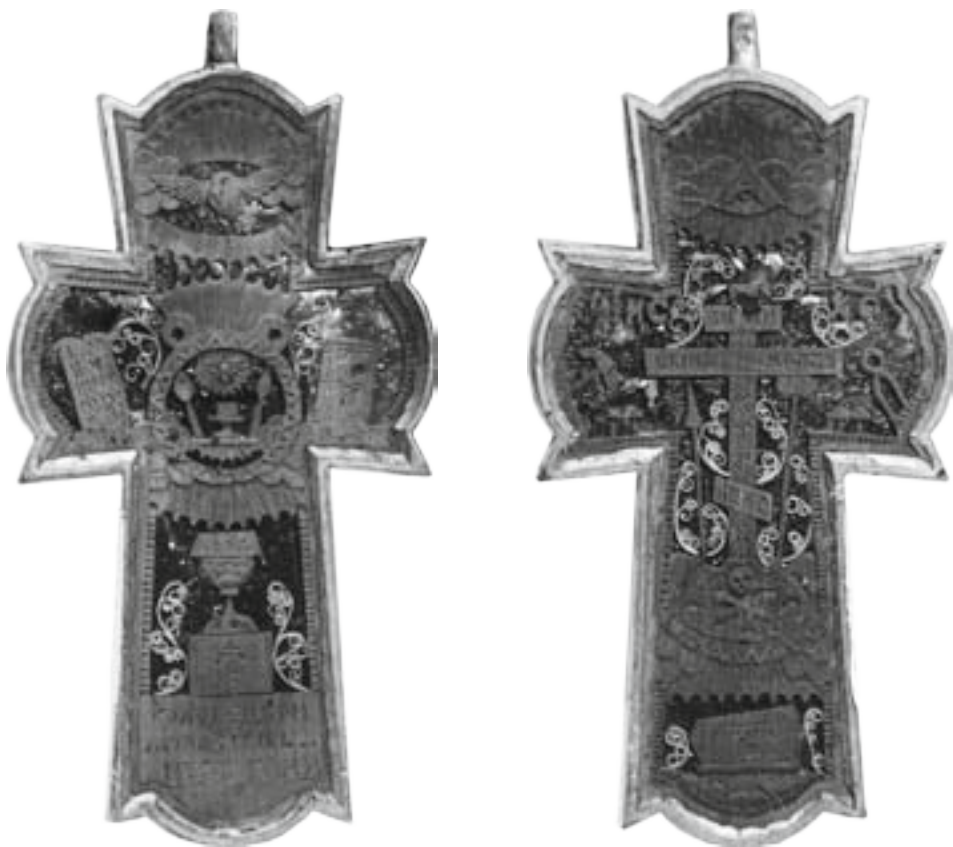
лотыми и серебряными медалями». Талант И.С. Хрустачева привлекал внимание самых высоких особ. Он получил личное дворянство, в 1913 г. – орден к 300-летию дома Романовых. Скончался в 1914 г.<sup>3</sup> Сыновья продолжали дело отца, однако налаженное производство было прервано революцией.

В ГМИР хранятся несколько работ И.С. Хрустачева, поражающих виртуозной техникой исполнения: барельеф «Сергий Радонежский благословляет Дмитрия Донского», напрестольный крест-распятие, иконки «Святая царица Александра», «Иисус Христос», «Тайная вечеря» (инв. № Б-5448-IV, илл. 7). На обороте последней сделана надпись о том, что работа выполнена за 4 дня.

Помимо икон и крестов, изготовленных в Троице-Сергиевой лавре, в ГМИР хранятся резные деревянные ложки и вилки, в навершии которых вырезаны сцены монастырской жизни или рука в благословляющем жесте, а также вмонтированные в бутылки резные деревянные композиции.

Прекрасные резчики работали в Соловецком монастыре – месте паломничества, куда издавна стекалось большое количество народа, особенно в дни религиозных праздников. Возвращаясь домой, паломники несли с собой как драгоценный дар просфорки, лубочные картинки и другие памятки, связанные с посещением святых мест на далеком Севере, – резные образки и кресты.

<sup>3</sup> Давыдова Е.В. Иван Семенович Хрустачев – Сергеево-Посадский резчик второй половины XIX – начала XX века // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. Т. 2. Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV – начала XX веков. М., 2002. С. 277–281.



Илл. 8. Крест наперсный (лицевая и оборотная сторона).  
Соловецкий монастырь, 1853 г.

В ГМИР хранятся два замечательных наперсных креста, на одном из которых обозначено время и место создания: «Соловецкой монастырь 1853 года» (инв. № Б-9733-IV; илл. 8). На лицевой стороне – голгофский крест с традиционной аббревиатурой и надписями на перекладинах: *ИНЦИ, Сын Божий, НИКА, КТРБ* («копье, трость, рай бысть») с изображением копья, трости, молотка, клещей и гвоздей. Венчает композицию Всевидающее Око. На оборотной стороне изображены потир, копье и лжица (небольшая ложка с крестом на конце рукояти, употребляется в византийском обряде для преподания причастия из потира верующим. – *Прим. ред.*), а на лопастях креста – скрижали и Евангелие. В качестве декора использованы завитки из стружки. Наверху выполнено ушко для подвешивания. Крест заключен в металлическую обноску и покрыт слюдой.

Слюдяные промыслы существовали на Севере уже в XV в. Залежи слюды располагались по побережью и островам Белого моря, а Соловецкий монастырь, владевший обширными вотчинами, играл активную роль в разработках и сбыте слюды.

Крест – паломническая реликвия, и автор, учитывая значимость ее для богомольца, обеспечил возможную сохранность хрупкого предмета в трудном путешествии.

На втором кресте нет указания на Соловецкий монастырь, но он настолько похож на первый, что без сомнения может быть определен как соловецкий. Датирован он 1879 г. На лицевой стороне – распятие, на оборотной стороне – монограмма Богородицы, Евангелие и скрижали, такое же покрытие из слюды и металлическая обноска по периметру. У креста два ушка – вверх и вниз. Это так называемый параманный крест, который носили только монахи, через два ушка закрепляя его на одежде. Оба креста выполнены методом сквозной резьбы с фоном из темно-красной фольги, в качестве декора использованы завитки из стружки.

Представляя резные деревянные изделия, нельзя обойти вниманием скульптуру. Известно, что судьба скульптуры определялась отношением к ней Церкви. На разных исторических этапах в православной резьбе видели то пережитки язычества, то католическое влияние. Объемные священные изображения не раз подвергались официальным запретам Святейшего Синода. По своей природе скульптура меньше, чем живопись, подвержена требованиям канона, она реалистична и материальна. В храмах всегда предпочиталась более одухотворенная икона, однако известно, что деревянная скульптура бытовала в различных регионах России и прежде всего на Севере.

Несмотря на то что обширный северный регион находится на значительном удалении от центральных российских земель, художественные процессы в нем не были изолированными, а входили в общую структуру культуры и искусства. Традиционные сюжеты деревянной скульптуры бытовали на Севере так же, как и на других территориях России. В собрании ГМИР хранятся несколько скульптур свт. Николая Можайского, относящихся к этому региону. Иконография этого святого, несмотря на самое широкое распространение его образа, всегда и везде оставалась практически неизменной. При общем соблюдении канона скульптуры Севера отличаются упрощенными формами, лаконичной и вместе с тем выразительной трактовкой лиц, условным решением одежд, волос, бороды. На оборотных сторонах видны следы грубой обработки. Особенность одной из скульптур в том, что она неоднократно видоизменялась и дошла до нас со следами позднейшей переделки: об этом свидетельствуют огромные, крючковатые надставленные руки святого. Экспонат определен как резьба Русского Севера XVII в. (инв. № Б-5940-IV; илл. 9).

Круг сюжетов в деревянной скульптуре невелик: как правило, это наиболее почитаемые православные святые, среди которых – покровительница женщин св. Параскева. В собрании музея хранятся несколько ее резных изображений, одно из них, относящееся к северному региону, датируется XVII в. Статуя плоскостная, полихромная, в приближенной к иконе цветовой гамме, выполнена в характерной для ранней традиции манере: симметричная форма и статичная поза.

В собрании деревянной резьбы музея представлены сюжеты, заимствованные из европейского искусства: «Христос в темнице» («Спас Полунощный», «Христос в узах»), где Иисус представлен сидящим, в терновом венце, кандалах, горестно подпирающим одной рукой щеку. Разброс суждений о путях проникновения этого сюжета на русские земли достаточно широк: его связывают с приходом на Москву Лжедмитрия, который, по легенде, оставлял в храмах на своем



*Илл. 9. Скульптура «Св. Николай Можайский».  
Русский Север, XVII в.*



пути деревянные изваяния Христа<sup>4</sup>. Предполагают, что первые статуи «Спаса Полунощного» сначала появились в районе Архангельска, куда были завезены русскими или иностранными купцами, а затем распространились по всему северо-западному региону<sup>5</sup>. Существует мнение, что протографом «Христа в узах» была гравюра А. Дюрера<sup>6</sup>. Среди скульптурных образов этот сюжет встречается едва ли не чаще других после свт. Николая Можайского и распространен во многих регионах.

В собрании ГМИР хранятся несколько таких скульптур, по-разному трактующих один и тот же сюжет, различающихся наличием или отсутствием кандалов на ногах, рельефным или рисованным терновым венцом, более или менее подчеркнутым элементом страданий – крупными каплями нарисованной крови. Лики индивидуализированы – мастера использовали для создания образа типажи из окружающего мира. Статуи созданы без чрезмерного увлечения анатомией, которая так характерна для религиозной скульптуры Западной Европы.

В отличие от символического сакрального иконного изображения с неизбежным условным понятием формы и пространства, скульптура имеет реальный объем и занимает реальное пространство, что требует дополнительных действий. Так, иногда статуи облачали в натуральные одежды, а обувь ставили у ног «деревянных богов»<sup>7</sup>. В ГМИР хранится статуя «Спаса Полунощного» с облачением, которое представляет собой два больших балахона из хлопчатобумажной ткани светлорусого цвета, стянутые у горловины на резинку, и подобие епитрахили из красного атласа, обшитой бахромой. К облачению приложена узкая ленточка, унизанная несколькими штампованными алюминиевыми крестиками.

К северной резьбе исследователи начала XX в. относили рельефы с изображением «Усекновенной главы Иоанна Предтечи», утверждая, что они были занесены из районов, расположенных южнее<sup>8</sup>. В наше время распространенность этого сюжета определяется регионом Поволжья (Ярославская и Костромская области) и датируется XVIII–XIX вв. Естественно предположить, что часть северных земель, еще в XIV в. отошедших под власть Москвы, активно воспринимала художественные традиции центральных княжеств, в том числе Ярославля. Из этих же городов на Север вывозились резные иконы, кресты и другие произведения деревянной пластики. Размещались они вместе с живописными иконами в ряду местного иконостаса, в отдельных киотах со створами<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> Соболев И.Н. Русская народная резьба по дереву. М.; Л., 1934. С. 387.

<sup>5</sup> Бурганова М. Русская сакральная скульптура. М., 2003. С. 198.

<sup>6</sup> Уханова И.Н. Народное декоративно-прикладное искусство городов и посадов Русского Севера конца XVII–XIX веков. СПб., 2001. С. 201.

<sup>7</sup> Бурганова М. Русская сакральная скульптура. С. 39–41.

<sup>8</sup> Врангель Н.Н. История скульптуры. М., б.г. С. 36; также см.: Грабарь И.Э. История русского искусства. Т. 5. М., 1910.

<sup>9</sup> Клокова Г.С. Храмовый резной образ «Усекновенной главы Иоанна Предтечи» из с. Бабурино // Россия и Восточно-христианский мир. Средневековая пластика. М., 2003. С. 184–200; также см.: Россия и Восточно-христианский мир. Вып. 4. Древнерусская скульптура. М., 2003.



*Илл. 10. Горельеф «Голова св. Иоанна Предтечи».  
Россия, XIX в.*

Тема отсеченной головы Иоанна Предтечи часто встречается в композиции клейм на житийных иконах (например, на иконах «Иоанн Предтеча Ангел пустыни»), а также на самостоятельных иконах с этим сюжетом. Объемное воплощение сюжета исследовано недостаточно. В ГМИР хранятся несколько вариантов барельефов с изображением головы Иоанна Предтечи на блюде. Они разные по стилю и характеру резьбы. Поздний горельеф XIX в. выполнен реалистично, с достаточным знанием анатомии и мастерски переданной трагичностью отсеченной головы (инв. № Б-5662-IV; илл. 10).

С конкретным регионом связаны резные изображения прп. Нила Столобенского – основателя Нило-Столобенской пустыни на острове Столобном на озере Селигер Тверской губернии. Согласно житию, он провел там 27 лет в строжайшем аскетизме, спал стоя, опираясь на деревянные костыли, вделанные в стену, в таком же положении и умер. Необычная поза усопшего послужила темой для художественного воспроизведения в дереве.

Селигерская обитель, основанная прп. Нилом Столобенским в начале XVI в., достигла своего расцвета к концу XVI – началу XVII в. Развивалось паломничество, и хождение в Нилову пустынь по обету стало почти обязательным для каждого православного в этом краю. Видимо, к тому времени следует отнести начало распространения резных статуй основателя обители. Появился спрос на небольшие



фигурки святого, поскольку каждый богомолец считал своим долгом принести домой такую статуэтку – монастырское благословление. Почти в каждом доме можно было встретить «Боженьку Нила».

Производство статуй развивалось и в ближайших к Ниловой пустыни деревнях. Даже в начале XX в. по традиции резьбой занимались несколько крестьянских селений в Осташковском и других уездах Тверской губернии. Ранние изображения прп. Нила Столобенского в собрании ГМИР относятся к началу XVIII в.: опущенные вдоль тела руки опираются на костыли, инок сидит усталый и изможденный, глаза полузакрыты, углы рта опущены. Резьба лаконична, формы упрощены, условна трактовка облачений. Пластическая сдержанность – это не проявление технической неумелости, а стремление резчика передать не тело, а дух. В более поздних образцах характер резьбы изменился: обнаружилось тяготение к более реальным, выпуклым формам, изображения стали толще, грубее, лишились всякого сходства с фигурой преподобного. Встречаются и парадоксальные отклонения, случайно избежавшие монастырской цензуры: выгнутая спина, открытые глаза, инвалидные костыли. Чем ближе к Новому времени относилась фигура, тем отчетливее ощущался разрыв между формой и содержанием. Аскетическому идеалу явно не соответствовало его художественное воплощение.

С бытованием памятников деревянной скульптуры прп. Нила Столобенского связаны удивительные сплетения христианства и язычества. В часовнях и церквях регионов распространения деревянного образа прп. Нила еще в XX в. можно было встретить его большие статуи – в человеческий рост и даже выше. Одетые, как правило, в шерстяные или бархатные монашеские облачения, они были увешаны сотнями крестиков, образков, колец, серег, лент, нитками бисера, бус или просто полосками ткани. Иногда они хранились под стеклянными колпаками.

Историческая судьба резной скульптуры прп. Нила Столобенского такая же, как и всей религиозной скульптуры в России. При этом изображения преподобного дают дополнительный материал о различных формах деревянной резьбы. В целом специфика русской сакральной скульптуры состоит в том, что в ней нет особой телесности, присущей религиозной скульптуре Западной Европы, где натурализм поражает более, чем духовное содержание образа.

Из предметов светского характера, выполненных в технике резьбы по дереву, примечательны подносные блюда. Обычай преподносить подарки на блюде имеет в России глубокие корни. Известно, что еще в XVI–XVII вв. подносные блюда из различных материалов широко использовали и в царском обиходе, и во время церковных праздников, и в свадебном обряде. Об этом писали иностранные послы, посещавшие русский двор, и отечественные историки. Обычай дарения хлеба и соли на блюде получил во второй половине XIX в. новую жизнь: подносные блюда делали по заказам различных обществ для подношения императору, государственным чиновникам, на именины, юбилейные торжества. Блюда могли быть из различных материалов (в том числе металла, керамики), но именно дерево признавалось исконно народным материалом. В коллекции ГМИР примечательны несколько блюд, поднесенных императору Николаю II к празднованию 300-летию дома Романовых (напр., инв. № Б-5931-IV; илл. 11). В Сергиевом Посаде было создано подносное



*Илл. 11. Блюдо подносное.  
Россия, 1913 г.*

блюдо, в центре которого помещена сцена благословения Сергием Радонежским Дмитрия Донского на Куликовскую битву. Многоплановая техника сочетает на одной плоскости барельеф и горельеф: центральные фигуры объемны, предметы заднего плана выполнены низким рельефом. По окружности надпись: «Самодержавнейшему государю императору Николаю Александровичу от союза монархистов Сергиева Посада, 1613–1913». Старообрядцы-поморцы Ярославской губернии к знаменательной дате поднесли государю блюдо с гербом своего города. Оно было изготовлено в старообрядческой мастерской Тихона Карева, выполнено в технике низкого рельефа с богатым растительным орнаментом по полям.

Памятники декоративно-прикладного искусства в целом, как указывалось ранее, безымянны. Атрибутирование деревянной резьбы, определение даты, центров, хронологии и этапов развития – проблема достаточно сложная. Одни произведения из коллекции ГМИР имеют прямые указания на место изготовления и бытования, другие определены по художественному стилю, способам обработки, аналогам из коллекций других музеев. По региональной принадлежности собрание ГМИР можно сгруппировать по предметам, представляющим несколько центров деревянной резьбы. Наиболее характерные для конкретных регионов художественные произведения рассмотрены в данной статье.

© Ченская Г.А., 2010

## «ЧЕТВЕРТЫЙ ВСЕЛЕНСКИЙ СОБОР» В.И. СУРИКОВА\*

В июне 2003 г. в Государственном музее истории религии (ГМИР) состоялось открытие выставки одного памятника: экспонировалась настенная картина В.И. Сурикова «Четвертый Вселенский Собор» из храма Христа Спасителя в Москве.

Представленная экспозиция стала, во-первых, подарком к юбилею Санкт-Петербурга; во-вторых, послужила началом цикла выставок исторических и художественных памятников из коллекции ГМИР, к сожалению, мало известной как любителям, так и специалистам; в-третьих, знаменовала собой новый этап жизни музея, создавшего современный музейный центр на Почтамтской улице и уже открывшего здесь две первые очереди новой экспозиции.

В отличие от многих других произведений русских художников из собрания ГМИР, которые редко экспонируются на временных выставках, мало представлены в постоянной экспозиции и нечасто упоминаются в специальных исследованиях, это произведение довольно широко известно. В течение нескольких десятилетий XX в. оно находилось в отделе «Происхождение христианства» постоянной экспозиции ГМИР, располагавшейся в здании Казанского собора<sup>1</sup>. Оно упомянуто и опубликовано в каталоге русской и советской живописи ГМИР. Работе художника в храме Христа Спасителя уделено значительное внимание в фундаментальной монографии В.С. Кеменова о творчестве В.И. Сурикова (опубликованы цветные фрагменты росписи «Четвертый Вселенский Собор»), а также в цикле статей П.Ю. Климова о живописном убранстве храма. В связи с возведением на месте бассейна «Москва» нового храма Христа Спасителя были проведены дополнительные архивные изыскания, обнаружены и опубликованы неизвестные ранее материалы о судьбе живописного и скульптурного убранства храма<sup>2</sup>.

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 8. СПб., 2008. С. 69–75.

<sup>1</sup> Автор экспозиции в 60–70-х гг. – М.М. Кубланов; в 1989–1990-х гг. – Н.Н. Касперавичюс. К одной из экспозиций были выполнены акварельные копии экспозиций В.И. Сурикова к росписям «Вселенские Соборы» в храме Христа Спасителя.

<sup>2</sup> Русская и советская живопись в собрании Музея истории религии и атеизма: каталог/сост. Н.А. Ельшина, Н.И. Латтик. М.; Л., 1956. С. 21 (ил. в конце книги); Кеменов В.С. В.И. Суриков. Л., 1991; Климов П. Живописное убранство храма Христа Спасителя: Соборы Сурикова // Наука и религия. 1996. № 5. С. 29–31; Кириченко Е.И. Храм Христа Спасителя в Москве: История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели: 1813–1931. М., 1992.

Таким образом, представленное произведение уже давно введено в научный оборот: о нем собран большой исторический материал, дана оценка его художественным достоинствам, определено его место в творчестве художника.

Однако в известных исследованиях не рассматриваются подробно сюжет росписи и представленные исторические лица. На этом необходимо остановиться, тем более что эпизоды из византийской истории не слишком часто используются в изобразительном искусстве (кроме ограниченного количества своеобразно трактованных сюжетов церковной истории в церковной живописи). Представляет также интерес изучение происхождения и основных иконографических типов изображения Вселенских соборов. Мы попытаемся выявить некоторые различия трактовки исторических сюжетов в исторической картине и моленном образе, остановимся и на некоторых вопросах, связанных с реставрацией уникального памятника.

При посещении нового храма Христа Спасителя в Москве нам была предложена возможность увидеть современную роспись «Четвертый Вселенский Собор», в основе которой лежит суриковская композиция. Беседы с представителями Комиссии по художественному оформлению храма Христа Спасителя, а также общение с художниками, работавшими в храме, в том числе с автором новой композиции «Четвертый Вселенский Собор» С.А. Пичахчи, дали интересный материал для исследования, касающийся современной церковной живописи, проблем восстановления разрушенных храмов и их декоративного убранства. Интересны также воспоминания художников об их работе в новом храме Христа Спасителя.

25 декабря 1812 г. полным изгнанием французской армии из России завершилась Отечественная война. С тех пор в этот день Русская Православная Церковь вспоминает «избавление Церкви и державы Российской от нашествия галлов и с ними двадцати язык». День полной победы над Наполеоном совпал с днем Рождества Христова, и победа над врагом видимым стала ассоциироваться с победой над врагом невидимым, которую знаменовало пришествие на землю Спасителя.

Именно в тот день император Александр I подписал Высочайший манифест: «В сохранение вечной памяти того беспримерного усердия, верности и любви к Вере и Отечеству, какими в сии трудные времена превознес себя народ Российский, и в ознаменование благодарности Нашей к Промыслу Божию, спасшему Россию от грозившей ей гибели, вознамерились мы в Первопрестольном граде Нашем Москве создать церковь во имя Спасителя Христа...»<sup>3</sup>.

Состоялись два конкурса проектов храма, посвященного победе русского народа в Отечественной войне 1812 г.

Победителем первого конкурса стал выпускник Императорской академии художеств А.Л. Витберг (1787–1855). По ряду причин его грандиозный проект храма на Воробьевых горах осуществлен не был.

Следующий конкурс состоялся уже при императоре Николае I.

Проектирование храма в 1831 г. было поручено другому выпускнику Императорской академии художеств – К.А. Тону (1794–1881).

---

<sup>3</sup> Цит. по: Кириченко Е.И. Храм Христа Спасителя в Москве... С. 16.

В новом проекте храма была воплощена идея национального храма-памятника. Он апеллировал к русской средневековой архитектуре в соединении с византийскими элементами. Ни формой, ни планировкой этот храм не воспроизводил какой-либо конкретный древний образец. В плане он имел форму равноконечного креста, обыгрывая древний традиционный тип крестово-купольного храма. Внутренние углы креста служили основанием гигантского центрального купола. По углам здания были расположены малые купола колоколен. Таким образом, формировался обязательный еще со времен Елизаветы Петровны тип пятиглавого храма. Снаружи членения фасадов храма соответствовали организации внутреннего пространства, что характерно для древнерусского зодчества. Этот стиль получил название русско-византийского. План, форма, детали, месторасположение храма Христа Спасителя К.А. Тона имели сложное символическое значение. Заложенный в 1839 г., храм строился более 40 лет и был торжественно освящен в 1883 г. в ходе празднования коронации императора Александра III.

Первоначально в интерьере предполагалась только скульптурная отделка в стиле классицизма. Позже было решено выполнить внутреннее убранство храма в русском стиле с использованием лишь росписей – сюжетных и орнаментальных.

Окончательная детальная разработка проекта интерьера храма принадлежала выпускникам Императорской академии художеств А.И. Резанову (1817–1887) – помощнику главного архитектора, который в 70–80-х гг XIX в. руководил всеми строительными работами, и Л.В. Далю (1834–1878). Именно Л.В. Даль в 60–70-х гг. составлял проект размещения композиций и орнаментов на хорах.

В декоративном убранстве храма должны были проявиться лучшие достижения отечественного искусства. Над живописным оформлением интерьера работали Ф.А. Бруни, А.Т. Марков, П.В. Басин, Г.И. Семирадский, Т.А. Нефф, В.П. Верещагин, В.Е. Маковский, К.Е. Маковский, И.М. Прянишников, Е.С. Сорокин, И.Н. Крамской, В.И. Суриков и многие другие. Среди них были и ведущие художники академического направления, тогда уже являвшие собой славу русской национальной художественной школы, а также педагоги и выпускники известного своими реалистическими и демократическими традициями Московского училища живописи, ваяния и зодчества, писавшие не столько монументальные исторические композиции, сколько сравнительно небольшие по размеру жанровые сцены с элементами социального обличения. Среди участников работ были известные мастера и молодые живописцы, только что закончившие курс обучения и пока мало проявившие себя. Таким образом, состав творческого коллектива, работавшего в храме, был весьма неоднородным. Тем не менее, несмотря на различие эстетических представлений и социальных позиций, разный опыт работы и уровень мастерства, художники смогли создать цельный художественный ансамбль, представляющий собой синтез искусств.

В основе иконографической программы декоративного оформления храма, разработанной высшими церковными иерархами – митрополитом Филаретом (Дроздовым), Московским митрополитом Иннокентием, Дмитровским митрополитом Амвросием, Ярославским епископом Леонидом, – лежали две главные идеи: идея Божественного творения мира и прихода на греховную землю Спасителя

и идея тесной связи событий Священной истории с историей России. Этим объяснялись выбор сюжетов и их расположение в храме.

Крестообразная форма плана храма символизировала искупительную крестную смерть Христа и крестный путь Москвы, принесшей себя в жертву ради спасения России в войне с Наполеоном.

В центральной части храма по традиции размещались сюжеты Ветхого и Нового Завета. В южном и восточном крыльях – события из истории Вселенской Церкви до принятия Русью христианства, в том числе гонения на христиан, утверждение догматов и борьба за чистоту веры. В северном и западном крыльях – события русской истории и изображения русских святых.

Помимо главного престола, посвященного Рождеству Христову, в храме было два придела, устроенных на хорах, – во имя свт. Николая Чудотворца и во имя св. благоверного князя Александра Невского.

Посвящение и расположение приделов было символичным. Святой князь Александр Невский считался небесным покровителем трех императоров – Александра I, Александра II и Александра III, а свт. Николай Чудотворец – Николая I. При них храм был задуман, построен, украшен и освящен. Деятельность свт. Николая Чудотворца проходила в малоазийском городе Миры Ликийские, находившемся на юге, поэтому и придел был устроен в южной части храма. Деятельность св. князя Александра Невского связана с северными русскими землями, поэтому придел располагался в северном крыле. Кроме того, южная (правая) часть храма, с точки зрения церковной иерархии, является более важной, чем северная (левая), а свт. Николай Мирликийский в небесной иерархии занимает более высокую ступень, чем св. князь Александр Невский.

Как в древнерусских церквях, своды и стены хор храма Христа Спасителя были сплошь покрыты росписями.

Изображения семи Вселенских соборов (IV–VIII вв.), признаваемых Православной Церковью, находились в южном приделе, освященном во имя свт. Николая Чудотворца. Четыре из них были написаны В.И. Суриковым, остальные – И.И. Творожниковым\*. Настенные картины В.И. Сурикова располагались на северной и южной стенах придела.

Роспись «Четвертый Вселенский Собор» – не только единственная сохранившаяся работа В.И. Сурикова из храма Христа Спасителя, но и вообще единственное сохранившееся произведение монументальной живописи из храма. Кроме того, это единственная работа В.И. Сурикова, выполненная им по заказу Церкви.

Еще во время обучения в Императорской академии художеств В.И. Суриков много раз обращался к христианской тематике. «Первые века христианства с его подвижниками и мучениками, фигуры вдохновенных проповедников новой веры <...> всё это влекло к себе величием и силою своего духа», – писал он. Его программой на большую золотую медаль, дававшую право на пенсионерскую поездку за границу,

---

\* За хорошее качество работы и усердие И.И. Творожников был награжден золотой медалью – см.: Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников: вторая половина XIX века/под ред. А.И. Леонова. М., 1962. С. 294 (В.И. Суриков награжден не был!).





Четвертый Вселенский Собор.  
*Художник В.И. Суриков*

была картина «Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, его сестры Береники и проконсула Феста» (1875 г.; Государственная Третьяковская галерея). Его первой самостоятельной работой стали «Вселенские Соборы».

16 апреля 1876 г. «Эскизы живописных священных изображений для стен и арок на хорах Храма», среди которых были и работы В.И. Сурикова, получили высочайшее утверждение.

Работа над росписями велась под наблюдением Комиссии по построению храма. Такой контроль сильно сказывался на замысле художника. Он вспоминал: «Трудно было <...> работать. Я хотел <...> живых лиц ввести, греков искал. Но мне сказали: если так будете писать – нам не нужно. Ну, я уж писал, как требовали...». А требовали создать храмовый образ, а не историческую картину.

Станковая и монументальная церковная живопись имеет свою специфику. В храмовом образе требуется изображать только то, что необходимо для обозначения главной – вечной и неизменной – идеи, поэтому никаких случайных жестов, поз, ситуаций в композициях моленных образов быть не может. Не требуется воспроизводить этнографические и археологические детали, которые помогли бы передать дух места и времени, не нужно давать персонажам сложные психологические характеристики, показывать борьбу страстей, мнений, неуверенность и колебания. В.И. Суриков должен был выполнить такую композицию, где было бы представлено благообразное торжественное заседание, на котором провозглашалось истинное вероопределение.

Изменения, произошедшие в композиции росписи «Четвертый Вселенский собор» в процессе работы с учетом замечаний Комиссии, наглядно демонстрируют сохранившийся эскиз, фотография подготовительного картона и подлинник. В ходе доработок первоначального эскиза ушли напряженный драматизм, выразительные типажи и острые психологические характеристики, некоторые эффектные детали, зато проявился живописный талант В.И. Сурикова. Колорит росписи изыскан – глубокие и звучные сочетания фиолетового, малинового, голубого объединены общим серебристо-коричневым тоном. С виртуозной уверенностью обозначены блеск драгоценных металлов и сияние камней – рубинов, сапфиров, жемчуга. Легко и свободно написаны складки роскошных тканей: тяжелого матового бархата, мягкого переливающегося шелка, жесткой мерцающей парчи. Талант и профессионализм, которые проявил художник в росписи, показали, как далеко ушел он от своих ученических программ. Работы в храме Христа Спасителя стали связующим звеном между начальным, ученическим этапом творчества В.И. Сурикова и периодом его творческой зрелости: за три года до «Соборов» была написана академическая программа «Апостол Павел объясняет догматы веры...», а через три года после них – «Утро стрелецкой казни»...

Первая половина V в. была насыщена не только политическими и военными событиями, но и церковными распрями и богословскими спорами, которые касались христологического вопроса: как соединялась в Иисусе Христе Божественная и человеческая природа. В 431 г. на III Вселенском соборе, проходившем в Эфесе, было осуждено учение Константинопольского Патриарха Нестория, утверждавшего, что Дева Мария родила не Бога, а человека, и Бог не родился от нее, а лишь

жил в том, кто от нее родился. Таким образом, по учению Нестория, Божественная и человеческая природа в Иисусе Христе никогда полностью не сливались, а лишь временно и частично соединились. В связи с этим предлагалось и Деву Марию именовать не Богородицей, а всего лишь Христородицей.

Вскоре в христианстве возникло другое течение, основателем которого считают архимандрита одного из константинопольских монастырей Евтихия, утверждавшего, что Иисус Христос является только Богом, а не Богочеловеком, т.е. имеет одну Божественную природу. Его последователей стали именовать «одноприродниками» – монофизитами, а само учение Евтихия – монофизитством. В 449 г. в Эфесе состоялся очередной собор, согласно императорскому эдикту от 30 марта даже обладавший статусом Вселенского, поскольку на нем присутствовали представители Папы Римского и архиепископы главнейших Восточных Церквей. На этом соборе, проходившем крайне бурно, с применением грубой силы и угроз, официально было утверждено учение Евтихия. Активно защищал монофизитов Александрийский Патриарх Диоскор, практически руководивший всем ходом собора. Было весьма существенно и то, что с сочувствием к монофизитам относились и явно поддерживали их император Феодосий II и императрица Евдоксия. Однако далеко не все участники остались удовлетворены решениями этого собора, который за свою анархию и применявшееся по отношению к ряду делегатов насилие впоследствии был лишен высокого статуса Вселенского и получил название «разбойничьего»; постановления Эфесского собора 449 г. были аннулированы.

В 451 г. в Халкидоне во время правления императора Маркиана и императрицы Пульхерии состоялся IV Вселенский собор, где снова решался вопрос о соединении Божественного и человеческого в Иисусе Христе.

Согласно императорскому эдикту от 17 мая 451 г., созвать Собор предполагалось 1 сентября 451 г. в Никее. Для проведения такого важного мероприятия Никея была выбрана в память того, что именно там в 325 г. состоялся I Вселенский собор под председательством императора Константина Великого. На Никейском Соборе была разгромлена «безбожная арианская ересь» и утвержден христианский Символ Веры. Предполагалось, что и монофизитство потерпит в Никее столь же сокрушительное поражение. Подобно Константину Великому, император Маркиан желал не только присутствовать на Соборе, но и лично руководить им. Однако сложное международное положение – нашествие варварских племен – требовало его присутствия либо в войсках, либо собственно в столице. При созыве Собора в Никее, расположенной довольно далеко от Константинополя, император не смог бы наблюдать за происходящим, вникать в нюансы дискуссии и оперативно реагировать на слова и действия св. Отцов.

Кроме того, делегаты жаловались на неудобство жизни вдали от столицы. По этим причинам было решено перенести место проведения Вселенского собора в Халкидон, находящийся рядом с Константинополем, на азиатской стороне Босфора. Этот город, считавшийся предместьем Константинополя, уже в то время был крупным и процветающим.

В V в., а также в последующие времена, город благоустраивали, в нем активно вели гражданское и церковное строительство. Именно в один из храмов Халкидона

в 959 г. из захваченной турками Антиохии была привезена знаменитая святыня – десная рука св. Иоанна Предтечи (впоследствии после многих перемещений она была в числе других мальтийских святынь преподнесена мальтийскими рыцарями российскому императору Павлу I и помещена в церковь Спаса Нерукотворного в Зимнем дворце). С XIV в. в Халкидоне расписывал церкви Феофан Грек. Сейчас на месте древнего Халкидона находится турецкая деревня Кодикиой.

Императрица Пульхерия (398–453) была внучкой императора Феодосия I Великого и дочерью императора Аркадия и императрицы Евдоксии, происходившей из варваров (франков). После смерти Аркадия в 408 г. она стала практически главой императорского дома. Исследователи не относят Пульхерию «к числу таких деятелей, которые были бы в состоянии направлять исторические события или готовить других к исполнению важных предначертаний»<sup>4</sup>. Однако Пульхерия была образована, знала греческий язык и латынь, вникала в церковные споры и разбиралась в них, имея собственное мнение, вела обширную переписку на богословские и политические темы. Она руководила воспитанием своего младшего брата, императора Феодосия II Младшего, которому подобрала лучших учителей<sup>5</sup>. С 414 г. уже в сане августы Пульхерия управляла от имени Феодосия империей и оказывала существенное влияние на политическую жизнь. В 16 лет она дала обет безбрачия и завела во дворце, вопреки существовавшим традициям, монастырские обычаи. Вместе со своими сестрами Аркадией и Мариной, также давшими обет целомудрия, она занялась рукоделием, благотворительностью, строительством церквей и основанием монастырей. Характерной чертой Пульхерии называют «своеобразно понятое благочестие и монастырский образ жизни»<sup>5</sup>. В советской литературе ее называют «религиозной ханжой» и дают такую характеристику: «Религиозно-фанатичная, она ввела при дворе монастырские порядки. Пульхерия была мастерицей придворной интриги. Все дела она решала от имени Феодосия, который находился всецело под ее влиянием. Вокруг Пульхерии сгруппировались дельцы, жаждавшие прибылей от участия в управлении <...> Как уверяют оппозиционные историки, при Пульхерии любую должность продавали, словно с аукциона»<sup>6</sup>.

В 421 г. Пульхерия женила своего брата на дочери философа Леонтия, знаменитой поэтессе Афинаиде (в крещении Евдоксии). В 423 г. в качестве новогоднего подарка и в честь рождения дочери Феодосий преподнес своей супруге титул августы, что официально делало ее равной Пульхерии. Между двумя августами возник

<sup>4</sup> Успенский Ф.И. История Византийской империи. Т. 1. СПб., 1913. С. 189.

<sup>5</sup> «Люди сведущие учили его [императора Феодосия II. – М.Б.] ездить на коне, владеть оружием и сообщали ему познание в науках. Сама же сестра давала наставления, как держать себя прилично по-царски в выходах, показывала, какое следует надевать платье, как надобно сидеть и ходить, воздерживаться от смеха, быть то кротким, то строгим, смотря по обстоятельствам, и прилично расспрашивать посетителей. Пульхерия не менее руководила его и к благочестию, приучая постоянно молиться, посещать церкви, украшать молитвенные дома приношениями и драгоценными утварями, почитать иереев и других добрых людей, вообще всех любомудрствующих по закону христианскому...» (Церковная история Эвмия Созомена Саламинского. Кн. 9. Гл. 1. СПб., 1851. С. 606–609).

<sup>5</sup> Успенский Ф.И. История Византийской империи. Т. 1. С. 190.

<sup>6</sup> История Византии: в 3 т. Том 1. М., 1967. С. 186.

конфликт из-за власти, усиленный вмешательством различных придворных группировок и церковными смутами. Первоначально Пульхерия со своим окружением потерпела поражение в этой борьбе и даже была вынуждена покинуть Большой дворец. Затем, в 441 г., произошел переворот: – императору донесли о преступной связи его жены с придворным Павлином.

В византийских хрониках о причине падения влияния Евдоксии рассказана следующая история. Евдоксия была в дружеских отношениях с придворным Павлином. Однажды император Феодосий в знак любви подарил жене яблоко необычайных размеров и красоты. Узнав, что Павлин болен, Евдоксия послала это яблоко ему. Однако, не без помощи Пульхерии, это яблоко попало в руки императора. Феодосий спросил жену, где яблоко. Евдоксия ответила, что съела его. Феодосий обвинил ее в супружеской измене. Павлин был посажен в тюрьму, а потом казнен, Евдоксию же отправили на богомолье в Святую Землю, где она провела последние 18 лет своей жизни. Там императрица активно занималась благотворительностью и принимала участие в религиозных спорах, защищая монофизитов. В собрании Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина есть картина голландского художника XVII в. Н. Кнюппера «Византийская царица Атенaida», написанная на сюжет с яблоком.

После того как Евдоксия была отправлена в почетную ссылку в Святую Землю<sup>7</sup>, Пульхерия с триумфом вернулась ко двору.

В 450 г. после смерти Феодосия II Сенат провозгласил Пульхерию императрицей. В это же время она вышла замуж за сенатора Маркиана (с условием, что тот с уважением отнесется к данному ею обету), сделав его, таким образом, византийским императором. По просьбе Пульхерии Константинопольский Патриарх Анатолий совершил над Маркианом церковный обряд коронования. Церковное коронование в Византии было проведено впервые – до этого существовал лишь светский обряд возложения царского венца. Впоследствии во всех европейских государствах церковная коронация вошла в обычай.

Об императоре Маркиане (ум. 457) сведений сохранилось немного, поскольку он был выходцем из низов. «Славный римский самодержец Маркиан», по свидетельству Евагрия<sup>8</sup>, происходил из Фракии и был сыном воина. Он отличался добротой и человеколюбием. Несколько раз на протяжении жизни Маркиану были явлены знамения, которые предсказывали ему славу и императорскую корону. Полученную Маркианом корону и власть Евагрий считал наградой за его благочестие и добродетельную жизнь. В военных столкновениях, в которых ему нередко приходилось принимать участие, он отличался мужеством. Маркиан женился на Пульхерии, будучи

<sup>7</sup> См.: *Диль III*. Византийские портреты. М., 1984. С. 30–45 (гл. II: Афинаида).

<sup>8</sup> Церковная история Евагрия, схоластика и почетного префекта. СПб., 1853. С. 52–55 (кн. II, гл. II.). Другой автор, Феодор Чтец, пишет: «Маркиан, по происхождению иллириец, по должности трибун, по летам старец» – см.: Извлечение из церковной истории Феодора Чтеца, по изложению Никифора Каллиста, сына Ксанфопулова // Церковная история Евагрия, схоластика и почетного префекта. СПб., 1853. С. 505 (кн. I, 6.).

уже тогда «по летам старец», однако на несколько лет пережил ее. Он умер, простудившись во время «церковного хода»<sup>9</sup>. Существует мнение, что его отравили<sup>10</sup>.

Пульхерия и Маркиан были очень благочестивы. Они основали множество монастырей и построили множество церквей\*. Сама Пульхерия участвовала в обретении мощей сорока мучеников Севастийских. Похоронены император Маркиан и императрица Пульхерия в Константинополе, в церкви Святых Апостолов, которая служила императорской усыпальницей. Маркиан и Пульхерия причислены к лику святых<sup>11</sup>.

Когда был созван IV Вселенский собор, Пульхерии было 53 года, Маркиан же, женившийся на ней в 450 г., уже тогда считался «престарелым». В толковом подлиннике XVIII в. об императорской чете сказано: «...царь Маркиан, подобием сед, брада аки Богословля, царица Пульхерия подобием млада, лицом чиста...»<sup>12</sup>. У В.И. Сурикова император с императрицей не кажутся особо пожилыми. Пульхерия – томная молодая восточная красавица (хотя, как уже упоминалось, мать ее была «из франков»), напоминающая Беренику из академической программы «Апостол Павел объясняет догматы веры...». Она рассеянна и без особого интереса слушает Патриарха. На самом деле Пульхерия очень близко к сердцу принимала церковные споры. Еще на предыдущем Соборе 431 г. в Эфесе она активно поддержала Кирилла Александрийского и, вопреки желанию императрицы Евдоксии, убедила своего брата осудить Нестория. Именно ей Папа Римский в своих письмах ставил в заслугу победу над Несторием и Евтихием. Маркиан у В.И. Сурикова кажется старше Пульхерии, но уж никак не «престарелым». Он напряженно слушает Патриарха, нервно пощипывая свою иссиня-черную курчавую бороду.

Число присутствовавших на Соборе различные источники указывают по-разному, однако 16 июля празднуется «память Святых Отец 630 иже в Халкидоне». Таким образом, официально Церковь признает именно такое число участников.

На Соборе собрались представители преимущественно Восточных Церквей. Римский архиепископ Лев I в переписке с императором Маркианом и императрицей Пульхерией высказывал горячее желание участвовать в Соборе, если политические и военные события на Западе ему не помешают. Военные события ему помешали: у стен Рима появились племена гуннов. В том же 451 г. состоя-

<sup>9</sup> Там же. С. 507–508.

<sup>10</sup> Успенский Ф.И. История Византийской империи. С. 284.

\* Эти церкви были посвящены главным образом Богородице, так как после Эфесского собора 431 г. почитание Богородицы усилилось. К построенным Пульхерией и Маркианом храмам относят: церковь Влахернской Богоматери, Богоматери Халкопратийской (рядом с Константинопольским дворцом), Богоматери Одигитрии, Богородицы Кира (с чудотворной иконой) и, возможно, Богородицы Диакониссы (между храмами св. Ирины и св. Софии). Также в Константинополе ими были построены церковь св. Лаврентия, св. Стефана (в императорском дворце), пророка Исайи (недалеко от церкви св. Лаврентия, за городскими стенами по дороге во Влахерны); Маркианом была построена церковь Анастасия (Кондаков Н.П. Византийские церкви и памятники Константинополя. Одесса, 1886. С. 14–15).

<sup>11</sup> См.: Голубинский Е.Е. История канонизации святых в Русской Церкви. М., 1903. С. 279. В русских святцах Маркиан не упоминается. Память Пульхерии отмечается 10 сентября.

<sup>12</sup> Иконописный подлинник сводной редакции XVIII века/под ред. Г.Д. Филимонова. М., 1876. С. 9.



лась Каталаунская битва с гуннами, в которой они потерпели поражение, однако в следующем, 452 г., сам Папа Лев Великий с посольством вынужден был отправиться к воинственному Аттиле, чтобы просить его не подвергать Рим сожжению и разграблению. Папа Римский лично на соборе не присутствовал – его представляли легаты: Пасхазин, «епископ Церкви Либибейской, в области Сицилии», Луценций, епископ Геркуланской Церкви, и пресвитеры – Бонифаций и Василий; позже к этой группе был присоединен Юлиан, «смирренный епископ косский», владевший греческим языком и хорошо знавший обстановку на Западе и на Востоке. Кроме того, на Соборе присутствовали два представителя из Африки, Церкви которых подпадали под юрисдикцию Запада. Таким образом, Западную Церковь на IV Вселенском соборе представляли всего семь человек. В этом не было ничего необычного – подобные богословские споры Запад волновали в меньшей степени, чем Восток. Поскольку на Соборе были представлены главнейшие и старейшие Церкви, а также основные Поместные, он получил статус Вселенского, что было впоследствии подтверждено и императорским эдиктом от 7 февраля 452 г.

Делегаты собрались в базилике св. Евфимии. Св. Евфимия – раннехристианская великомученица, пострадавшая около 304 г. за свою веру во время гонений на христиан при императоре Диоклетиане (284–305). Она происходила из Халкидона, была дочерью благочестивых благородных и знатных родителей: ее отцом был сенатор Филофрон, а матерью – Феодориана. Когда правитель Халкидона Криск (или Приск) от имени императора устроил празднества в честь бога Марса, св. Евфимия вместе с другими христианами отказалась отречься от Христа и принять участие в языческом торжестве. За это она была подвергнута страшным пыткам, во время которых молилась Христу о помощи. В результате пытки не причинили ей вреда, а ее раны были исцелены. В конце концов св. Евфимия мирно скончалась. Родители похоронили ее в одной миле от Халкидона.

К началу IV в. уже существовала традиция почитания христианских мучеников (начало этой традиции относится к последней четверти I в. после гонения на христиан при императоре Нероне<sup>13</sup>). Вероятно, вскоре после кончины св. Евфимии на месте ее погребения был воздвигнут мавзолей. Именно мавзолеи, а не базилики, в первые пять веков христианства были основными христианскими храмами. Мавзолей (в отличие от молитвенного дома – *oratorium*) представлял собой «здание небольшого сравнительно размера <...> не рассчитанное на собрание в нем верующих, но предназначенное служить исключительно усыпальницею почитаемых святых и мучеников»<sup>14</sup>. Память св. великомученицы Евфимии празднуется 11 июля и 16 сентября. Каждый год в день ее памяти происходило чудо от ее мощей: из ран текла кровь, смешанная с благоуханиями; эту кровь собирали в маленькие сосуды

<sup>13</sup> Голубинский Е.Е. История канонизации святых в Русской Церкви. С. 13–14.

<sup>14</sup> Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Т. 1. СПб., 1914–1915. С. 136.



и раздавали молящимся<sup>15</sup>. В VII в. мощи св. Евфимии были перенесены в Константинополь и помещены в церковь св. Георгия.

По свидетельству Евагрия<sup>16</sup>, храм св. Евфимии в Халкидоне на самом деле был не просто небольшим по размеру мавзолеем, а состоял «из трех огромнейших зданий». Одно – открытое со всех сторон, с двором и колоннами, другое – по размерам почти равное предыдущему, но «с куполом». С северной стороны здания «с куполом» пристроена ротонда. В восточной части ротонды «стоит красивая часовня, где покоятся святые останки мученицы».

Вселенский Собор проходил не в самом мавзолее, который был, как уже упоминалось, небольшого размера и мало доступен для посещения: Евагрий указывает на то, что «под <...> куполом возвышается горница, чтобы желающие могли отсюда молиться мученице и присутствовать при совершении даров». Собор проходил в одном из двух больших зданий, входивших в храмовый комплекс св. Евфимии.

В таком случае, вопреки сюжету композиции В.И. Сурикова, делегаты собрались не около гробницы, а в одном из рядом расположенных помещений, откуда сама гробница не была видна.

На картине В.И. Сурикова гробница св. Евфимии – мраморная, с изображением креста и хризмы\*, подобная христианским саркофагам первых веков христианства. Евагрий же пишет о том, что гробница была продолговатой формы и «мудро выработана из серебра». О серебре на гробнице упоминает и Феофилакт<sup>17</sup>. Собор начался «на восьмой день октября», его заседания проходили в течение довольно длительного времени – закрылся он лишь 1 ноября. На этих заседаниях обсуждались догматические и организационные вопросы; в один из дней в помещении собственно мавзолея проходил заочный суд над Александрийским Патриархом Диоскором.

Императорская чета присутствовала не на всех заседаниях, а лишь на шестом, самом торжественном, во время которого было провозглашено вероопределение. Это заседание проходило 25 октября. Именно этот момент и запечатлен в росписи.

На двойном троне восседают «благочестивейший государь» Маркиан и «благочестивейшая и христоролюбивейшая государыня августа» Пульхерия в парадных одеяниях. В.С. Кеменов высказал мысль, что в трактовке одежд императора и императрицы В.И. Суриков использовал материалы лекции И. Горностаева для студентов Императорской академии художеств, где был приведен рисунок с изображением

---

<sup>15</sup> Феофилакт Симокатта. История. М., 1957. С. 191. В Церковной истории Евагрия, например, сказано, что сначала св. Евфимия является во сне, а потом все идут к ее гробнице, где происходит чудо; если во главе Церкви находится «муж благобразный и известный своими добродетелями», то это чудо бывает частым (оно не связано с днем памяти святой). Кроме того, от гробницы ее исходит «благование чудное и чрезвычайное» (Церковная история Евагрия, схоластика и почетного префекта. С. 59).

<sup>16</sup> Церковная история Евагрия, схоластика и почетного префекта. С. 58.

\* Хризма – монограмма, составленная из двух греческих букв Х и Р или Ι и Χ (начальных букв имени Христа) и в начертании образующая крест. Хризма символически изображает Самого Господа Иисуса Христа. Монограмму дополняют греческие буквы альфа и омега. – *Прим. ред.*

<sup>17</sup> Феофилакт Симокатта. История. С. 191 (гл. XIV, 7). Император Маврикий, усомнившись в чудесах от мощей св. Евфимии, снял серебряное украшение с ее могилы.

ем императора Василия II. Однако имеющийся у И. Горностаева рисунок пером слишком схематичен, чтобы можно было делать подобные выводы<sup>18</sup>.

На императоре Маркиане надета белая шелковая туника – парагадион, по низу которой нашита широкая лента из золотой парчи, украшенная синими и красными камнями. К нижнему углу палудаментума – красного плаща из тяжелого плотного шелка – пришит синий табlion. Обычно табlion располагается либо на уровне груди (например, в изображении императора Юстиниана в мозаике церкви Сан-Витале в Равенне), либо чуть ниже (изображения римских консулов). Императорский плащ скреплен на правом плече драгоценной фибулой. На груди императора Маркиана – широкое ожерелье – диадима – с несколькими крупными камнями. Его голова увенчана драгоценной стеммой, по бокам которой спускаются двойные нити жемчужин.

Туника и фиолетовый плащ Пульхерии того же фасона, что и у Маркиана, хотя обычно византийские женский и мужской костюмы довольно существенно различались. В принципе, женщина могла быть изображена в мужском костюме: Г. Вейс упоминает костяной складень второй половины XI в. с изображением императора Романа IV (Диогена) и императрицы Евдокии, где Роман представлен в женском костюме, а Евдокия – в мужском, но подобный «обмен костюмов <...> не составлял постоянного и неизменного правила»<sup>19</sup>. На груди Пульхерии диадима еще более роскошная, чем у Маркиана, с драгоценными камнями разных цветов и форм и жемчужными подвесками. Шею императрицы в несколько рядов обвивают нити драгоценных бус, на голове – золотая стемма с фигурным навершием спереди, украшенная разноцветными камнями и свисающими по бокам жемчужными нитями. Пряди волос, видимые из-под стеммы, обвиты драгоценными камнями. С головы Пульхерии на спину спускается длинное сине-золотое полосатое покрывало из плотной тяжелой шелковой материи, напоминающее клафт – головной убор египетских фараонов. Это покрывало прикреплено к стемме сверху изнутри. Подобные покрывала в одежде византийских женщин нам не встречались. Вероятно, эта деталь наряда императрицы Пульхерии является плодом фантазии художника.

Еще один важный персонаж суриковской композиции – Константинопольский Патриарх Анатолий († 458). Детали его биографии малоизвестны. В свое время он был ставленником Диоскора, но потом отошел от него. Он принимал активное участие в богословских спорах первой половины V в. Житие св. Анатолия Константинопольского (память 3 июля) сообщает лишь о его участии в Халкидонском Вселенском соборе. Кроме того, именно Патриарх Анатолий впервые в истории совершил обряд церковного коронования византийского императора Маркиана.

Если императорская чета привлекает взор роскошным цветовым аккордом своих одеяний, то фигура Константинопольского Патриарха – самое светлое пятно композиции. Он одет в белые архиерейские одежды, вероятно, современного об-

<sup>18</sup> Кеменов В.С. В.И. Суриков: историческая живопись: 1870–1890. М., 1987. С. 99, 526 (сноска 22); Горностаев И. Византийское искусство: живопись и скульптура. (Литограф. изд.). С. 300–301.

<sup>19</sup> Вейс Г. Быт народов с древнейших до наших времен. Т. 2. Ч. I: История одежды и утвари в Средние века от 4-го до 14-го столетия: Византия и Восток. М., 1875. С. 75.

разца, но из простой ткани. По мнению Г. Вейса<sup>20</sup>, в V в. не были установлены особые одеяния для клира. Даже в середине VI в. одежда мирян и духовенства была практически одинаковой. Например, на знаменитой мозаике церкви Сан-Витале в Равенне епископа Максимиана отличает лишь накинутый на плечи омофор – длинная широкая лента, украшенная крестами. В работе В.И. Сурикова на Патриархе имеются не только омофор, но и фелонь и подризник. Кроме того, для духовенства V в. были характерны тонзуры. В равеннской мозаике у епископа и стоящих рядом дьяконов наличие выбритой тонзуры очевидно. В суриковской же композиции эти тонзуры Святых Отцов образовались, видимо, естественным путем.

Император обратился к собравшимся с речью сначала на латинском языке, а потом на греческом (известно, что официальным языком в Византии в то время была латынь, а греческий, хотя и использовался активно в быту, стал официальным языком лишь в VII в.). Затем было торжественно провозглашено вероопределение, о котором так долго и мучительно спорили. Согласно этому вероопределению, Иисус Христос объявлялся истинным Богом и истинным человеком, единосущным Богу Отцу и представляющим два естества и одну ипостась.

Выработка вероучения была делом сугубо церковным, однако власть светская руководила событиями и принимала активное участие в решении организационных вопросов.

Соборы, в том числе Вселенские, собирались по указу императора, с ним согласовывались вопросы для обсуждения; император лично или через своих представителей председательствовал на заседаниях. Представители императора вели протоколы, следили за ходом голосования, собирали подписи, предоставляли слово желавшим выступить, а также следили за порядком (по крайней мере, пытались это делать). По окончании собора именно император утверждал его постановления и статус.

В этом отношении IV Вселенский собор почти ничем от других соборов не отличался. Вероятно, единственное отличие – в том, что все принятые меры по его проведению были продуманы еще строже: в частности, был учтен опыт предыдущих соборов, особенно 431 и 449 гг., на которых возникли беспорядки и которые проходили с нарушением правил, применением грубой силы и шантажа.

Председательствовал на Соборе через своих представителей сам император Маркиан, хотя лично он присутствовал, как уже упоминалось, лишь на одном заседании. Места представителей императора находились в президиуме, который располагался перед алтарной частью базилики. Участники Собора должны были находиться на скамьях и в креслах, установленных перпендикулярно столу президиума в два ряда, расположенных друг против друга. Члены Собора были рассажены светскими руководителями в соответствии не только с иерархическим старшинством, но и с их взглядами на основной рассматриваемый вопрос. По левую руку от президиума расположились ревнители православия – легаты Папы Римского, Константинопольский Патриарх Анатолий, епископы константинопольского, антиохийского и малоазийского округов. По правую руку от президиума находились

---

<sup>20</sup> Там же. С. 94–95, 98.

защитники монофизитства – Диоскор, Патриарх Александрийский, египетские, палестинские, иллирийские епископы. Таким образом, идеологические противники сидели не рядом, а друг против друга<sup>21</sup>. Подобную организацию заседаний стали использовать впоследствии при проведении других соборов.

Привлекают внимание две фигуры архиереев на первом плане слева. Если следовать приведенному описанию, то они должны быть защитниками монофизитства. Они молча внимают словам Патриарха Анатолия, всем видом показывая свое несогласие. Лицо изображенного в профиль епископа с колоритными чертами написано крупными свободными мазками. Его фигура полна внутренней динамики: ему едва удастся сдерживать себя, чтобы не высказать бурный протест. Второй персонаж повернут к зрителям спиной. Однако напряженная поза этого епископа свидетельствует о том, что его воинственный пыл еще не угас, и он готов вновь ринуться в бой.

Сторонники православия изображены почти строго в фас. Среди них видны представители разных рас и этносов, хотя на Соборе было представлено все-таки не все человечество, а лишь восточные христианские Церкви. Эти образы значительно менее интересны и по живописи, и по психологическим характеристикам. Они спокойны, благообразны и безлики.

Важное место на Соборе занимало лежащее посередине на покрытом богатыми драпировками престоле «святейшее и чистейшее Евангелие». Оно символизировало Христа, руководившего Собором, постановления которого воспринимались как продиктованные самим Христом<sup>22</sup>.

Празднование памяти св. отцов IV Вселенского собора было установлено в VI в. Это событие и его участников Церковь вспоминает 16 июля. Изображения Вселенских соборов встречаются лишь в православной живописи, западно-христианскому церковному искусству такой сюжет неизвестен<sup>23</sup>. Однако на Западе существовали светские монументальные композиции, трактовавшие эти события в историческом аспекте, например фресковая живопись Н. Чезаре в Ватиканской библиотеке (около 1600 г.).

Ссылаясь на труды французских исследователей, Д.К. Тренев сообщал, что в живописи Вселенские соборы изображались двумя способами. Один тип определен как «упрощенный и скорее символический», другой – как «более близкий к действительности»<sup>24</sup>.

При символическом изображении Вселенских Соборов (или, как этот тип еще назван, краткой редакции) в центре помещено раскрытое Евангелие на престоле, а по обе стороны от него – две епископские кафедры\*, или раскрытое Евангелие

<sup>21</sup> Деяния Вселенских Соборов. С. 55 (Деяние первое).

<sup>22</sup> Там же. С. 61; Dictionnaire des antiquités chrétiennes par l'abbé Martigny. Nouvelle edition. P., 1887. P. 199.

<sup>23</sup> Manuel d'iconographie chrétienne greque et latine par M. Didron: Guide de la peinture. P., 1845. P. 348 (прим. 1).

<sup>24</sup> Тренев Д.К. Иконы царского изографа Симона Ушакова в Московском Новодевичьем монастыре. М., 1901. С. 33–35 (ссылка на: Montault X.B. de. Traité d'iconographie chrétienne. Vol. 2. P., 1890. P. 447).

\* Мозаика купола базилики баптистерия св. Иоанна в Равенне V в. (см. илл.: Гагарин Г.Г., князь. Собр. византийских, грузинских и древнерусских орнаментов и памятников архитектуры. Серия 2. Табл. XV).

на престоле, а по обе стороны от него – подсвечник и крест<sup>25</sup>, или раскрытое Евангелие на аналое перед храмом с двумя зажженными свечами по сторонам и двумя священнослужителями в позе оранта (молящейся фигуры с простертыми к небу руками)\*. Находящееся в центре всех перечисленных композиций раскрытое Евангелие на престоле (аналое) обозначало, что на заседаниях присутствовал и председательствовал сам Христос, и все принятые постановления воспринимались как вдохновенные именно Им.

Подобные символические композиции, похоже, были характерны для ранне-византийской живописи и получили распространение в восточных и западных владениях Византийской империи (юг Италии – Равенна, а также территория Греции). Надо заметить, что в них изображен не какой-то конкретный Вселенский или Поместный Собор. Особенности Собора объяснялись в надписях\*\*.

Композиции, изображающие Вселенские соборы, трактованные в историческом, а не символическом духе, также имели место в ранневизантийском искусстве. В центре одной из них, датированной V в.<sup>26</sup>, изображен епископ в омофоре с раскрытой книгой в руках. Девять беседующих мужей в туниках и гиматиях со свитками и книгами расположены по кругу<sup>27</sup>.

Можно заметить, что если исследователи указывают, в какой части храма находилось изображение Вселенских Соборов, то это самое важное и почетное место в храме – купол. В более позднее время подобные композиции также имели место в росписях храмов, но размещались они уже не в куполе, а в западных частях. Вероятно, для ранних веков христианства дискуссии, проходившие на Вселенских Соборах, были очень актуальными, поэтому и композиции находились на почетном месте – в куполе. Позже, когда вероучение устоялось, а многочисленные ереси и борьба с ними остались в прошлом, сюжеты были перенесены в менее значимые части храма\*\*\*.

Представляет интерес описание IV Вселенского собора в афонском иконописном подлиннике. Он был опубликован в середине XIX в. французским исследователем М. Дидроном, посетившим афонские монастыри и видевшим там пять греческих подлинников «не ранее XV в.». Один из них во французском переводе он

<sup>25</sup> См. упоминание о храме в Вифлееме: *Dictionnaire des antiquités chrétiennes* par l'abbé Martigny. Nouvelle édition. P. 199.

\* Мозаика купола церкви св. Георгия в Салониках IV в. (см. илл.: *Гагарин Г.Г., князь*. Собр. византийских, грузинских и древнерусских орнаментов и памятников архитектуры. Серия 2-я. Табл. II, IV).

\*\* Изображения шести Вселенских Соборов в сопровождении надписей известны «в храмах Константинополя и древнего Ватикана, а также в храме в Вифлееме» – см.: *Dictionnaire des antiquités chrétiennes* par l'abbé Martigny. Nouvelle édition. P. 199.

<sup>26</sup> *Третьяков Д.К.* Иконы царского изографа Симона Ушакова в Московском Новодевичьем монастыре. С. 35 (см. ссылку на: *Montault X.B. de. Traité d'iconographie chrétienne*. P. 447).

<sup>27</sup> *Dictionnaire des antiquités chrétiennes* par l'abbé Martigny. Nouvelle édition. P. 199.

\*\*\* Так, известные подобные композиции на Афоне, в параклисе св. Георгия в Ксенофе, написанные в 1564 г. монахом Феофаном в верхних частях внутреннего притвора, в Иверском монастыре на Афоне в третьем внешнем притворе (1795 г.). Вообще для росписей греческих храмов XVII–XVIII вв. изображения Вселенских Соборов, наряду со сценами из Ветхого Завета, композициями Страшного суда, Апокалипсиса, было обычно (см.: *Покровский Н.В.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890. С. 91, 94, 111).

воспроизвел. Вот как в этом подлиннике выглядит описание IV Вселенского собора: «Четвертый Вселенский собор в Халкидоне при царе Маркиане в 451 г. (630 Отцов Церкви), против Евтихия и Диоскора. Палаты. Под ними – Святой Дух. Царь Маркиан, старик, сидит на троне. Около него князья церкви в меховых шапочках и в красных шапках, украшенных золотом. С каждой стороны сидят: Анатолий Константинопольский, Максим Антиохийский, Ювеналий Иерусалимский и епископы Пасхазин и Люценций, представители Льва – Папы Римского, с другими епископами и священниками. Перед ними Диоскор в епископском одеянии и около него Евтихий разговаривают друг с другом. На плечах еретиков удерживающие (соединяющие) их черти»<sup>28</sup>.

В русской живописи изображения Вселенских соборов также встречаются. В строгановском иконописном подлиннике конца XVI – начала XVII в. имеется прорисовка композиции «Четвертый Вселенский Собор» (под 16 июля)<sup>29</sup>, а в филимоновском – его описание, которое в целом совпадает с его лицевым изображением. Они различаются только тем, что в прорисовке отсутствует изображение императрицы Пульхерии и неясно, что находится в гробнице. Вот что рассказано об изображении IV Вселенского собора в филимоновском подлиннике: «Четвертый Вселенский Собор бысть в Халкидоне по повелению государя царя Маркиана в лето 5960, а от Рождества Христова 452, на Евтихия и Диоскора, два естества во Христе Богочеловеке во едино сливающихся. Св. Отец 620; инии пишут 630. Присутствоваше сам царь Маркиан и царица Пульхерия; Св. Отцы: Анатолий Константинопольский, Максим Антиохийский, Иовеналий Иерусалимский, Евсевий Дориленский; Лев епископ Римский не сам, но чрез послов присутствоваше, и пр. Св. Отцы. Пишется тако. Церковь празеленная; в церкви на престоле царском сидит царь Маркиан, подобием сед, брада аки Богословля, царица Пульхерия подобием млада, лицом чиста; оба в царских порфирах, весьма изрядно испещренных; у царя в руке скипетр. С правую руку царя на седалах сидят святители: первый подобием сед, власы просты, брада до персей, другой сед, брада меньше Афанасия Великого. С левую сторону царя сидят святители: первый сед, аки Власий; другой рус, брада, аки Григория Богослова; третий аки Николая, и все одеты в священные ризы; в руках книги, а прочие святые разным подобием, стары, русы и млади.

Против их стоят еретики Евтихий и Диоскор; а за ними их единомысленники, стары, средовеки и млади, всяким подобием, а за ними видет ограда, башни и палаты.

В церкви во гробе лежит св. мученица Евфимия Прехвальная; на персех ее лежит свиток “Православное исповедание веры Св. Отец”; в ногах ее лежит свиток еретического мудрования; пред мощами ее у главы стоит святитель сед, плешив, брада аки Афанасиева, за ним аки Николая; третий рус, брада доле Николины; зрят во гроб; а за ними стоят стары, русы и млади; у ног святой Евфимии стоят еретики, зрят во гроб; в ризах старческих и прочая»<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Manuel d'iconographie chrétienne greque et latine par M. Didron: Guide de la peinture. P. 349–350.

<sup>29</sup> Строгановский иконописный лицевой подлинник (конца XVI и начала XVII столетия). М., 1869.

<sup>30</sup> Иконописный подлинник сводной редакции XVIII века/под ред. Г.Д. Филимонова. М., 1876. С. 9.



При сравнении описаний IV Вселенского собора в афонском и филимоновском иконописных подлинниках можно отметить, что в обоих случаях Собор трактован в историческом, а не символическом аспекте. Кроме того, в них присутствуют изображения еретиков, только в греческом варианте они конкретизированы – речь идет именно об основателе монофизитства Евтихии и его яром защитнике Диоскоре, в русском варианте упоминаются еретики вообще. Не упоминается в текстах обоих подлинников и не изображено в прорисовке Евангелие.

Русский подлинник дополнен изображением чуда св. великомученицы Евфимии. В основе его иконографии лежит сказание, согласно которому во время Вселенского собора в Халкидоне православные и еретики не могли договориться о вероопределении. Свитки с изложением исповедания веры были ими положены в гроб св. Евфимии, гроб был запечатан. Участники Собора обратились к Богу с просьбой помочь им решить этот вопрос. Через три дня, в течение которых все участники Собора молились, гробница была открыта. Св. великомученица держала в правой руке свиток с изложением православного исповедания, который она и вручила Патриарху Анатолию, а еретический (монофизитский) находился у ее ног. После этого монофизитство было осуждено, а многие из его последователей приняли православие.

У В.И. Сурикова сцена чуда св. Евфимии не воспроизведена: гробница изображена на заднем плане просто «для антуража».

В русской станковой живописи подобные самостоятельные композиции встречаются, но редко\*. Лишь в лицевых святцах изображения Вселенских Соборов имеются почти всегда (в день памяти Св. Отцов того или иного Собора). Для монументальной живописи, особенно в XVI–XVIII вв., они довольно обычны.

Живопись храма Христа Спасителя начала разрушаться почти сразу после окончания строительства. Плохо отрегулированная система отопления и вентиляции привела к нарушению температурно-влажностного режима. В середине 90-х гг. XIX в. для сохранения живописного убранства храма была создана специальная комиссия.

К деятельности по спасению живописи храма Христа Спасителя привлекался В.М. Васнецов. В 1897 г. было создано Особое совещание по детальной разработке

---

\* Нам удалось обнаружить две иконы с изображением I Вселенского собора в Никее в собрании Государственной Третьяковской галереи, одну икону с изображением VII Вселенского собора в собрании Государственного Русского музея (ГРМ); одна икона XIX в. с изображением I Вселенского собора в Никее хранится в ГМИР. Д.К. Тренев подробно описывает икону с изображением VII Вселенского собора из Новодевичьего монастыря работы Симона Ушакова (см.: *Тренев Д.К.* Иконы царского изографа Симона Ушакова в Московском Новодевичьем монастыре. М., 1901). Из описаний различных коллекций как церковных музеев, так и частных собраний нам удалось извлечь упоминание об иконе «Собор Первый Св. Отец», который «поднес Великому Государю из Новагорода священник» (*Успенский А.И.* Церковно-археологическое хранилище при Московском дворце в XVII веке // ЧОИДР. 1902. Кн. 3. Отд. 1. С. 10). Подробное описание иконы с изображением Христа и семи Вселенских соборов на полях см.: *Амфилохий, архим.* О древних иконах в московском Даниловом монастыре: св. Апп. Петре и Павле, Владимирской Божией Матери с Акафистом по полям и семи Вселенских соборах // ЧОЛДП. 1871. Февр. С. 29–31. Почему-то автор статьи посчитал, что «во гробе» находится царица Пульхерия. Это, конечно, не абсолютное количество икон на подобный сюжет. Однако исходя из представленного анализа можно судить о редкости таких икон.



мер по исправлению испорченной живописи в храме Христа Спасителя, в которое В.М. Васнецов был включен как представитель Императорской академии художеств. В то время решался вопрос о спасении алтарной картины Г.И. Семирадского «Тайная вечеря». В 1900 г. В.М. Васнецов вышел из состава Особого совещания.

Перед самой революцией в состав комиссии входил М.В. Нестеров. Он вспоминал свое первое участие в ее заседании: «Двадцать один год существовала эта курьезная комиссия, <...> Членами ее редко были особы ниже действительного статского, <...> Заседание началось и прошло в ознакомлении меня в общих чертах с тем, что было сделано (вернее, чего сделано не было) за истекшие двадцать один год. В 20 томах было изложено это хроническое бездействие, в продолжении коего Храм Христа Спасителя, его росписи гибли.

К моему приходу гибель дошла до своего предела. Лучшие картины Семирадского, Сурикова, Сорокина лупились. Краска на них висела ключьями. Копоть покрывала все стены Храма густым слоем...». Потом комиссия распалась, а живопись продолжала умирать «естественной смертью»<sup>31</sup>. 18 июня 1931 г., в тот день, когда в газете «Известия» было опубликовано постановление о конкурсе проектов Дворца Советов и участь храма была решена, Наркомпрос организовал Комиссию по выявлению подлежащих музеефикации ценностей. За месяц был составлен список произведений, «имеющих художественное значение». Часть произведений было решено передать в музеи, а часть – «предложить за границу на валюту»<sup>32</sup>.

В наши дни опубликовано письмо протеста, написанное в газету «Известия» знаменитым русским художником А.М. Васнецовым, где он выразил свое несогласие со сносом храма. Как верующий человек А.М. Васнецов руководствовался этическими соображениями, однако в качестве аргумента против уничтожения храма он использовал то, что в его оформлении принимали участие прославленные русские мастера. Это письмо опубликовано в газете не было, оно сохранилось лишь в музее-квартире А.М. Васнецова. Об этом смелом по тем временам поступке художника необходимо упомянуть, тем более что это единственный известный в настоящее время факт протеста против разрушения памятника<sup>33</sup>.

Как уже упоминалось, настенная картина В.И. Сурикова «Четвертый Вселенский Собор» является единственным сохранившимся произведением монументальной живописи из храма Христа Спасителя.

Роспись В.И. Сурикова выполнена масляными красками по сухой, специальной прогрунтованной штукатурке. Вместе с тонким слоем штукатурки ее сняли со стены фрагментами размером примерно 50×50 см, затем продублировали на паркетированную рейками фанеру. В настоящее время она состоит из двух частей, разделенных по горизонтали примерно посередине.

Опыт снятия настенной росписи вместе со слоем штукатурки к тому времени уже был. Впервые так была снята в 1892 г. фресковая живопись XII в. из Спасо-

<sup>31</sup> Нестеров М.В. Воспоминания. М., 1989. С. 388–389.

<sup>32</sup> Кириченко Е.И. Храм Христа Спасителя в Москве... С. 251–253.

<sup>33</sup> Там же. С. 245.

Преображенского собора в Переславле-Залесском. Работами руководил реставратор и архитектор В.В. Суслов, который оставил нам описание способа снятия фресок: «Все фрески заклеивались холстом, затем разбивались на небольшие части и при помощи разных инструментов отделялись от стены вместе со штукатуркой. По мере отделения частей фресок приставлялись соответствующих размеров ящики. Пласты фресок укладывались на дно ящиков стороною, оклеенною холстом. Далее в виде опыта внешние стороны их заливались алебастром. Появлявшаяся на поверхности фресок сырость от алебаstra уничтожала сцепление клея и, обернувши залитый кусок фрески другою стороною, можно было снимать и самый холст. Живопись при этом нисколько не страдала. Таким образом, фрески появлялись в другом ящике на прочном основании и совершенно открытыми»<sup>34</sup>. Впоследствии два ящика с этими фресками были отправлены в Исторический музей в Москву<sup>35</sup>.

Возможно, при снятии настенной картины В.И. Сурикова использовали ту же методику. Как и переславские фрески, снятая роспись В.И. Сурикова была отправлена в Исторический музей.

В 1938 г. из Исторического музея настенная картина В.И. Сурикова была передана в Центральный антирелигиозный музей в Москве (ЦАМ), а из ЦАМ вместе со всей его коллекцией в 1946–1947 гг. поступила в Музей истории религии (ныне Государственный музей истории религии – ГМИР; инв. № А-1154-IV).

Роспись была отреставрирована еще до поступления в ГМИР, куда ее передали уже сдублированной на паркетированную фанеру. Вероятно, одновременно были произведены укрепление грунта и красочного слоя, а также тонировка утрат.

В 1984–1985 гг. перед экспонированием в ГМИР настенная картина В.И. Сурикова вновь подверглась реставрации. Работы были выполнены художниками-реставраторами ГМИР Н.Н. Благовещенским и Н.В. Калининым при участии А.М. Расторгуева. Были укреплены штукатурка, местами отслоившаяся от фанерной основы, красочный слой и грунт, особенно по стыкам фрагментов, восполнены утраты грунта и произведена их тонировка.

В настоящее время уникальное произведение В.И. Сурикова требует большой и скрупулезной реставрации. Необходимо освободить его от лишних слоев разлагающегося лака, снять прежние потемневшие от времени тонировки, укрепить отслоившийся красочный слой и грунт.

К 2000-летию христианства новый храм Христа Спасителя, возведенный на старом месте, был освящен.

Объем выполненных работ по декоративному, скульптурному и живописному убранству храма огромен.

В 1996 г. перед началом работ Комиссия по художественному убранству храма Христа Спасителя объявила открытый Всероссийский конкурс. Приглашения принять участие в конкурсе были разосланы в разные организации, с которыми имеют

<sup>34</sup> Известия Археологической комиссии. Вып. 26. (Вопросы реставрации. Вып. 1). СПб., 1908. С. 73.

<sup>35</sup> Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век. М., 1989. С. 158–159.

дела художники (Академия художеств, Союз художников, мастерские, различные художественные учебные заведения и др.). В конкурсе приняли участие почти сотвор творческих коллективов. В качестве конкурсного задания для живописцев была использована сохранившаяся фотография с фрагментом росписи пояса барабана купола храма с изображением Христа на троне работы Н.А. Кошелева. Необходимо было по этой черно-белой фотографии в цвете воспроизвести живописную композицию. Из представленных на конкурс произведений были отобраны девять работ художников из Москвы, Санкт-Петербурга и Ярославля. Победителям конкурса было поручено живописное оформление храма. Общее руководство работами осуществлял президент Российской академии художеств З.К. Церетели.

Можно заметить, что в декоративном оформлении храма приняли участие мастера, получившие светское художественное образование. В последнее время появилось множество иконописных мастерских и классов при духовных учебных заведениях, монастырях, храмах и пр., однако среди победителей конкурса выпускников таких заведений не было (только к орнаментальным росписям были привлечены студенты иконописного класса Петербургской Духовной академии). Видимо, за столь непродолжительное время после возобновления церковного художественного образования художественные и педагогические традиции там еще не сформировались, тем более что утрачены они были уже очень давно, задолго до революции.

Росписями стен храма Христа Спасителя на хорах занимались петербургские художники<sup>36</sup>. Работали три бригады: одна – под руководством члена-корреспондента Российской академии художеств А.К. Быстрова, вторая – под руководством профессора С.Н. Репина, третья – под руководством Н.А. Гаврилова. В составе творческого коллектива работали выпускники Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина – художники, преподаватели, аспиранты, а также студенты старших курсов. В основном это были художники, связанные с творческой мастерской монументальной живописи А.А. Мыльниковой, однако в росписях принимали участие также художники-реставраторы, станковисты и даже графики.

Работы на хорах имели ряд особенностей. Во-первых, о живописном убранстве хоров сохранилось мало сведений, существенно меньше, чем о росписи центральной части храма. Во-вторых, галерея второго этажа, где расположены приделы, имеет небольшую ширину, поэтому сохранившиеся фотоснимки стенописи на хорах, выполненные не фронтально, а в ракурсе, сильно искажают изображения. Это создало определенные сложности при воспроизведении композиций. В-третьих, дошедшая до наших дней роспись В.И. Сурикова «Четвертый Вселенский Собор» происходит именно с хоров, поэтому можно иметь некоторое представление о колористическом решении первоначальной живописи. Сохранившийся фрагмент живописного убранства храма Христа Спасителя по своему колориту сильно отличался от цветового строя всего ансамбля. Необходимо было принять решение, как

---

<sup>36</sup> Кутейникова Н.С., Сазонова К.К. Участие петербургских художников в воссоздании живописного убранства храма // Храм Христа Спасителя. СПб., 2001.

в таком случае действовать – создавать точную копию сохранившегося памятника или выдерживать то цветовое решение, которое имеет весь комплекс храма.

Композицию «Четвертый Вселенский Собор» на южных хорах, в приделе свт. Николая Чудотворца нынешнего храма выполнял С.А. Пичахчи, входивший в бригаду под руководством А.К. Быстрова.

С.А. Пичахчи (род. 1963) учился в Художественном училище имени В.А. Серова, а в 1996 г. окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина по мастерской монументальной живописи под руководством А.А. Мыльникова. С 1996 г. он – художник творческой мастерской Российской академии художеств под руководством А.А. Мыльникова.

Как и большинству участников работ в храме Христа Спасителя, прежде ему не приходилось сталкиваться ни с церковными заказами вообще, ни со столь грандиозным объемом работ, не приходилось выполнять такие огромные по размерам фигуры и композиции. В настоящее время художник преимущественно выполняет церковные заказы. В последние годы он принимал участие в оформлении интерьера Знаменского собора в Курске, исполнял мозаики для Крестовоздвиженской церкви в поселке Лисино, мозаичные панно для храма в ЮАР.

В 1996 г. перед началом выполнения новой композиции «Четвертый Вселенский Собор» на хорах новопостроенного храма Христа Спасителя художник сделал цветную фотографию росписи В.И. Сурикова, которая в то время находилась в экспозиции ГМИИ, размещавшейся в здании Казанского собора.

Живописное оформление храма велось в течение восьми месяцев, причем вместе с живописными шли работы строительные и облицовочные. Художникам приходилось расписывать стены храма в тяжелых условиях: работали высоко над землей на лесах, находясь в неудобных позах, в холоде, в окружении строительной пыли и грязи, под грохот строительных машин. Одновременно художники работали над несколькими композициями. Так, С.А. Пичахчи не только самостоятельно исполнил настенную картину «Четвертый Вселенский Собор», но и принимал участие в коллективной работе над алтарной композицией «Тайная вечеря», плафоном малого купола «Слово плоть бысть», росписью арок на хорах с изображением Донской и Иверской Богоматери с предстоящими.

Как и в XIX в., декоративные работы в храме велись под строгим контролем со стороны Церкви. Ранее было упомянуто, что еще В.И. Суриков при создании своих композиций постоянно сталкивался с представителями Комиссии для построения храма Христа Спасителя: они требовали от художника создать храмовый образ, а не историческую сцену.

Замечания Комиссии по художественному убранству храма Христа Спасителя при работе над нынешней композицией художнику также приходилось учитывать. По его словам, эти рекомендации носили тот же характер, что и рекомендации В.И. Сурикову. Так, по требованию Комиссии пришлось изменить выражения лиц некоторых Святых Отцов, сделав их более благообразными и исключив выражение сомнения или несогласия. В частности, лицу Анатолия Константинопольского необходимо было придать больше спокойствия и мягкости, пригладить и слегка укоротить ему бороду. В соответствии с богослужебной практикой крест на рас-

крытом Евангелии необходимо было расположить не поперек, а вдоль книги, складки ткани написать так, чтобы лучше читалась ее фактура, чувствовалась ее мягкость. Главное, что ощутили участники работ и чего должны были строго придерживаться, – это подчинение общему замыслу в целях создания единого ансамбля, а не комплекса отдельных самостоятельных произведений. Многим исполнителям впервые пришлось столкнуться с тем, что при создании моленных образов надо строго придерживаться иконографического канона и следовать рекомендациям представителей Церкви. Церковная живопись не служит средством самовыражения художника. Она должна доносить до пришедших в храм определенные идеи, иллюстрировать события Священной истории, сложные положения вероучения и т.д.

Особенно заметны различия в колористических решениях старой и новой композиций. Они объясняются рядом причин. Судить о цветовом строе оригинала сегодня довольно сложно, он требует серьезной реставрации. Роспись сильно потемнела от времени. Кроме того, требуется не только укрепление красочного слоя, но и раскрытие его от поздних тонировок, которые сильно исказили не только колорит росписи, но даже ее композицию. На подлиннике в ряде случаев изображения, особенно на заднем плане, неразборчивы (то ли это контуры чьих-то голов, то ли какие-то тени, пятна неясного происхождения, возможно, от поздних тонировок или утрат, то ли потемнения красочного слоя). Художнику необходимо было самому определять, как действовать, чтобы композиция четко читалась.

Изменения в современную роспись были внесены в результате не только замечаний Комиссии, но и объективных причин. Так, из-за проведенных внутри стены коммуникаций изменились размеры поверхности, где предполагалось поместить композицию, поэтому изображение пришлось увеличить по вертикали. Таким образом, были дописаны верхняя часть сени над императорской четой и красная драпировка над сенью, а также была продолжена верхняя часть стены над изображениями святых.

Таким образом, в современном виде настенная картина «Четвертый Вселенский Собор» представляет собой не копию работы В.И. Сурикова, а вариацию на эту тему, в которой использована общая композиционная схема оригинала и некоторые живописные приемы.

Автор выражает благодарность представителю Комиссии по художественному оформлению храма Христа Спасителя Л.Э. Филатьеву, руководителю одного из творческих коллективов, работавших в храме, – члену-корреспонденту Российской академии художеств, доценту мастерской монументальной живописи Государственного академического института имени И.Е. Репина А.К. Быстрову, а также автору нового эскиза и росписи «Четвертый Вселенский Собор» С.А. Пичахчи, которые поделились своими мыслями о новой церковной живописи и воспоминаниями о работе в храме.

© Басова М.В., 2010

АНТИКЛЕРИКАЛЬНЫЕ КАРТИНЫ  
Л.И. СОЛОМАТКИНА\*

В фондах Музея истории религии и атеизма АН СССР\*\* хранятся картины Л.И. Соломаткина «Старый быт» (1868), «С молебном» (1864), «Купец, читающий Апостола» (1865), «Славильщики-городовые», «Пляшущий монах» (1867), «Исповедь» (1879) и «Сбор на храм», приобретенные Центральным антирелигиозным музеем (ЦАМ) в 30–40-х гг. XX в. у частных лиц. Интерес наш к этой небольшой коллекции произведений художника Л.И. Соломаткина вызван антиклерикальной направленностью и глубоко реалистичным содержанием этих полотен.

Леонида Ивановича Соломаткина (1837–1883) справедливо называют «певцом городских низов». Он принадлежал к тем мастерам русской живописи, произведения которых глубоко волновали людей, потому что выражали «не выдумки и фантазии, а то, чем жила Россия, чем страдала или чему радовалась в то время»<sup>1</sup>. В творческом наследии Л.И. Соломаткина преобладают картины, проникновенно и тепло рассказывающие о жизни маленьких, незаметных людей, населявших окраины и трущобы больших городов, но иногда внимание художника привлекали и более состоятельные лица: мелкие торгаши, купцы, городовые и церковнослужители. Л.И. Соломаткин с неизменной иронией умел показать уродливые черты их быта и заставить зрителя смеяться над ними.

Проницательный художник не мог не заметить, что в «темном царстве» этих людей наряду с обманом и стяжательством, произволом и угодничеством процветает и религиозное ханжество. Именно эту характерную сторону купеческого и мещанского быта он талантливо обличал в своих произведениях.

Л.И. Соломаткин, как и многие передовые художники той эпохи, был выходцем из низших слоев народа. Детство его, проведенное на Украине, было безрадостным и тяжелым. Он рано лишился родителей и вынужден был зарабатывать себе на хлеб своим трудом. С юных лет Л.И. Соломаткин вел бродячую жизнь – сопровождал обозы к Черному и Азовскому морям, прислуживал мальчишкой у торговца

\* Публикуется в новой редакции по: Ежегодник Музея истории религии и атеизма. Т. 4. М.; Л., 1960. С. 393–402.

\*\* Ныне Государственный музей истории религии (ГМИР). – *Прим. ред.*

<sup>1</sup> Стасов В.В. Избр. соч. Т. 1. М.; Л., 1937. С. 438.

мелочным товаром. Скитания по степным дорогам, городам и селам оставили в его памяти много ярких, жизненных картин. Вспоминая впоследствии о своей юности, он писал: «И в лавке с аршином в руках, в Одессе, и на возу чумака, с ящиком разносчика на доках Николаева, я все думал или о красивых местностях или предомной рисовались сцены народной жизни моей родины»<sup>2</sup>.

Рано проснувшаяся страсть к искусству заставила его пешком отправиться в Москву, где он был принят в Училище живописи, ваяния и зодчества. Однако учиться Л.И. Соломаткину было трудно, так как в детстве он не получил никакого образования, да и постоянная нужда мешала ему приобретать знания.

В начале 60-х гг. XIX в. Л.И. Соломаткин переехал в Петербург и стал вольноприходящим учеником Императорской академии художеств. Его первые работы, появившиеся на академических выставках («Охотники», «Именины сельского дьячка», «Славильщики-городовые») имели большой успех. Однако Л.И. Соломаткин недолго привлекал к себе внимание публики. Его последующие картины не встретили сочувственных откликов. Это окончательно надломило его. В 1866 г. он бросил академию, а 17 лет спустя умер в глубокой нищете.

Характер творчества Л.И. Соломаткина, его идейная направленность были типичны для художников второй половины XIX в. Вместе с тем его картины, исполненные в необычной «лубочной» манере, заметно выделяются среди произведений русской реалистической живописи того времени. Художник с детства был знаком с лубочными картинками, так как их можно было встретить всюду – в крестьянских избах, на ярмарках, в лавках и трактирах. На одном из своих полотен, называемом «Продавец икон» (1873), он изобразил уголок базара, где происходит торговля лубками и посетители с любопытством разглядывают этот ходовой товар.

Живя интересами народа, проникаясь его настроениями и чувствами, Л.И. Соломаткин невольно перенимал в своем творчестве и особенности народного искусства. Его полотна, как и лубочные картинки, отличаются яркостью красок, меткой, но немного наивной и упрощенной характеристикой персонажей, подлинно народным юмором. Несмотря на примитивную манеру, Л.И. Соломаткин обладал даром придавать своим образам выразительность и типичность. Живая связь с народным творчеством особенно ощущается в его картинах, посвященных религиозному быту.

В песнях, сказках, пословицах и анекдотах народ выражал свое накопленное веками презрение к попам и монахам. В трактовке Л.И. Соломаткиным антиклерикальных образов можно обнаружить такое же отрицательное отношение к тунеядцам, носившим духовное звание.

Сильное влияние оказала на художника идейная и целеустремленная живопись В.Г. Перова, правда, в картинах Л.И. Соломаткина нет такого резкого осуждения социальных порядков. Вследствие особенностей своего дарования Л.И. Соломаткин не затрагивал в живописи глубоких драматических конфликтов, в которых раскрывалась бы реакционная роль духовенства в жизни русского общества. В свои

---

<sup>2</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 14. Д. 60. Л. 1.



картины с эпизодами из быта церковнослужителей и суеверного купечества он не вносил широкого обобщения. Тем не менее его произведения, посвященные этим темам и созданные под впечатлением увиденных в жизни сцен, вполне отвечали устремлениям прогрессивной живописи того времени. В них ярко проявились демократизм и свободомыслие этого художника.

Сюжеты, обличавшие духовенство и религиозный быт купеческой и мещанской среды, часто занимали воображение Л.И. Соломаткина. Об этом свидетельствуют такие известные его картины, как «Выход архимандрита» (1864 г.; Краснодарский художественный музей), «Славильщики-городовые» (1864 г.; Государственный Русский музей), «Славильщицы» (1868 г.; Государственный Русский музей), «Крестный ход» (1882 г.; частное собрание).

На первой картине художник изобразил грузного архимандрита, осторожного сходящего с крыльца церковного дома. Его безвольно повисшие руки, упавшая на грудь голова и сизого цвета нос свидетельствуют о том, что он успел отведать хмельного. «Владыку» почтительно поддерживают под руки его духовные коллеги. Бессмысленно глядя перед собой и не замечая ожидающих его благословения обывателей, архимандрит направляется к саням, стоящим у крыльца. Этим произведением художник пополнил галерею отрицательных типов служителей церкви, созданную В.Г. Перовым, причем сатира Л.И. Соломаткина была особенно «дерзкой», так как подрывала авторитет высших чинов духовенства. Картина, имеющая обличительную тенденцию, не кажется надуманной. Она проста и естественна по своей композиции и деталям.

К числу картин, наиболее удавшихся Л.И. Соломаткину, следует отнести полотно «Славильщики-городовые». Художник достиг в нем исключительной выразительности и типичности в обрисовке характеров ретивых будочников и прижимистого купца. Картина получила широкую известность и много раз копировалась автором.

В 1868 г. Л.И. Соломаткин создал «Славильщиц», являющихся новым вариантом этого полюбившегося художнику сюжета. В роли славильщиц выступают на картине две старухи-богаделенки. Они стоят в передней, закутанные и замерзшие, с большой сумкой, набитой доверху кулками, и поют с ханжеским выражением на лицах, уставясь в одну точку. На них смотрит, слегка открыв рот, девочка-подросток с сережками в ушах. У двери прислушивается, улыбаясь, старушка в белом чепце.

Фигура женщины, стоящей у двери, и убранство передней с непременными часами-ходиками и рванными половиками встречаются у Л.И. Соломаткина во многих вариантах «Славильщиков-городовых», а также в картинах с другими сюжетами. Повторение одних и тех же типажей и деталей было свойственно художнику. Работая быстро, ради заработка, он часто не затруднял себя поисками новых, оригинальных композиций, а использовал найденные им раньше удачные решения.

Сцена «Славильщицы», в отличие от предыдущей картины, не обладает остротой замысла, но и в ней художник обнаруживает свое ироническое отношение к рождественскому обычаю, показывая его как один из видов «промысла» этих обедневших мещанок.

В 1882 г. Л.И. Соломаткин закончил картину «Крестный ход», в которой правдиво отобразил религиозный фанатизм сельских жителей. Это произведение

опровергает установившееся в периодической печати XIX в. мнение о том, что последние картины художника «были ниже всякой критики». В действительности его творческие возможности не были исчерпаны и в конце его жизни.

В «Крестном ходе», как и в ранних полотнах Л.И. Соломаткина, можно обнаружить те характерные черты его дарования, которые были особенно ценны публикой. Картина привлекает внимание яркостью и свежестью колорита, юмористической трактовкой народных типов, верными бытовыми деталями, умело схваченными наблюдательным художником.

Хранящийся в Русском музее эскиз «Крестного хода» (1881) еще во многом уступает будущей картине. В нем представлены деревенские богомольцы, растянувшиеся узкой цепочкой по обнаженной равнине. Пейзаж, исполненный в буроватых тонах, уныл и однообразен. В окончательном варианте типы крестьян, намеченные в эскизе, в основном остались прежними, но композиция картины была удачно перестроена художником. Крестный ход движется теперь толпой, почти на зрителя. Богомольцы вышли из церкви, виднеющейся вдали, и, оставив за собой ряд изб с ветхими крышами, вступили на развалившийся мост. Толпу возглавляет седовласый старик с выносным фонарем в руках. От него старается не отстать торговка, несущая в подоле какую-то снедь и жующая на ходу булку. Далее принаряженные мужики и бабы тащат тяжелые иконы и развевающиеся на ветру хоругви. Среди баб одна почти списана с картины В.Г. Перова «Сельский крестный ход на Пасхе». Лица участвующих в крестном ходе большей частью тупы и уродливы. Все богомольцы заунывно поют и кажутся от этого еще более карикатурными. С нескрываемой иронией Л.И. Соломаткин представил религиозное рвение сельских обывателей, выразительно подчеркнул их невежество и косность.

У Л.И. Соломаткина были и другие произведения, посвященные интересующей нас теме. Местонахождение их, к сожалению, неизвестно. Так, например, в журнале «Всемирная иллюстрация» за 1875 г. сообщалось о его картине «Спевка в сторожке церковной», выставленной на конкурс в Обществе поощрения художников. Там же указывалось, что Л.И. Соломаткин пишет на выставке и вторую картину с изображением артельных рабочих, уходящих на летние промыслы. Пешеходы-труженики на перекрестке дорог кладут поклоны перед иконой, прежде чем разойтись в разные стороны.

В собрании известного коллекционера А.Е. Бурцева находился эскиз картины Л.И. Соломаткина «Вшествие в церковь губернаторши». На нем запечатлена преисполненная важности барыня, перед которой почтительно расступаются стоящие на паперти люди. Об этом эскизе восторженно отзывался художник П. Джогин. Он писал И.И. Шишкину: «Соломаткин значительно развивается и недавно написал превосходный эскиз: вшествие в церковь губернаторши – просто, брат, талант. Начальству не нравится его направление»<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Цит. по: Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников середины XIX в. М., 1958. С. 701.

В художественном наследии Л.И. Соломаткина насчитывается около двухсот произведений, но большая часть из них бесследно исчезла. Полотна Музея истории религии значительно пополняют наши сведения об антиклерикальном творчестве художника.

Картина «Старый быт» является едкой сатирой на рядовых церковнослужителей. В бедно обставленной комнате, с облезлой штукатуркой на стенах, священник и дьякон служат молебен. Распахнув шубы, они выполняют эту докучливую обязанность без всякого воодушевления. На их безобразных, ожиревших лицах нельзя обнаружить никаких человеческих эмоций. Певчий, с придурковатым видом и подвязанной платком щекой, глядит в сторону, продолжая протяжно петь молитву.

Образы церковников исполнены художником в остро обличительном плане. Особенно убедительно раскрывает он духовное убожество священника. Низкорослый, с расплывшейся бесформенной фигурой, он тяжело опирается на спинку стула. Грубое апатичное лицо с широким мясистым носом, едва заметными из-под тяжелых век щелочками-глазами, плотоядным ртом и жирным подбородком откровенно свидетельствует о его скудоумии. Это – существо мелкое, заурядное, отупевшее от пьянства и паразитической жизни. В отличие от репинского «Прото-дьякона», он не обладает «торжественностью и силой» и вряд ли способен разжечь фанатизм в толпе и увлечь ее за собой\*.

В комнате находятся две старые женщины – заказчицы требы. Несмотря на различие священников, они усердно крестятся. Пугливые и темные, женщины слепо верят своим «духовным отцам» и с почтением относятся даже к их «слабостям». Зная пристрастие «батюшек» к рюмочке, они заранее приготовили на столе бутылку с водкой. Заведенный обычай потчевать священников вином кажется им вполне естественным и непреложным. Безрассудная набожность этих недалеких мещанок в сочетании с тупым равнодушием служителей культа усиливает комизм представленной сцены.

В картине «С молебном» Л.И. Соломаткин изобразил, по-видимому, тех же «духовных наставников», но уже после свершения требы. Отслужив молебен и получив вознаграждение за свои «труды», они вышли из питейного дома (о чем свидетельствует висящее на дверях изображение бутылки) и осторожно шагают по гнущимся доскам, перекинутым через лужу. Их сопровождает прислужник (или певчий) с узлом, наполненным продуктами. Присев на корточки, он подбирает выпавшие из узла подношения трактирщика. Гостей провожает стоящий в распахнутых дверях чернобородый хозяин.

Эту сцену хочется подкрепить народными поговорками: «у попа не карманы, а мешки» и «поп по чужим карманам молебны служит». Из ситуации, представленной на картине, видно, что церковные требы превратились для «пастырей» в выгодную статью дохода. Однако этот сюжет не получил у художника интересного и острого решения. Типы служителей церкви маловыразительны, хотя и напоминают аналогичные персонажи из картины «Старый быт». Автор ограничился только

---

\* Имеется в виду картина И.Е. Репина «Крестный ход в дубовом лесу».

внешним описанием этого эпизода, не проникнув в настроения и характеры своих героев и не используя в полной мере свой сатирический талант.

Более живо и непосредственно исполнено полотно «Купец, читающий Апостола». В церкви у аналоя стоит купец, широко расставив ноги, с богослужебной книгой в руках. На купце живописный костюм – желтый кафтан, из-под которого видны синий жилет, красная рубашка и темные шаровары, засунутые навыпуск в голенища русских сапог. Широко разинув рот и вытаращив синие, круглые, «колючие» глаза, он весь погрузился в чтение Апостола. На лице написано напряжение, какое бывает у человека, взявшегося за непосильное для него дело. С трудом разбирая текст книги и не вникая в его смысл, он озабочен лишь тем, чтобы прочесть погромче и повнушительнее.

Зычный голос купца вызывает у прихожан смех и одобрение. На их довольных физиономиях не осталось и следа от напускного благочестия. Только стоящие на клиросе люди не проявляют к купцу никакого интереса. Старый дьячок с надетыми на лоб очками меланхолично нюхает табак, а его сосед, тучный мужчина в клетчатых брюках, приняв наполеоновскую позу, смотрит в сторону с бесстрастным выражением на лице. Мимика и жесты всех участников этого эпизода полны непринужденного юмора. Особенно забавна разодетая богомолка, по-видимому – супруга купца. Зажмурив от удовольствия глаза, она умильно улыбается, хотя и прикрыла уши руками.

Внимание зрителя, однако, прежде всего останавливается на самом купце – ярко выраженном типе самодура и хапуги, который в церкви служит Богу, а у себя в лавке – мамоне. Художник выделил своего героя, поместив его на переднем плане в центре и оставив возле него свободное пространство. Грубость и невежество купеческой натуры подчеркиваются аляповатой одеждой купца, его бесцеремонными манерами и повадками. Несоответствие купца той роли, которую он выполняет, метко и остроумно передано художником. Картину «Славильщики-городовые», имевшую огромный успех, Л.И. Соломаткин повторял и варьировал в разные годы своей жизни. Музей истории религии располагает одним из многочисленных вариантов этого полотна. В нем художник смело обличает нравы суеверного купечества и столичных «блюстителей порядка».

Сцена происходит в передней купеческого дома, куда ввалились в праздник Рождества трое городовых. Сняв каски, неуклюжие солдафоны громогласно «славят Христа». Старушка, испуганная оглушительным ревом «гостей», спасает свои уши, зажав их руками. Приоткрыв двери, насмешливо улыбается купеческая дочка. Хозяин дома, приземистый купчина, роясь в бумажнике, размышляет, в какую сумму следует ему оценить усердие славильщиков.

Плутоватые лица будочников выдают истинную причину, побудившую их взяться за несвойственное их профессии занятие. Поведение славильщиков убеждает зрителя в том, что эти три дружка, следуя пословице «для праздника Христова не грех выпить чарочку простого», решили «заработать» деньги на выпивку. Необычайно метко передано художником их нетерпеливое ожидание подачи от хозяина. Взгляды городовых прикованы к купеческому бумажнику. Стоящий впереди вожак, хитрый и нагловатый, скосив глаза и вытянув шею, зорко следит за купцом.

Желание заполучить деньги настолько поглотило его внимание, что он заметно спал с голоса, зато стоящему справа внушительному унтеру с торчащими усами вид ассигнации придавал уверенность и силу. Он старается за троих, оглашая приходящую раскатами своего могучего баса. Третий, судя по виду, изрядный пропойца, свесив голову на бок и теребя в руках каску, стоит в обычной для него позе смиренного просителя. Однако скряга-купец, боясь передать лишнее, не спешит расстаться с деньгами. Корыстные намерения обеих сторон явно не совпадают.

В самом замысле картины, в выборе и трактовке персонажей ярко проявилась сатирическая направленность дарования Л.И. Соломаткина. Изобразив городских, поющих рождественские молитвы с целью получить подачку, художник высмеял сам обычай «славить Христа», в котором сумел рассмотреть мелкий торгашеский расчет.

Картина Л.И. Соломаткина выгодно отличалась от тех сентиментальных, рассчитанных на мещанские вкусы изображений славильщиков, которые иногда встречались у художников того времени.

Картина «Пляшущий монах» высмеивает нравы черного духовенства. На небольшом полотне мы видим одного из представителей монашеской братии в гостях у молодой дамы. Подтверждая народную поговорку «не всяк монах, на ком клобук», он предается неподобающим его званию мирским развлечениям. Клобук и ряса монаха аккуратно положены на кровать, завешанную пологом, а сам гость, подобрав полы своего подрясника, с увлечением отплясывает «барыню». Лицо и поза монаха выражают его усилие казаться грациозным. Он запечатлен стоящим на цыпочках, в красных чулках, с кокетливо выставленной вперед ногой. Миловидная хозяйка, играющая на фортепьяно, с благосклонной улыбкой наблюдает за танцором. Вся сценка написана в духе антиклерикальных народных картинок XIX в., осмеивавших привольное житье, пьянство и любовные похождения «монастырских затворников»<sup>\*</sup>.

В эскизе «Исповедь» художник воспроизвел то, что изо дня в день происходит в тесной, увешанной образами церквушке. Набожные посетители ставят свечи перед ликами Христа и Богородицы, кладут поклоны и шепчут молитвы. Священник, накрыв епитрахилью стоящую на коленях барыню, читает «отпущение грехов». Тут же дьячок продает свечи. С едва уловимым юмором изображает художник благообразных и медлительных служителей культа.

В картине «Сборщик на храм» мы видим грязную немощеную улицу городской окраины. Возле дощатого забора остановилась деревенская лошаденка, впряженная в грубо сколоченную телегу. Рядом стоит смешной и жалкий старичок в желтой хламиде. В ожидании скудных подаваний он позванивает в колокольчик, подвешенный к телеге.

Две последние картины Л.И. Соломаткина исполнены в чисто бытовом плане и не имеют обличительного смысла. Они являются беглыми зарисовками обыденных городских сценок.

---

<sup>\*</sup> Образцы таких картинок – «Блаженны нищие духом», «Согрешила без конца...» – представлены в экспозиции Музея истории религии АН СССР.

Художники-просветители 60-х гг. XIX в. считали религию одним из средств угнетения и одурманивания народа и с успехом применяли против нее оружие сатиры. Сознавая опасность этого оружия, церковники разными способами пытались препятствовать его проникновению в изобразительное искусство. Один из проповедников религиозного мировоззрения писал: «Юмористический элемент в литературе и живописи совершенно должен быть исключен; он отнюдь не соответствует христианскому настроению»<sup>4</sup>.

Тем не менее, несмотря на цензурные гонения и неустанный контроль Православной Церкви, передовые художники создали немало произведений, правдиво отображающих реакционную роль религии в русском народном быту второй половины XIX в. Картины Л.И. Соломаткина занимают среди них достойное место. Живые, пронизанные юмором полотна этого художника осмеивали «христианское настроение» городских и старух-салоппниц, скопидомов-купцов, алчных и тупоумных «батюшек». Они вызвали критическое отношение к героям «темного царства» и к самим церковным обрядам.

© Ельшина Н.А., 2010

---

<sup>4</sup> Воинов С. Христианство и культура. М., 1991. С. 111.

## СОВЕТСКИЙ АНТИРЕЛИГИОЗНЫЙ ПЛАКАТ 1917–1930-х гг. (по материалам собрания ГМИР)\*

Собрание антирелигиозных плакатов в фондах Государственного музея истории религии (ГМИР) представляет собой достаточно пеструю картину, отдельные элементы которой можно рассматривать и систематизировать с разных точек зрения: по авторству, художественно-стилистическим особенностям, темам и т.д. Каждый плакат отражает не только художественно-эстетические пристрастия своего создателя, но и его мировоззрение, жизненный опыт, психологию. Эти аспекты советского плакатного искусства (в том числе с привлечением материалов из коллекции ГМИР) частично уже освещались в разное время в литературе<sup>1</sup>.

Вместе с тем антирелигиозные плакаты представляют большой интерес и в своем изначальном значении – как свидетельства многолетней борьбы советского государства с религией и Церковью. Демьян Бедный писал:

Плакатами пестрят все заборы,  
Забудутся наши разговоры,  
Уйдут в вечность острые моменты.  
Но останутся плакаты-документы<sup>2</sup>.

Основную часть собрания антирелигиозных плакатов, которым располагает музей, составляют произведения, созданные в первые два десятилетия советской истории. И это закономерно, поскольку именно те годы были периодом наивысшего развития советского плакатного искусства вообще и антирелигиозной сатирической графики в частности. Благодаря своей специфике – простоте содержания, внешней яркости и привлекательности – произведения плакатного искусства понятны и доступны даже малограмотному человеку, и неудивительно, что после Октябрьской революции Коммунистическая партия стала использовать плакат в ка-

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 2. СПб., 2002. С. 166–179.

<sup>1</sup> Леонов А., Никифоров Б. Антирелигиозная пропаганда и искусство. М.; Л., 1932; Снегирева Э.А. Становление советского атеистического плаката // Актуальные проблемы изучения истории религии и атеизма. Л., 1981. С. 38–54.

<sup>2</sup> Цит. по: Андрианова В.Л., Рутенбург С.Г. Антирелигиозный плакат первых лет Советской власти // Ежегодник Музея истории религии и атеизма. М.; Л., 1961. Вып. 5. С. 194.



честве идеологического оружия. «Повсюду плакат, – отмечал Д. Моор, – властно требует к себе внимания и говорит на злобу дня. Он негодует, бичует, разъясняет, увлекает к действию, раскрывая задачи и широчайшие горизонты соцстроительства. Плакат активизирует строителей социализма и вызывает ярость классового врага»<sup>3</sup>.

Превращению плаката в самый распространенный вид советского агитационно-пропагандистского искусства способствовали и другие достоинства плакатной графики: способность быстро откликаться на злободневные события, сравнительная простота и дешевизна изготовления и пр. В плакатном искусстве, в том числе антирелигиозном, работало немало талантливых художников и поэтов: Д. Моор, В. Дени, М.М. Черемных, Кукурыники, В.В. Маяковский, Д. Бедный, С.М. Городецкий и многие другие. При этом, нужно отметить, сатирической графикой занимались не только известные мастера, но и откровенные ремесленники, поэтому среди плакатов тех лет часто можно встретить конъюнктурные поделки, не отличающиеся особыми художественными достоинствами.

В повышенном внимании большевистской партии к плакату как средству политической агитации, несомненно, присутствовал и субъективный момент – присущая партийному менталитету нетерпимость к любым проявлениям политического и идейного разномыслия, стремление к искусственной унификации идейной жизни общества. Вопросы идейно-воспитательной работы всегда оставались в центре внимания высшего партийного руководства и соответствующих идеологических органов: Агитпропа, Главполитпросвета и др. В годы Гражданской войны в условиях разрухи, хаоса, отсутствия необходимых материалов и мощностей выпуск плакатов занимались 453 гражданские и военные организации<sup>4</sup>. В тот период ими было издано 3694 (только учтенных) печатных плаката<sup>5</sup>.

Нельзя отрицать, что в агитационно-пропагандистской сфере партии удалось добиться заметных успехов. Примечательно, что это признавали многие деятели антибольшевистского лагеря. Высоко оценивая пропагандистскую деятельность своих противников, они видели в ней одну из главных причин своего поражения в Гражданской войне<sup>6</sup>.

В Белой армии также существовали пропагандистско-идеологические центры: Осведомительное агентство в Добровольческой армии (Осваг), колчаковское Русское бюро печати, Северное бюро печати при правительстве генерала Е.К. Миллера в Северной области. Эти ведомства занимались выпуском газет, брошюр, плакатов, листовок, вели в союзе с духовенством политико-воспитательную работу в армии и среди гражданского населения. Однако масштабы и эффективность их деятельности значительно уступали советским. «В то время как наши плакаты были скромных размеров и большею частью без рисунков, – писал один из руководителей Северной области, – противник выпускал их грандиозных размеров, иллю-

<sup>3</sup> Моор Д. Внимание к плакату! // Обзор искусств. 1935. № 9. С. 1.

<sup>4</sup> Бутник-Сиверский Б.С. Советский плакат эпохи гражданской войны: 1918–1921. М., 1960. С. 19.

<sup>5</sup> Гражданская война и военная интервенция в СССР: энциклопедия. М., 1987. С. 465.

<sup>6</sup> Добровольский С. Борьба за возрождение России в Северной области // Архив русской революции: в 22 т. Т. 3. М., 1991. С. 144.

стрируя свои лозунги великолепными рисунками. Чувствовалось, что мы еще не оценили всего влияния этого могучего средства борьбы на психологию народных масс, что мы не умеем спуститься до уровня понимания последних и судим по самим себе, брезгливо относясь к тому дешевому в наших глазах эффекту, который эти плакаты на нас производят»<sup>7</sup>.

На юге России «белая» пропаганда была поставлена на более широкую ногу. Достаточно сказать, что штат Освага превышал 10 тыс. человек, в нем работало немало известных деятелей культуры: философ князь Е.Н. Трубецкой, художники И.Я. Билибин и Е.Е. Лансере, писатели И.Д. Сургучев и Е.Н. Чириков. Но и Освагу, как вынуждены были признать его сотрудники, в конечном счете не удалось подняться до уровня «красной» пропаганды<sup>8</sup>.

Жизнь советского плакатного искусства была неразрывно связана с социально-политической конъюнктурой: смена периодов советской истории обычно влекла за собой изменения в содержании агитационно-пропагандистской работы, порождала новые темы, меняла идеологические акценты. Влияние политики, духа классовой борьбы особенно остро ощущается в ранних антирелигиозных плакатах. Е.М. Ярославский позднее отмечал, что в СССР «...систематическая антирелигиозная пропаганда началась значительно позже, чем началась политическая борьба с церковью как с определенной реакционной организацией»<sup>9</sup>.

Отсутствие развернутой критики религии в ранней советской пропаганде объяснялось прежде всего тактическими соображениями, связанными со стремлением партии заручиться поддержкой народных масс. Партийные руководители понимали, что, объявив войну религии, они могут оттолкнуть от себя верующих, составлявших большинство населения России, а это в условиях Гражданской войны грозило обернуться катастрофой для советской власти. В связи с этим большевистская пропаганда сначала избегала открыто критиковать религию, используя более приемлемые и понятные народу антиклерикальные лозунги. По этим же причинам главным, можно даже считать – единственным объектом пропагандистской критики в те годы была Русская Православная Церковь – идеологическая, духовная опора старого политического строя, встретившая революционные события начала XX в. в состоянии глубокого кризиса. С другими религиозными традициями (прежде всего исламом, сохранявшим прочные позиции на национальных окраинах России, и так называемым коммунистическим сектантством, находившимся в оппозиции самодержавию и лояльно относившимся к новой, коммунистической власти) Советы сначала старались не обострять отношений и даже причисляли к своим союзникам. Изменения этой позиции начали происходить примерно с середины 20-х гг. XX в.

В силу этих причин плакаты периода Гражданской войны можно считать антирелигиозными лишь с натяжкой, поскольку в них отсутствовало собственно антирелигиозное содержание, а весь пафос был направлен на политическое обличение

---

<sup>7</sup> Там же. С. 78.

<sup>8</sup> Подробнее см.: Дроздов А. Интеллигенция на Дону // Архив русской революции: в 22 т. Т. 2. М., 1991. С. 49–53.

<sup>9</sup> Воинствующее безбожие в СССР за пятнадцать лет: 1917–1932. М., 1932. С. 323.



Илл. 1. Попы помогают капиталу и мешают рабочему. Прочь с дороги!  
Художник Д. Моор

Церкви: раскрытие ее связи с поверженным российским самодержавием, обвинение в поддержке антинародных контрреволюционных сил и т.п. Примечательно, что на многих плакатах было напечатано предупреждение: «Всякий срывающий этот плакат или заклеивающий его афишей – совершает контрреволюционное дело».

Политическая антиклерикальная графика эпохи Гражданской войны представлена в собрании ГМИР достаточно широко. К этой группе относятся плакаты «Суд народный» Д. Моора (инв. № Б-690-IV), «Царь, поп и кулак» (автор неизвестен, инв. № А-5686-IV), «Птахи царские» Д. Моора (инв. № Б-1477-IV), «Попы помогают капиталу и мешают рабочему. Прочь с дороги!» Д. Моора (инв. № Б-4406-IV; илл. 1), «Как попы народ обирают» В. Дени (инв. № Б-1476/8-IV) и многие другие.

О характере этих произведений графики можно судить по плакату «Царь, поп и кулак», на котором крупным планом даны три карикатурные фигуры: православный священник, царь Николай II и кулак. Плакат сатирически обыгрывает известную триаду «Православие. Самодержавие. Народность», которая в дореволюционной России составляла основу официальной государственной идеологии.

Идею о классовой, антинародной сущности Православной Церкви пропагандирует плакат А. Апсита «Царь, поп и богач на плечах у трудового народа» (инв. № Б-9571-IV). На нем изображена группа людей в цепях и лохмотьях, несущая на своих плечах носилки, на которых восседают царь и священник. За ними возвышается фи-

гура закованного в кольчугу человека с плетью в руках; все вокруг усеяно трупами и костями, над которыми летают стаи черных птиц. Изображение дополнено пространственным текстом, начинающимся так: «Три владыки, три господина мира едут на плечах рабочих и крестьян по тощей, разоренной земле, по трупам и костям погибших бедняков. Эти три владыки – царь, поп и жадный, ненасытный богач-капиталист».

На относящемся к тому же времени плакате художника В. Дени «Селянская Богородица» (инв. № Б-156-IV) лидер эсеровской партии В. Чернов изображен в виде Богородицы, держащей на руках младенца Спасителя – адмирала Колчака в полной военной форме. Колчак держит в руке свиток, на котором написано: «Растрелять каждого десятого рабочего и крестьянина». В верхней части плаката в виде херувимов изображены головы генералов А.И. Деникина и Н.Н. Юденича.

Более сложный идейный характер имеют плакаты, сюжеты которых построены на противопоставлении старого и нового миров и отражают религиозно-утопический характер революционных идеалов в России. Партийные идеологи нередко проводили прямые параллели между коммунизмом и изображениемрая в религиозных учениях. Ранняя советская публицистика и агитационно-пропагандистское искусство часто использовали церковную терминологию. Присутствие элементов народного лубка и иконописи в советском плакатном искусстве исследователи склонны были рассматривать с чисто художественной точки зрения, как проявление преемственности старых и новых живописных традиций и одновременно как остроумный прием, стремление художников бороться с религией ее же оружием<sup>10</sup>. Представляется, что эта проблема имеет более сложный, противоречивый характер и свидетельствует прежде всего о сохранявшейся религиозности сознания большей части народа. Так, например, пятиконечная красная звезда, ставшая символом новой, социалистической эры, выступает как альтернатива православной (шестиконечной) рождественской звезде, освящавшей старый, дореволюционный миропорядок. Демьян Бедный в одном из своих стихотворений называл Петроград «коммунистической Меккой», в которую со всего мира будут стекаться на поклон «паломники труда». Обращаясь к городу революции, он восклицал:

Взметни же ввысь твой стяг кровавый,  
И пусть немеркнущею славой  
Нам светит красная звезда!<sup>11</sup>

Красную звезду славили и другие советские поэты, например В.В. Маяковский:

Поэтом не быть мне бы,  
если б не это пел –  
в звездах пятиконечных небо  
безмерного свода РКП!<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Зайков А. Некоторые композиции Моора // Обзор искусств. 1935. № 11. С. 3.

<sup>11</sup> Красный Петроград: вторая годовщина великой пролетарской революции. Пг., 1919. С. 44.

<sup>12</sup> Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 2. М., 1956. С. 34.

С 1918 г. красная звезда стала эмблемой в Красной армии, вместе с изображением земного шара она была включена в советскую праздничную и гербовую символику, придав ей мессианско-хилиастический характер. Она стала одним из символов и в пропагандистском искусстве. На плакате Д. Моора «Рождество» (инв. № Б-1197-IV) социализм изображен в виде сияющей на небе звезды, указывающей путь «волхвам» – народным массам. Стихотворный текст (автор – футурист Н. Горлов) гласит:

Девятнадцать веков – могила!..  
Старый мир порастает быльем,  
Звезду Вифлеема затмила  
Звезда над Кремлем!  
Наше Рождество – Воскресение,  
Выход из ада времен,  
Празднуем мы под сенью  
Октябрьских знамен.

Интересен сюжет другого плаката, написанного в стиле народного лубка и вызывающего в памяти картины новозаветного Апокалипсиса, – «Да здравствует Красная армия!» (инв. № Б-1317-1V). В центре изображен горящий Московский Кремль, окруженный со всех сторон кольцом Красной армии. Над Кремлем на фоне огромной, заслонившей полнеба красной плеяды изображены два всадника-красноармейца на крылатом коне с копьями в руках. Над ними реет красное полотнище с надписью: «Красное знамя мировой рабоче-крестьянской коммуны».

В первой половине 20-х гг. XX в. издание антирелигиозных плакатов в СССР заметно сократилось<sup>13</sup>. Главную причину этого нужно видеть в том, что окончание Гражданской войны и переход к нэпу («восстановительному периоду») способствовали созданию более широких возможностей (материальных, финансовых, организационных) для борьбы с религией. Антирелигиозная работа приняла в то время более глубокие, систематические формы; в частности, началось массовое издание популярной антирелигиозной литературы и журналов. В 1925 г. был организован Союз воинствующих безбожников (СВБ), ставший главным организационным, лекционно-пропагандистским и издательским центром антирелигиозной работы в СССР. Все эти процессы привели к существенному изменению соотношения жанров агитационно-пропагандистского искусства и падению спроса на плакат как преимущественно агитационное средство, вследствие чего искусство художников-плакатистов переместилось на страницы книг, газет и журналов.

Сжавшись до размеров книжно-журнальной иллюстрации, антирелигиозная графика в то же время заметно прибавила в своей масштабности. В довоенном СССР одновременно выходили 24 антирелигиозные газеты и 33 антирелигиозных журнала<sup>14</sup>. К тому же нужно учитывать, что публикации на религиозные темы – статьи, фе-

---

<sup>13</sup> Снегирева Э.А. Становление советского атеистического плаката. С. 53.

<sup>14</sup> Газеты СССР: 1917–1960: библиографический справочник. Т. 5. М., 1981. С. 231; Периодическая печать СССР: 1917–1949: библиографический указатель: журналы, труды и бюллетени по общественно-политическим и социально-экономическим вопросам. Вып. 1. М., 1958. С. 85–87.

льетоны, карикатуры – постоянно появлялись в других изданиях: газетах «Правда», «Известия», «Комсомольская правда», журналах «Огонек», «Крокодил» и т.д.

Впечатляют и тиражи антирелигиозной периодики. Так, например, если первый номер журнала «Безбожник» вышел в 1925 г. в количестве 50 тыс. экземпляров, то к 1931 г. его тираж достиг 225 тыс. Как видно, советская периодика 20–30-х гг. открывала широкое поле деятельности для художников-антирелигиозников.

В этой связи имеет смысл остановиться на двух бросающихся в глаза особенностях «малой» антирелигиозной графики. От раннего плакатного искусства она отличалась прежде всего несравненно большим тематическим разнообразием. Политика и классовая борьба по-прежнему оставались центром «безбожной» пропаганды, но вместе с тем круг ее внимания значительно расширился. Возникновение и сущность религии, ее роль в истории человечества, взаимоотношения с наукой и естествознанием – все эти вопросы широко освещались на страницах популярной литературы и дополнялись соответствующими рисунками, часто цветными. Пародированию, сатирическому осмыслению в духе «теории обмана» подвергались все атрибуты церковного института: вероучение, обряды, традиции, быт духовенства.

Следует заметить, что количество иллюстраций на страницах антирелигиозной периодики было чрезвычайно велико и нередко превышало разумные пределы. Так, в 1925 г. в одном из выпусков «Безбожника у станка» была опубликована статья об устройстве и принципах работы телеграфа. Поместив эту публикацию в журнале, редакция сочла необходимым усилить ее идейно-мировоззренческое содержание и дополнила большой, занявшей целую страницу серией из восьми сатирических рисунков Д. Моора под названием «Божья телеграмма». Подобные злоупотребления иллюстрациями, подчас превращавшие периодические издания в подобие сборников комиксов, диктовались, несомненно, стремлением привлечь внимание малограмотной публики к антирелигиозной литературе.

Любопытно, что иллюстрации большого, в журнальный лист формата нередко использовались в качестве плакатов. В собрании ГМИР имеется довольно много таких журнальных рисунков, наклеенных на картон и снабженных ушками для подвешивания. К этой группе «малой графики» можно отнести также «Антирелигиозную азбуку» (инв. № Б-4342-IV), созданную художником М.М. Черемных в конце 20-х гг. «Азбука» представляет собой серию цветных рисунков, выполненных на небольших листах картона и снабженных краткими стихотворными текстами (автор – Н.А. Черемных), все слова в которых начинаются с соответствующей буквы алфавита. Связующим звеном рисунка является одетый в шинель и буденовку юный безбожник, который то пронзает пером ручки служителей культа («Штурмуй шаманов / Шайку шарлатанов»), то читает святы («Сказки – святы / Стоит смеяться»), то укрывается под зонтиком от потоков воды, извергаемых ртами церковников («Льется лава / Лжи лукавой»). В этом ключе выполнены все рисунки «Азбуки» («Знахаря заклинанья / Замени знанием», «Колоколам конец / Куй, кузнец» и т.п.).

Вторая характерная черта антирелигиозной сатирической графики – ее крайняя грубость и агрессивность. Первые советские плакаты также не отличались особой деликатностью; учитывая условия Гражданской войны, это можно было бы считать естественным, если бы уже в то время в них не стали проявляться некоторые



признаки большевистского менталитета: пристрастие к социальной демагогии (популизму, выражаясь современным языком), отсутствие безгласности к низменным, темным проявлениям человеческой натуры и готовность опереться на эти проявления в своих политических интересах. Современники, близко знавшие В.И. Ленина, отмечали, что он приходил в раздражение, когда ему говорили о необходимости честности и порядочности в политике. Любой способ дискредитации своих оппонентов он считал допустимым. Главное – привлечь на свою сторону народные массы, а каким способом это достигается – вопрос второстепенный.

«Социал-демократия не связывает себе рук, не суживает своей деятельности одним каким-нибудь заранее придуманным планом или приемом политической борьбы, – она признает все средства борьбы, лишь бы они соответствовали наличным силам партии и давали возможность достигать наибольших результатов, достижимых при данных условиях»<sup>15</sup>. Воспроизведенное в «Философских тетрадах» ленинское замечание в адрес Гегеля: «Бога жалко! сволочь идеалистическая!», – не было случайной полемической оговоркой, за ним стояли сложившиеся жизненные принципы, которых вождь партии неукоснительно придерживался в отношениях с идейными оппонентами.

Эти принципы – «цель оправдывает средства», «революцию в белых перчатках не делают» и т.д. – оказали сильное влияние на антирелигиозную пропаганду. По окончании Гражданской войны ее методы не только не смягчились (как можно было бы ожидать), но приобрели еще более разнузданный, откровенно анархистский характер.

Так, на обложке одного из номеров журнала «Безбожник у станка» (1923, № 2) был помещен рисунок с изображением рабочего, отдергивающего штору, за которой скрываются боги, и лозунгом: «Пора нам рассеять туман, который буржуи на нас напустили. Долой эту сволочь – религию!». Такая сатира преобладала и в других периодических изданиях, включая журнал «Безбожник», ответственным редактором которого был Е.М. Ярославский. Один из журнальных рисунков, например, изображает матроса, нанизавшего на штык своей винтовки монахиню и священника. Текст под рисунком призывает:

Долой, долой монахов,  
Раввинов и попов!  
Мы на небо залезем,  
Разгоним всех богов!

С начала 20-х гг. оружие сатиры стали использовать не только против Церкви и духовенства, но и против рядовых верующих. Победа в Гражданской войне породила у правящей советской элиты ощущение прочности своего положения, способствовала формированию у нее психологии вседозволенности. Партия прочно стала у руля власти, у нее не было больше причин оглядываться на массы верующих и считаться с их настроениями. Среди активистов-антирелигиозников стихийно утвердился, вопреки официальным лозунгам и теориям, взгляд на религию как на плод обмана и невежества; в верующих же они склонны были видеть неполноцен-

<sup>15</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 376.



ных людей, сохраняющих религиозные убеждения по причине своей умственной отсталости или психического расстройства. Сотрудник «Безбожника» М. Шеин, комментируя поступающую в журнал корреспонденцию, писал: «Часто, читая письма верующих, задаешь себе вопрос: кто их пишет – здоровые ли это в умственном отношении люди? Не сумасшедшие ли?»<sup>16</sup>. В 1923 г. в первом номере «Безбожника у станка» была опубликована карикатура на христианское Таинство Евхаристии – рисунок Д. Моора «Примите, ядите, сие есть тело Мое...». На нем изображен лежащий Христос, вокруг которого сгрудились верующие, рвущие его тело зубами и лижущие текущую кровь. Через месяц в рубрике «Нам пишут» журнал опубликовал письмо-заметку об обсуждении этой карикатуры в рабочем клубе:

« – Ты гляди, как православные-то, словно собаки, – мертвечину жрут...

– А, что, Митрич, великим постом пойдешь к попу – причащаться?.. – Ну ты к черту... Не поминай, рвать охота. Что я, людоед, что ли?!»<sup>17</sup>.

«Физиологическим» методам критики отдали дань и советские художники. Один такой плакат видел в 1919 г. в захваченной большевиками Одессе И.А. Бунин: «А по Де-рибасовской опять плакаты: два рабочих крутят пресс, а под прессом лежит раздавленный буржуй, изо рта которого и из зада лентами лезут золотые монеты»<sup>18</sup>. В 1932 г. этот сюжет по-своему обыграл М.М. Черемных в плакате «Радуница» (инв. № Б-10548-IV). Действующие лица плаката – скелет, склонившийся над могилой и жадно поедающий угощения на могильном холмике, и толстый поп с дьяконом, подставившие мешок под зад скелета, откуда непрерывным потоком сыплются крашенные яйца.

Народные массы относились к открытому глумлению над религией и верующими по-разному. У верующих оно обычно вызывало недовольство и протесты (хотя эта реакция часто зависела от конфессиональной принадлежности верующего). Резко отрицательно относились к нему в среде интеллигенции, в той ее части, что сохранила, вопреки революции и войне, демократические убеждения. Достаточно далекий от Церкви интеллигент под впечатлением одной из тогдашних антирелигиозных публикаций писал в дневнике: «В “Красной газете” прочел грязную, мерзкую “Сказку о попе Андроне”. <...> Демьян Бедный хоть иногда не забывал своего человеческого облика, тут полная нагота и срамота. В прежнее время так писали в черносотенных газетах Союза русского народа. Только тема была другая: “жиды”, теперь “попы”. Нутро воротит от такой грубости»<sup>19</sup>.

В то же время в народных низах радикальный антиклерикализм встречал достаточно широкую поддержку и понимание. Один из знакомых И.А. Бунина рассказывал писателю в письме: «Стою в тесной толпе в трамвайном вагоне, кругом улыбающиеся рожи, “народ-богоносец” Достоевского любит на картинки в журнальчике “Безбожник”: там изображено, как глупые бабы “причащаются” – едят кишки Христа...»<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Шеин М. Бредни сумасшедших // Безбожник. 1930. № 1. С. 7.

<sup>17</sup> Богам крышка // Безбожник. 1923. № 2. С. 14.

<sup>18</sup> Бунин И.А. Окаянные дни. Тула, 1992. С. 78.

<sup>19</sup> Князев Г.А. Из записной книжки русского интеллигента (1919–1922 гг.) // Русское прошлое: историко-документальный альманах. Вып. 5. СПб., 1994. С. 219.

<sup>20</sup> Бунин И.А. Окаянные дни. С. 224.

Заметный след в истории антирелигиозной графики оставил «реконструктивный период» советской истории. С конца 20-х гг. на антирелигиозную пропаганду была возложена также задача идеологического обеспечения процессов коллективизации и индустриализации, сопровождавшихся, как известно, массовыми репрессиями против населения страны. К тому времени в СССР уже существовала мощная система антирелигиозного воспитания и образования, пронизывавшая все сферы общества и опиравшаяся на самые разнообразные формы и методы идеологической работы. Однако в новых, резко обострившихся социально-политических условиях ее деятельность стала казаться руководству страны недостаточно эффективной, и одной из мер по преодолению образовавшегося «разрыва» стало возобновившееся с конца 20-х гг. массовое издание плакатов – испытанного средства воздействия на сознание и психологию масс.

Антирелигиозный плакат 30-х гг., как и книжно-журнальная графика, отражал процессы, происходившие в то время в советском обществе: колхозное строительство в деревне и развитие промышленности в городе, пятилетки, социалистическое соревнование, борьбу за новый быт и новую культуру и т.д. Таких плакатов, воспевающих достижения социализма, в коллекции ГМИР очень много. Так, на плакате Д. Моора «На новую жизнь» (инв. № Б-11385-IV) показан переезд крестьянской семьи из старой и убогой избы в новый и удобный колхозный дом. Начиная новую жизнь, крестьяне оставили в старом жилье лампаду и иконы. Эту тему развивает художник Калинин в своем плакате «Два поколения» (инв. № В-691-IV). На плакате «Кто славен и знатен в стране социализма» (художники Кукрыниксы, С. и Л. Лисицкие, инв. № Б-1046-IV) представлены фотографии знаменитых передовиков 30-х гг. – депутатов Верховного Совета СССР, летчика В. Чкалова, шахтера А. Стаханова, ткачихи Е. Виноградовой и др. В нижней части плаката под заголовком «Те, кого считали знатью когда-то» помещен ряд карикатур, изображающих царского сановника-бюрократа, капиталиста, помещика, купца, жандарма и священника.

К этой группе можно отнести также плакаты, показывающие перемены, произошедшие после революции в судьбе и положении женщины, – ее освобождение от религиозных, семейных, социальных пут, всего дореволюционного уклада жизни: «Религия и женщина» (инв. № Б-11125-IV), «Тянет поп к прежнему, да где ж ему» Д. Моора и П. Караченцова (инв. № Б-1187-IV; илл. 2), «Ее путь» П. Соколова-Скаля (инв. № В-7738-IV), «Сосуд дьявольский» А. Дейнеки (инв. № А-5675-IV) и др.

По приведенным здесь образцам плакатного искусства видно, что какие бы темы и явления ни затрагивала антирелигиозная пропаганда, она подавала их под своим, специфическим углом зрения. Материалы, почерпнутые авторами плакатов из советской действительности, должны были прежде всего свидетельствовать об упадке религиозности советского народа и вдохновлять его на еще более решительную борьбу с «религиозным дурманом». Стремление антирелигиозной пропаганды утверждать любой социальный, в том числе советский, «позитив» только через противопоставление его религиозному «негативу» оставляет впечатление какой-то фанатичной одержимости, близкой к религии. Типичного советского активиста-антирелигиозника без натяжки можно уподобить тому атеисту, о котором Ж.-П. Сартр писал, что это «...маньяк, одержимый Господом Богом настолько, что,



Илл. 2. Тянет поп к прежнему, да где ж ему.  
Художники Д. Моор, П. Караченцов

куда ни глянет, всюду видит его отсутствие, рта не может раскрыть, чтобы не упомянуть его имени, одним словом, это господин с религиозными убеждениями»<sup>21</sup>.

Эта тенденция нередко оборачивалась курьезами, приводила к появлению надуманных, нереалистических плакатных сюжетов и тем, например в плакатах, пропагандировавших трезвый образ жизни. В советской стране проблема борьбы с пьянством стояла не менее остро, чем в дореволюционной России. «Пьяные праздники» влекли за собой массовые прогулы, падение производительности труда, травматизм и многие другие отрицательные явления, наносившие немалый урон советской экономике. Неслучайно в 1928 г. в Москве было учреждено Общество по борьбе с алкоголизмом, председателем которого стал Ю. Ларин. Общество издавало журнал «Трезвость и культура», выпускало книги и брошюры, вело широкую лекционно-пропагандистскую работу.

К борьбе с этим социальным злом подключились и антирелигиозники – со своими специфическими принципами и приемами. Большинство из них привычно переводили антиалкогольные темы и лозунги на антирелигиозные рельсы; в религии и водке они видели две одинаково вредные разновидности «опиума» –

<sup>21</sup> Сартр Ж.-П. Слова. М., 1966. С. 79.

духовную и материальную, способные дурманить сознание человека. Пропаганда даже стала утверждать, что религия и Церковь поощряют пьянство. На изданном в 1934 г. плакате К. Урбетиса «Сей есть сын мой возлюбленный, в нем мое благоволение» (инв. № Б-11101-IV) изображен пьяница, валяющийся в беспамятстве на земле. Над пьяницей склонился благословляющий его «бог» – старичок в холщовом подряснике, соломенной шляпе, с крестом на груди и крыльями за спиной. Плакат был выпущен огромным стотысячным тиражом.

«Водочно-религиозная» тема была популярна и в 20-х гг. (ее касается, например, лубок Д. Моора «Чудо в Кане Галилейской, или Откуда пошла самогонка», инв. № Б-1478/2-IV), но сверхполитизированные 30-е гг. расставили в этой проблеме новые акценты: аварии, катастрофы, прогулы стали теперь оцениваться с точки зрения возможности диверсии и саботажа. Пропагандисты призывали народ к бдительности и разъясняли, что классовые враги, эти «волки в овечьих шкурах», нередко используют в своих целях несознательные, утратившие бдительность элементы – хулиганов, пьяниц, нарушителей трудовой дисциплины. На плакате Кукрыниксов «Понятно для всякого: где дело строится – вредят одинаково поп и пропойца» (инв. № Б-1479/5-IV) изображен пьяница, спящий под опорой линии электропередачи. В руках у него пустая бутылка с воткнутой в нее рождественской елкой и свечой; рядом стоит поп, перепиливающий опору пилой в виде креста.

На рубеже 20–30-х гг. XX в., с началом «реконструктивного периода», интерес пропагандистов к прежнему «попоедству» ослаб; на смену попу, пьянице и тунеядцу пришел новый образ: замаскировавшийся под личиной политической лояльности «враг народа». Как заявлял Демьян Бедный,

Разве нет попов теперь:  
Диверсант, предатель-зверь –  
Гости им желанные.  
Поп-злодей готов и рад  
Дать шпионский свой доклад  
В штабы иностранные<sup>22</sup>.

В печатной пропагандистской продукции утвердилось множество сюжетных штампов, связанных с этой темой: поп, сочиняющий антисоветские «подмётные письма»; поп, крадущийся в темноте в компании кулака с обрезом к дому селькора, и т.д. О содержании плакатов такого типа говорят их названия: «Классовый враг агитирует» М.М. Черемных (инв. № Б-10514-IV), «Сговор кулаков» Б. Иогансона (инв. № Б-10524-IV), «Духовная свора – кулакам опора» Кукрыниксов (инв. № Б-1194-IV), «Враги пятилетки» В. Дени (инв. № Б-1480/3-IV), «Письмо с неба» (инв. № Б-9692-IV) и т.п.

Несколько другой, но тоже распространенный сюжет представлен на плакате М.М. Черемных «Сошествие Святого Духа на апостолов» (инв. № Б-10516-IV). В верхней его части, на фоне церковного интерьера, изображен мешок с крыльями и в котелке (символ «капитала»). Из него сыплются золотые монеты, которые жадно ло-

<sup>22</sup> Бедный Д. За попами нужен глаз // Безбожник. 1937. № 11. С. 16.

вят находящиеся внизу служители различных конфессий: православия, католицизма, ислама, иудаизма. Плакат «Первая заповедь» (инв. № Б-1480/7-1V) того же автора повторяет этот сюжет, с той лишь разницей, что «капитал» здесь изображен в виде оскалившего зубы колобка с моноклем и в цилиндре, а в компанию священнослужителей добавлена фигура Папы Римского с изображением свастики на спине. На другом плакате без названия (инв. № Б-675-IV) священнослужители изображены в виде кукол-марионеток, привязанных к руке «империалиста» со свастикой вместо запонки.

Пропагандистская фантазия была неистощима в придумывании обвинений в адрес религии и Церкви, нисколько не заботясь о внешнем правдоподобии этих обвинений и их соответствий здравому смыслу. Религию, например, объявляли врагом медицины, агрономии, животноводства, техники. На плакате художника А. Топикова «Пером рабкора и светом науки разоблачайте сектантские штуки» (инв. № А-5687-IV; илл. 3) изображена группа сектантов и кулаков, которые, вооружившись Библией, обрезками и оглоблями, пытаются остановить надвигающийся на них трактор, над которым развевается красное знамя. Фальшивость этого сюжета очевидна для всякого, кто хоть немного знаком с историей сектантства и старообрядчества в России и в эмиграции. Не вдаваясь в подробности, укажем лишь, что религиозные воззрения ничуть не мешали общине трезвенников-чуриковцев в Вырице под Ленинградом иметь свой трактор. Проживавшая в Уругвае община Нового Израиля до своего возвращения в СССР (1926) имела в своем хозяйстве самую разнообразную технику: десятки тракторов, грузовых и легковых автомобилей, заводы по переработке сельскохозяйственной продукции и даже маленькие пароходы.

Трактор как один из символов советского антирелигиозного искусства – явление очень любопытное, оно сродни таким понятиям, как «большевистская наука», «большевистская посевная» и пр. Н.А. Бердяев в 1937 г. отмечал, что в советской России народ поклоняется технике как тотему. Обыденная и привычная для Запада, в СССР «...она превращается в мистику и связывается с планами почти космического переворота»<sup>23</sup>. Из всех видов техники на первое место в политической мифологии крестьянской страны выдвинулся именно трактор – символ колхозной жизни, победы над частной собственностью и религией. Изображение трактора занимает центральное место на многих хранящихся в ГМИР плакатах эпохи коллективизации и индустриализации; среди них – уже упоминавшийся плакат А. Топикова, «Крест и трактор» М. Черемных (инв. № Б-1480/21-IV), «Борьба против религии – борьба за социализм» М. Рабиновича (инв. № Б-7710-IV), «За новый быт, за коллективный труд, против религиозных тенет и пут» (инв. № А-5688-IV) и многие другие.

Своеобразную «виртуальную» окраску этому плакатному символу придает прежде всего его полный отрыв от реалий советской жизни. В дореволюционной России тракторостроения не было; налаженный в 1920-х гг. полукустарный выпуск тракторов на отдельных заводах был очень невелик, поэтому нет оснований видеть в тракторе сколько-нибудь заметный фактор советской экономики. К тому же значительную часть имевшегося тогда тракторного парка составляла техника, приоб-

---

<sup>23</sup> Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 116.





ретенная на Западе, в буржуазных странах. По статистике, в 1929 г. (год «великого перелома») на двадцать колхозов в СССР приходилось менее одного трактора<sup>24</sup>. 17 июня 1930 г. был пущен тракторный завод имени Ф.Э. Дзержинского в Сталинграде, построенный с американской помощью и управлявшийся прошедшими выучку в США советскими инженерами. Но и после этого ситуация менялась очень медленно: даже в 1933 г., в начале второй пятилетки, на каждый колхоз приходилось примерно по полтрактора. В свете этих обстоятельств и сам трактор как символ социалистической мощи, и связанный с ним плакатный антирелигиозный оптимизм выглядят достаточно странными.

«Тракторная» тема, в свою очередь, связана с другим популярным мифом – плакатным образом «капитала». На первый взгляд, позиция советской пропаганды в этом вопросе кажется вполне последовательной и однозначной. «Капитал», «мировой империализм» и прочие близкие им понятия обозначали лагерь классовых врагов, уходящий в прошлое мир частной собственности и религии. На плакатах в этой роли чаще всего выступали Соединенные Штаты Америки в виде американского флага, толстого мешка с долларовой символикой, виднеющихся на горизонте небоскребов и т.д. Вместе с тем в экономическом плане Америка оставалась страной с высокоразвитой промышленностью и экономикой. В этом отношении она была заветной целью, идеалом, достичь и превзойти который стремилось советское руководство в эпоху первых пятилеток. Перед антирелигиозной пропагандой стояла, таким образом, нелегкая задача – соединить в логически непротиворечивое целое несоединимые лозунги и символы. В конечном счете общее решение этой головоломки так и не было найдено, и каждому пропагандисту приходилось действовать по собственному разумению. Как это делалось, показывает, например, одна из публикаций в журнале «Безбожник у станка» (1925, № 2), в которой были оценены итоги Всесоюзной выставки 1923 г. и написано об удручающем положении отечественного животноводства: запущенности племенной работы, низкой мясомолочной продуктивности русских коров по сравнению с западноевропейскими и американскими и т.д. К статье был приложен рисунок А. Дейнеки «Божья благодать»: на лужайке пасутся коровы, в стороне под деревом сидит «бог» в виде седобородого старичка, а стоящий тут же крестьянин говорит: «Благодать господня! Тут и господь батюшка, и травка, и коровок целое стадо, – а барыша ни шиша. Пятнадцать коров, а по удою одну американскую не перешибут». Логика этих рассуждений очевидна: корень всех проблем животноводства – в религии. Американская корова лучше русской потому, что живет в безрелигиозной стране. Но это доказательство превосходства атеизма над религией разрушал сам же журнал – своей рубрикой «Америка: трест богов и попов», из которой читатель узнавал, что США совсем не являются страной массового атеизма.

Такую же двойственную, противоречивую позицию мы видим в книге М.В. Щекина «Есть ли бог?», изданной в 1926 г. В первой главе этого научно-

---

<sup>24</sup> Лацис О. Перелом // Суровая драма народа: ученые и публицисты о природе сталинизма. М., 1989. С. 107.



популярного пособия автор для большей наглядности своих идей противопоставлял образу верующего крестьянина, живущего в голоде и нищете, преуспевающего крестьянина-атеиста, ни в чем не знающего нужды. В подтверждение своих доводов автор напоминал читателям о «величавом примере Америки, из мертвой пустыни превращенной в дивный сад».

Не менее поучительна, по его мнению, и история западноевропейских стран. «Финляндия, – писал он, – также хороший показатель того, как человек может устраивать свою жизнь. Не молитвы, а упорная борьба дает возможность на голых камнях гористой страны создать условия для сельского хозяйства»<sup>25</sup>. Вместе с тем, противореча самому себе, автор поместил в книгу главу, вполне укладывавшуюся по своему содержанию и названию в стереотипы антирелигиозной пропаганды: «Религия – идеология капитализма».

Спустя несколько лет эту книгу прочел Е.М. Ярославский. Выступая на Московской областной конференции СВБ 27 октября 1929 г. и на заседании Исполбюро ЦС СВБ 5 ноября 1929 г., глава советских безбожников отмечал, что книга М.В. Щекина оставила у него двойственное впечатление. С одной стороны, «в ней есть прекрасные страницы», а с другой – «карикатура» и «упрощенчество невероятное». Е.М. Ярославскому прежде всего не понравился образ преуспевающего крестьянина-единоличника, пусть даже атеиста, живущего среди тучных нив и цветущих садов («ну прямо выведен кулачок»), а также дифирамбы автора в адрес Америки. «Рассказываются такие вещи, что Америка потому процветает, что там все строилось без бога, без религии, тогда как мы все знаем, что пионерами в строительстве американской жизни были квакеры, члены религиозной секты»<sup>26</sup>. Е.М. Ярославский заявил, что такое изложение никуда не годится и «книжку нужно переделать». Очевидно, что единственное реальное решение такого рода логических проблем было связано с выходом пропаганды за пределы мифологического мышления, преодолением ею вульгарного социологизма, что в тот период было невозможно.

В заключение отметим, что плакат сыграл весьма заметную роль в истории советского «безбожия». Ни в одной области изобразительного искусства антирелигиозная тематика не пустила такие прочные корни и не получила такого масштабного развития, как в плакатной графике. Именно плакат вместе с газетно-журнальной графикой стал главным средством антирелигиозной наглядной агитации и пропаганды в довоенном СССР. Собрание этих плакатов представляет большую ценность и для ГМИР. Фактически оно является основой материалов по истории советского атеизма, которыми располагают в настоящее время музейные фонды.

© Лучшев Е.М., 2010

<sup>25</sup> Щекин М.В. Есть ли бог? Кострома, 1926. С. 15.

<sup>26</sup> Ярославский Е.М. Против религии и церкви: в 5 т. Т. 4. М., 1935. С. 72, 83.

РОСТОВСКАЯ ФИНИФТЬ  
В СОБРАНИИ ГМИР\*

Русская живопись на финифти стала привлекать внимание исследователей еще в конце XIX в. Первым дал краткий анализ финифтяного дела в России Е.М. Гаршин в работе «Очерк по истории русской живописи на финифти». Через три года вышла статья П.Н. Петрова «К вопросу о том, возможна ли история русской живописи на финифти», в которой он отрицал существование в России миниатюр на финифти, считая их не самостоятельными. Вместе с тем краевед А.А. Титов в исследовании «Финифтяники в городе Ростове Ярославской губернии» высоко оценил работы ростовских мастеров. Начало современным исследованиям положила работа И.М. Суслова, посвященная эмалям XVIII в. Искусствоведы Москвы, Петербурга и других городов занялись изучением больших коллекций живописи на эмали в музейных собраниях.

Авторы научной литературы, вышедшей в последнее время, доказали, что ростовская финифть – промысел, имеющий огромное культурно-историческое значение не только для Ростова и Ярославской области, но и для всей России<sup>1</sup>. Авторитет русских мастеров был настолько высок, что ювелиры многих стран некоторые произведения эмальерного искусства независимо от техники их исполнения называли русскими эмалями<sup>2</sup>.

Термин «финифть» происходит от греческого слова «фингитис» – светлый, блестящий камень. Так на Руси издавна называли цветную эмаль. Искусство живописи по эмали пришло к нам из глубины веков, от одного из истоков нашей цивили-

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 6–7. СПб., 2007. С. 186–194.

<sup>1</sup> См: Вестник изящных искусств. 1886. Т. 4. Вып. 1. С. 68–78; Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». 1889. Т. 7. № 20. С. 529–535; Суслов И.М. Ростовская эмаль. Ярославль, 1959; Писарская Л.В., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Русские эмали XI–XIX вв. М., 1974; Борисова В.Г. Ростовская финифть. СПб., 1997; Шитова Л.А. Живописная эмаль в собрании Загорского музея-заповедника: каталог. М., 1988; Некрасова М.А. Народное искусство России в современной культуре: XX–XXI века. М., 2003; Пак В.Ф. Образы русских святых Сергия Радонежского, Серафима Саровского и Димитрия Ростовского в современной ростовской финифти // Макарьевские чтения. Вып. VI. Можайск, 1999. С. 287–293; К вопросу о Спасо-Яковлевском монастыре и финифтяном промысле в Ростове // Макарьевские чтения. Вып. VII. Можайск, 2000. С. 112–120; Тема ростовских святых в современной живописи по эмали: к постановке проблемы // История и культура Ростовской земли: мат-лы конференции 2000 г. Ростов, 2001. С. 214–221.

<sup>2</sup> Стасов В.В. Нынешнее искусство в Европе. СПб., 1878. С. 162–179.

лизации – Византии. Вместе с православием оно проникло в Россию. Со временем искусство живописи по финифти приобрело яркие национальные черты. Вещи, украшенные эмалью, приносили особую радость в жизнь человека. Эмаль органично вошла в мир русского прикладного искусства, поскольку эта техника была созвучна традициям древнерусского искусства.

Ростовской финифтью называют живописные эмали, которые с середины XVIII в. создавали в Ростове. В собрании Государственного музея истории религии (ГМИР) находятся около 1000 миниатюр, в основном ростовского происхождения, хотя есть также московские, петербургские и даже украинские миниатюры. Коллекция состоит преимущественно из разрозненных пластин-дробниц, небольших икон, иконок и образков. В музейном собрании представлены эмали, некогда украшавшие церковную утварь многих русских монастырей и храмов. К сожалению, почти все они потеряли связь с предметами, для которых предназначались (последние были использованы как лом драгоценного металла). В хронологическом отношении эти произведения в подавляющем большинстве относятся к XIX – началу XX в. – времени, когда расцвет живописи на эмали остался далеко позади.

Собрание расписных эмалей ГМИР дает возможность исследовать рядовую, серийную продукцию, что позволяет, с одной стороны, судить о развитии данного художественного явления в целом и точнее очертить его профессиональный уровень, а с другой – на общем фоне ярче выявить достоинства отдельных произведений, индивидуальность и самобытность талантливых художников-миниатюристов, мастеров-эмальеров, имена которых не сохранились.

Русская эмаль имеет богатые традиции. За многовековую историю своего существования она не только сохранилась (в отличие от многих других стран), но и превратилась в драгоценную жемчужину национального и мирового искусства.

В русской художественной эмали роспись начали применять в последней четверти XVII в. В этой технике работали мастера-эмальеры Оружейной Палаты Московского Кремля, Великого Устюга и Сольвычегодска. Сольвычегодские расписные эмали часто называли «Усольскими», поскольку старое название Сольвычегодска – Усольск.

Первые попытки живописи на эмали в виде точек, черточек и завитков появились в России в начале XVII в. Эти элементы колористически оживляли заливку предмета, поэтому в начале своего существования живописная эмаль была орнаментальной. В XVI–XVII вв. эмаль украшала литые перстни и серьги, пуговицы и миниатюрные складни. В изображениях пышных тюльпанов, нераскрывшихся бутонов и листьев применяли линейную, штриховую разработку формы.

Появление финифти ознаменовало новое направление декоративно-прикладного искусства и переход от условно орнаментальных форм к конкретным изображениям.

Первое упоминание о русской финифти можно найти в Ипатьевской летописи 1175 г.: «...великий князь Андрей Суждальский... внук Владимира Мономаха... створи церковь... и украси ю иконами многоценными... златом и финиптом»<sup>3</sup>. Своим возникновением ростовская финифть была обязана Церкви.

---

<sup>3</sup> Русская эмаль XVII – начала XX века. М., 1994. С. 7.

Финифть – это порошкообразно размолотая и окрашенная стеклянная масса, которая разводится на воде или растительном связующем веществе (мед, смола), наносится на металлическую поверхность и обжигается в муфельной печи при температуре 700–800°C. Различают бесцветную прозрачную эмаль (глазурь), просвечивающую цветную эмаль, которая получается при окрашивании бесцветной эмали различными окисями металлов, и «глухую», «опаковую» эмаль, образующуюся при добавлении в глазурь олова или иного глушителя, окрашивающего ее в белый цвет.

Изобретение в начале XVII в. французским ювелиром Жаном Тутеном огнеупорных красок привело к тому, что сложная техника росписи по эмали превратилась в обычную живопись кистью по металлической поверхности.

Живопись по эмали применяли как для росписи металлических изделий прикладного искусства, так и для создания сюжетных композиций и индивидуальных портретных изображений.

Роспись эмалевыми красками имела значение для развития не только искусства эмали, но и всего древнерусского ювелирного дела, поскольку появился более легкий и быстрый способ украшения изделий орнаментами и сюжетными изображениями. Мастера из Ростова владели сложной технологией производства живописных эмалей.

Традиционная технология выполнения финифти своеобразна. Из тонкого (до 1,5 мм) медного листа (на медь и золото лучше всего ложится эмаль) штампуют слегка выпуклые пластинки различной формы и размеров. Затем тщательно очищенные поверхности пластинок покрывают одноцветной эмалевой массой – изготавливают белую *штучку* – основу для росписи. Для этого на пластинку наносят измельченную в порошок и смоченную водой до нужной консистенции белую эмаль, после чего обжигают в печи при температуре около 750°C. Обратную сторону пластинок для прочности покрывают контрэмалью. Затем выполняют *подмалевок* – раскладывают основные пятна композиции и вновь отправляют в печь. Прописывают детали, уточняют красочные акценты – и снова в печь. Чем труднее и тоньше работа, тем большее количество раз обжигают миниатюру. Краски вплавляются в эмаль, впитывая ее блеск и глубину. Для того чтобы исключить прямое соприкосновение эмали с металлом, на металл перед нанесением цветной эмали наплавляют промежуточный слой бесцветной эмали, называемой фондоном. Завершающий этап – полировка и ювелирное обрамление.

Русские мастера широко применяли расписную эмаль при изготовлении предметов культа: лицевое шитье, облачения священнослужителей декорировали эмалевыми дробницами, которые в сочетании с драгоценными камнями придавали всему изделию особую изысканность; потиры и другую церковную утварь также украшали живописной эмалью. Отражая и пропуская свет, играя цветом, финифтяные дробницы служили прекрасным дополнением к роскошным тканям церковных облачений, соперничали с блеском золота, серебра и драгоценных камней.

Исследователи считают XVII век временем расцвета эмали. Она стала неотъемлемой частью убранства предметов не только церковного обихода, но и светских вещей: ею украшали серьги, кольца, часы, табакерки.

Сейчас слово «финифть» звучит в названии художественного промысла, более 200 лет бытующего в городе Ростове Ярославской области. Ростовская техника жи-

вописи по эмали имеет свою историю и присущие только ей стилистические особенности. Финифть, возникшая в Ростове во второй половине XVIII в., изначально была иконописным промыслом. В этом ряду она была близка и родственна Палеху, Мстеру, Холую, отличаясь редким и необыкновенным материалом – эмалью.

Первые финифтяники в Ростове были иконописцами, служителями архиерейского дома. После переезда митрополии в Ярославль мастера остались в Ростове, работали при Успенском соборе и Спасо-Яковлевском Димитриевом монастыре. Промысел активно развивался и достиг своего расцвета в первой трети XIX в.

Появление такого промысла в Ростове в XVIII в. неслучайно. В то время Ростов был одним из центров русской церковной жизни. В этом городе прославились многие святые; были обретены мощи митрополита Ростовского Димитрия (1651–1709), канонизированного Русской Православной Церковью и одного из самых почитаемых святых Нового времени в русской истории; располагалась резиденция владыки крупной епархии. В Ростове с XII в. существовали иконописные мастерские. Многочисленные городские храмы расписывали фресками, украшали иконами, произведениями лицевого шитья, золотого и серебряного дела. Разнообразная и многочисленная продукция ростовских мастеров пользовалась большим спросом. Для паломников из дальних краев и прихожан местных многочисленных храмов, для украшения церковных облачений и утвари писали финифтяники свои миниатюры – иконки, образки, дробницы для украшения священных предметов.

Одним из первых художников-эмальеров, чье имя встречается в документах, был иеромонах Амфилохий (1748–1824)<sup>4</sup>. В 80–90-е гг. XX в. мастера, работавшие при Спасо-Яковлевском Димитриевом монастыре, были известны не только дома, но и в столице. Графиня А.А. Орлова-Чесменская в переписке с иеромонахом Амфилохием сообщала, что «образа прекраснейшие»<sup>5</sup>.

В первой половине XVIII в. промысел достиг наибольшего расцвета, в конце XIX в. переживал кризис, но с начала XX в. начался сложный период возрождения искусства росписи по эмали. Наиболее полная коллекция ростовской финифти находится в Ростово-Ярославском архитектурно-художественном музее-заповеднике.

Эмали во все времена были дорогими и ценились на уровне драгоценных камней, с которыми спорили по цвету, прозрачности и блеску. Они были достойным главным образом высших слоев общества, представители которых всегда живо откликались на перепады скоротечной моды, на требования которой необычайно чутко реагировало искусство эмали. Во второй половине XVIII в. в связи с созданием русской профессиональной художественной школы сначала в Академии наук в Москве, затем – в Академии художеств в Петербурге, где в 1781 г. был образован эмальерный класс, значительно возросло мастерство русских эмальеров. Именно это время считается расцветом живописи на эмали.

Мастера Ростова первоначально расписывали эмалевыми красками иконки, кресты, пластины для украшения церковных книг и сосудов-потиров. Они тщательно соблюдали последовательность работы по металлу. Например, К.А. Фуртов, вла-

<sup>4</sup> Суслов И.М. Ростовская эмаль. С. 15.

<sup>5</sup> Титов А.А. Финифтяники в городе Ростове Ярославской губернии. М., 1901. С. 2.

делец финифтяной мастерской в Ростове и мастер по финифти, описывал процесс так: «Сначала пишется так называемая подмалевка, т.е. основание иконы в начальном виде, и в таком же жару и при тех же порядках обжигается и краски расплавляются на финифти. После подмалевки начинают писать вторично так называемую выправку и, если живопись должна быть не очень хорошая, то этим вторым разом и оканчивают писание иконы совсем, и так же обжигают в жару, как и в первый раз, а если живопись бывает из хороших, то после второго обжига еще пишут и выправляют ее раз или даже два и после каждого раза обжигают в жару. Итак, чтобы сделать финифть и хорошенько написать на ней, то для этого необходимо пять или шесть раз обжечь ее в жару, вот отчего крупная финифть и не выходит, дает трещины и ломается»<sup>6</sup>. При обжиге финифти размером более 20 см на ней появляются впадины и седины, хотя известно, что для выставки в Нижнем Новгороде была сделана икона высотой 26,7 см<sup>7</sup>.

Эмальеры Ростова долгое время выполняли заказы церквей и монастырей. Это во многом определило тематику работ: фигуры святых, библейские сцены, архитектура монастырей. Требовалось соблюдение определенных канонов, аккуратность в исполнении рисунка и применении цвета. Во второй половине XVIII в. религиозное направление составляло главное содержание работ ростовских эмальеров.

На протяжении XIX в. финифтяное производство в Ростове приобрело массовый характер. Увеличилось число мастеров, появилась узкая специализация, связанная с отдельными этапами процесса изготовления изделий. Образовались финифтяные заведения, состоявшие из мастера-хозяина, одного-двух подмастерьев и одного-двух учеников.

Во второй половине XIX в. ведущее положение в организации промысла занял скупщик-торговец, который поставлял материалы в мастерские, закупал и сбывал готовую продукцию в разные города России. Возросло массовое производство изделий, основную часть которых составляли мелкие образки. Художественный язык ростовской финифти XIX в. менее однороден, чем в предыдущий период.

В творчестве мастеров почти до середины XIX в. характерными были черты барокко, однако начиная с 20–30-х гг. в целом все активнее проявлялся классицизм. Ведущие художники, стремясь к вершинам мастерства, следовали принципам академической живописи, но более многочисленными были живописцы-ремесленники, производившие массовую продукцию. Их лубочные по характеру миниатюры обладали признаками низовой народной культуры.

Интенсивное развитие массового производства отрицательно сказывалось на художественном уровне изделий, поэтому уже в конце XIX – начале XX в. предпринимались попытки преодоления создавшейся кризисной ситуации. В XIX в. наблюдался переход к реалистичным изображениям, подсказанным станковой живописью. Большое место в творчестве мастеров стал занимать портрет, иногда написанный в коричневых или черных цветах. Параллельно продолжалась работа

<sup>6</sup> Фуртов К.А. Финифтяное производство в Ростове Ярославской губернии и его современное положение // Иконописный сборник. Вып. III. 1909. С. 15–16.

<sup>7</sup> Там же. С. 11.

над мелкими иконками в недорогой медной оправе, исполнением которых кустари обеспечивали себе постоянный заработок.

В иерархии типологических понятий определенное место занимает вид изделия. Большинство терминов употребляются в научном обиходе и закреплены в литературе. При исследовании расписной эмали следует придерживаться, вероятно, наиболее адекватной типологии, разработанной Э.П. Винокуровой. По ее мнению, эмалевая *икона* – изображение размером от 10 до 15–17 см; *образок* – нагрудная или нательная иконка размером от 1,5 до 8 см с приспособлением для ношения (ушком, отверстием или навершием). Вероятно, образки выполняли функцию оберега. В XIX в. эта функция постепенно утратилась, приспособление для ношения исчезло. Следующий тип – иконка-*изображение* размером, средним между иконой и образком от 8 до 10 см, обычно без приспособления для ношения. *Дробницы* – фрагменты изображения, применяемые для украшения различной церковной утвари<sup>8</sup>.

Изучение части коллекции ГМИР (около 300 предметов) показало, что большинство работ относится к ростовской школе. Живопись по эмали второй половины XVIII – начала XIX в. отражает происхождение традиции в ранней ростовской финифти. В коллекции представлены также произведения, выполненные под влиянием украинских мастеров, с мощной пластикой, разработкой пейзажного или архитектурного фона.

Для определения датировки изделий необходимо рассмотреть вопрос о возникновении самого промысла в Ростове. В литературе справедливо отмечается, что если с 1788 г. в городе уже существовала финифтяная управа, то промысел зародился ранее. Сформировавшись как профессиональное искусство в среде иконописцев в первой половине XVIII в. (или раньше), живопись по эмали какое-то время была сосредоточена в небольшом районе. Легенда о сосланном в Ростов при императрице Анне Иоанновне итальянце, якобы обучившем эмальерному делу ростовчан, не имеет подтверждения в литературе, тем более что «итальянской» долго называли (особенно в провинции) живопись европейского толка, сильно отличавшуюся от традиционного русского иконописания.

Создавая свои композиции, ростовские мастера долгое время ориентировались на эмали других центров, книжные иллюстрации, поэтому вольно или невольно придавали своим произведениям барочные или классицистические черты.

Первые эмальеры работали при Ростовском Архиерейском доме, затем в Спасо-Яковлевском Димитриевом монастыре. Первая в Ростове мастерская по производству миниатюр на эмали появилась при Архиерейском доме. В 60-х гг. XVIII в. мастер Гавриил Елшин «писал шапки», т.е. выполнял небольшие иконки-дробницы для украшения митры – головного убора священника при церковной службе. Такие дробницы с изображениями Спасителя, святых или сцен из Евангелия поясняли содержание священного предмета, а также обогащали его декоративное звучание. Работы Гавриила Елшина в собрании ГМИР не выявлены. После перевода митрополичьей кафедры в Ярославль финифтяники остались в Ростове. В

<sup>8</sup> Винокурова Э.П. О типологии медно-художественной пластики конца XVII – начала XIX в. М., 1994. С. 19.



местных рукописных источниках (церковных документах и описях) живописные эмалевые миниатюры вплоть до второй половины XIX в. назывались финифтью (от греч. «смешиваю». – *Прим. ред.*), а ее создатели – финифтяниками.

Долговечность и красота определили широкое применение живописных эмалей в прикладном искусстве. Расписные дробницы с миниатюрами на темы Священной истории не только украшали интерьеры храмов, но и несли в себе христианские идеи. Известно, что произведения православного искусства (в том числе финифти) заключают в себе многослойную сакральную информацию, зашифрованную с помощью символов. В связи с этим живописные эмали развивались в двух направлениях: как элемент декоративного украшения различной церковной утвари и как самостоятельное произведение искусства, концентрирующее в себе сакральное значение библейской истории. Палитру мастеров составляла яркая, звучная, просветленная гамма из нескольких оттенков зеленого, голубого, желтого цветов и пурпура. Барочная праздничность красок соответствовала традиционным народным представлениям о цветовых соотношениях и надолго закрепились в ростовской финифти.

Ростовские эмальеры справедливо называли себя иконописцами, но их произведения – это иконопись Нового времени. В XVIII в. она не столько развивала традиции древнерусской иконы, сколько ориентировалась на западноевропейскую религиозную живопись. Представления о ней русские мастера получали от созерцания современных им росписей храмов, книжных гравюр или миниатюр столичных художников. Но, приближаясь к оригиналу, ростовские финифтяники, за редким исключением, оставались непрофессионалами, поэтому в ростовской финифти отчетливо прослеживаются несколько уровней: от высот мастерства до упрощенности примитива.

В начале XIX в. финифтяники стали вывозить свою продукцию в другие города. Спрос на эмалевые иконки стимулировал расширение их производства, что, в свою очередь, способствовало вовлечению в промысел новых мастеров. В середине столетия в ростовской финифти произошли значительные изменения. Завершилось возвращение к отечественной иконописной традиции, причем не в приемах, а в содержании образа. На смену разработкам евангельских сюжетов пришел мотив предстояния. Мастера сумели найти компромисс между заданной глубиной эмали и плоскостным решением символических образов. В технике росписи вместо пунктира стали применять мазок.

Изменилась и область использования эмалевых миниатюр, меньше стало произведений прикладного характера. Преобладали уже не дробницы, украшающие церковную утварь, а отдельные иконы на эмали. При этом иногда терялось само понятие миниатюры, икона на эмали появлялась на месте традиционной темперной иконы.

Вторая половина XIX в. в собрании ГМИР представлена наибольшим количеством экспонатов. В тот период наиболее ярко проявилось деление ростовской финифти на два направления: одно стремилось приблизиться к профессиональной школе, другое носило признаки низовой народной культуры. При этом наибольшим спросом пользовались как раз маленькие дешевые иконы «простого письма». Отношение к ним было задано еще в XIX в. публикациями А.А. Титова, который считал подобное явление кризисным для ростовской финифти. Между тем именно дешевые иконы и были истинным продуктом промысла, который создавали из по-

колениа в поколение люди, владевшие определенными приемами ремесла, а не живописной грамотой. В таких иконах на смену индивидуальному мастерству пришло коллективное творчество. Ростовские иконы на эмали продавались тогда по всей стране и за рубежом. Выпускались они в огромном количестве и находили своего покупателя. Покупательский спрос определял тематику, необходимый уровень письма и оформление произведений.

В середине XIX в. росписью икон на эмали в Ростове занимались 166 человек. Представители направления, сближавшегося с народной живописной культурой, обращались к отечественным иконописным традициям, часто сочетая в своем творчестве иконописные и живописные приемы. В результате завершился процесс формирования в Ростове народного промысла по производству эмалевых икон. Оно достигло небывалого прежде размаха – до 2 млн штук в год. В произведениях мастеров промысла в прошлое ушли объем и свето-воздушная среда, фигуры изображались плоско, обобщенно, использовалось не точечное письмо, а кистевая роспись. Дешевые, яркие и сравнительно прочные иконки находили широкого покупателя и формировали в народе представление о ростовской финифти.

Развитие промышленного производства и выпуск крупных партий икон начали со временем теснить на рынке изделия мастеров-одиночек. К началу XX в. кустарное производство стало затухать. Так, историк византийского и древнерусского искусства Н.П. Кондаков писал: «Под давлением совершенного машинного производства и поставляемых им всякого рода имитаций или попросту подделок, рассчитанных на обман и мнимую дешевизну, это высокое мастерство по всей вероятности скоро исчезнет в кустарном производстве»<sup>9</sup>.

Таким образом, в финифтяном промысле Ростова и в коллекции ГМИР можно вычленить два существовавших независимо друг от друга направления живописной культуры: профессионально-иконописное и народно-промысловое. Основным методом исследования коллекции является стилистический анализ произведений, сохранившихся в первоначальном виде. Яркими примерами двух указанных направлений являются иконки «Свт. Димитрий Ростовский» (№ А-3279-IV) и «Огненное восхождение Илии» (№ А-6173-IV).

Нередко эмалевые пластины оправляли различными рамочками из недорогих материалов: меди, разных сплавов. Как правило, они лишены орнаментальности, имеют лишь рельефную форму с тонким жгутиком по краю. Реже такие рамки украшены головками херувимов или цветами. Изготавливали их механической штамповкой. В основном это были дешевые изделия, рассчитанные на широкий сбыт.

После отмены императрицей Елизаветой Петровной внутренних таможен в Ростов на ярмарку съезжались многочисленные торговцы. В исследованиях по Ярославской губернии А.А. Титов писал: «Ростов снабжает своими изделиями почти всю Россию, а главным гуртовым потребителем их изделий являются наши монастыри, которые производят торговлю этими образками. Казначей монастырей забирают товар в кредит с условием уплаты после окончательной распродажи

---

<sup>9</sup> Цит по: *Титов А.А.* Финифтяники в городе Ростове Ярославской губернии. С. 5.

партии»<sup>10</sup>. В монастырях изготавливали недорогие несложные рамочки, ободки из серебра, повышая таким образом цену изделий из эмали. В XIX в. подобная система широко распространилась в России: на ростовские пластины выполняли оправы в Москве, Петербурге, Новгороде, Ярославле и других городах<sup>11</sup>.

В самом Ростове тоже были мастерские, в которых оправляли финифтяные иконки и образки. Особенно славилась мастерская И.М. Завьялова, по происхождению крестьянина Калужской губернии. Он жил в Москве, занимался пуговичным делом, в начале XIX в. пришел в Ростов, где основал свою мастерскую по оправе финифти, которая была известна во всей России<sup>12</sup>.

Другой оправляльщик, А.С. Фуртов, снабжал своим товаром Воронеж, Задонск и многие другие города, вплоть до Киева. Он первым применил машины для оправы икон и создал самую известную и популярную оправу – «восьмиугольную в блюхе»: «... в 50–60 годы XIX века в Ростове в Яковлевском монастыре проживал некто Вейков, он и выдумал эту форму оправы, сделал рисунок, но до Фуртова это делали вручную, а он приспособил машину»<sup>13</sup>.

Культовый характер расписных эмалей ориентировал мастеров на церковный канон. В качестве образца финифтяники использовали как иконописные подлинники, так и распространенные русские и западноевропейские гравюры. Тематика живописных эмалей коллекции ГМИР весьма разнообразна. Это и евангельские сцены «Воскресение», «Рождество», «Благовещение», «Крещение», и изображение евангелистов, Иисуса Христа, Богоматери. Имеется большое количество изображений канонизированных церковных деятелей, основателей монастырей и событий, связанных с их жизнью и подвигами, наиболее почитаемых святых.

В коллекции ростовских эмалей наиболее часто встречается изображение свт. Димитрия Ростовского, иконографический извод которого относится к рубежу XVII–XVIII вв. и связан с его прижизненными портретами. В иконографических типах святых все строго регламентировано, и лишь в деталях одежды и интерьеров прослеживается более свободная трактовка. Иконография портретов святых и церковных деятелей (свт. Димитрия Ростовского, позже – прп. Серафима Саровского, свт. Тихона Задонского и др.) не прерывалась с XVIII в. благодаря традиции копийного миниатюрного письма.

В живописном плане для ростовских эмалей характерны яркая колористическая гамма, локальное распределение цветовых пятен на плоскости, устойчивая приверженность к голубому, темно-розовому, темно-сиреневому цветам.

Эмали середины XVIII в. отличаются нарядностью цветовых сочетаний, яркостью, разнообразием красок, чистотой и прозрачностью фона. Вторая половина XIX в. характеризуется упрощением композиционных решений, минимальным

<sup>10</sup> Титов А.А. Подробный отчет о ростовской выставке 1880 года: Очерк живописи по финифти в Ростове. Ярославль, 1880. С. 102.

<sup>11</sup> Шитова Л.А. Живописные эмали в собрании Загорского музея-заповедника: каталог. С. 3.

<sup>12</sup> Фуртов К.А. Финифтяное производство в Ростове Ярославской губернии и его современное положение // Иконописный сборник. Вып. III. 1909. С. 20.

<sup>13</sup> Там же. С. 21.

использованием цветовых сочетаний (2-3 цвета), небрежностью рисунка. Исчезает слой блестящего фондона, краски теряют свою прозрачность. Одним из направлений в работе эмалиров XIX в. было копирование произведений Рафаэля, Боттичелли и других всемирно известных мастеров. В собрании имеется несколько миниатюр с изображением «Тайной вечери», в основе которых лежит полотно Рафаэля.

Основная масса ростовской коллекции безымянна, поэтому особенно ценными являются подписные работы. Имеется несколько изделий с подписью «Кирилло Буров», который в исследованиях по эмалям описан как ростовский мастер, его работы встречаются до 50-х гг. XIX в.<sup>14</sup>. Икона «Богоматерь Черниговская» (№ А-3262-IV) выполнена Усачевым, тоже ростовским мастером, сведений о котором не имеется.

Высокий уровень русских мастеров был отмечен А.А. Титовым. Он сам содержал мастерскую по производству финифти и способствовал популяризации промысла, представляя его на различных выставках. В частности, в 1872 г. А.А. Титов устроил выставку русских мастеров миниатюры на эмали в Москве, затем экспонировал работы ростовских финифтяников на выставках в Вене, Филадельфии и Париже, где эти изделия получили высокую оценку<sup>15</sup>.

Доступные представителям различных слоев русского общества, эти миниатюры широко распространялись по всей России. Наследники крупнейших организаторов промысла, скупщиков начала XX в. Фуртова, Завьялова, Кузнецова, Виноградова, способствовали сохранению традиции ростовских мастеров, что впоследствии помогло возродить ростовский промысел.

Изучение собрания эмалей ГМИР только началось. Было атрибутировано 300 предметов из всей обширной коллекции, которая насчитывает около тысячи единиц. Аналоги предметов этой коллекции были обнаружены в собраниях Государственного исторического музея, Государственного Русского музея, Сергиев-Посадского музея-заповедника, Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева (в Спасо-Андрониковом монастыре в Москве)<sup>16</sup>.

© Денисова Е.В., 2010

---

<sup>14</sup> Суслов И.М. Ростовская эмаль. С. 87.

<sup>15</sup> Титов А.А. Финифтяники в городе Ростове Ярославской губернии. С. 64.

<sup>16</sup> Русская эмаль XVII – начала XX века. М., 1994; Шитова Л.А. Живописные эмали в собрании Загорского музея-заповедника: каталог. М., 1988.

Изучение  
коллекций  
ГМИР



Фонд  
«Ислам»



## ИСЛАМ В МУЗЕЕ\*

Начало изучению ислама в Государственном музее истории религии (ГМИР) было положено в середине 60-х гг. XX в. открытием аспирантуры по соответствующей специальности. Думаю, не ошибусь, если скажу, что это был первый случай, по крайней мере в Ленинграде (Петербурге), когда религию объявили объектом исследования, не сопровождая негативными характеристиками. Правда, в дальнейшем поступило предписание сосредоточиться на разработке проблемы «Модернизация ислама в СССР», считавшейся одной из самых актуальных в деле борьбы за преодоление «религиозных пережитков», но в действительности надуманной и бесперспективной как с научной, так и с практической точки зрения.

Формально согласившись с темой, утвердив ее на Ученом совете, директор Музея (в то время – Музея истории религии и атеизма АН СССР) Н.П. Красников предложил составить программу занятий, согласованную с историками и филологами-арабистами Института востоковедения и Восточного факультета ЛГУ. Стоит вспомнить, что в то время изучение ислама, как и других религий, не предусматривалось учебными программами. Каждый, кто хотел стать религиоведом, должен был прежде всего ликвидировать этот пробел в образовании.

Востоковеды, избравшие специализацию «исламоведение», оказывались в лучшем положении. Благодаря академику И.Ю. Крачковскому, профессорам И.Н. Винникову и особенно И.П. Петрушевскому, который в 50–60-х гг. XX в. сначала в рамках курса «История Ирана», а затем в виде отдельной дисциплины прочел на Восточном факультете ЛГУ курс лекций «Ислам в Иране в VII–XV вв.», а фактически «Введение в исламоведение», им не приходилось начинать с нуля. Для дальнейшей научной и музейной работы в первую очередь было необходимо существенно расширить знания об исламе: изучить довольно обширный круг источников на арабском языке и фарси, литературу (от академических исследований на русском и европейских языках до популярных и пропагандистских изданий), ознакомиться с материалами по исламу в центральных и республиканских архивах,

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 6–7. СПб., 2007. С. 80–87.



исторических, художественных и краеведческих музеях, наконец, войти в мусульманскую среду, чтобы книжные знания обрели реальный облик.

Результатом проделанной работы стала диссертация «Ислам в современной советской историографии», посвященная критическому анализу научной и псевдонаучной литературы по проблемам ислама в СССР и за рубежом, защищенная в Казанском государственном университете.

Особенностью научной работы в музее, по сравнению с академическими учреждениями, является ее многогранность. Сотрудник музея наряду с теоретическими религиоведческими исследованиями должен изучать коллекции, заниматься собирательской, экспозиционной, лекционной и методической работой.

Мусульманская коллекция начала формироваться в Музее истории религии, как только был утвержден его статус как самостоятельного учреждения в составе Академии наук СССР.

Первые экспонаты, имеющие отношение к исламу, поступили в числе материалов Антирелигиозной выставки, открытой в 1930 г. в залах Государственного Эрмитажа. Их количество было незначительным. Пополнение мусульманского фонда в довоенное время шло медленно по целому ряду причин. Одна из них кроется в самой природе ислама, его строгом монотеизме, ограничившем возможность проникновения изображений в сферу религии. В мусульманской культуре отсутствуют, за редким исключением, живопись (иконы, картины с религиозными сюжетами), скульптура, предметы с религиозной символикой, предназначенные для культовых и обрядовых церемоний. Другая причина – в недостатке постоянных источников комплектования в крупном европейском городе, где мусульмане были представлены не очень многочисленным татарским населением. От последователей других конфессий татары отличались более высокой степенью религиозности. Это объясняется довольно замкнутым образом жизни, уровнем образования и некоторыми особенностями культовой практики ислама.

Ислам не предусматривает других обязательных публичных форм отправления культа, кроме посещения мечети по пятницам и в дни религиозных праздников. Все важнейшие обряды совершаются вне мечети, в кругу единомышленников. После закрытия Соборной мечети молиться стали только в домах, обрядовая сторона веры оказалась окончательно скрытой от бдительного ока государственных и партийных органов. К тем вещам, которые представляли интерес для музея, – сосудам для ритуального омовения, молитвенным коврикам, Коранам, молитвенникам, настенным плакатам-лубкам (шамаилам) – не только верующие, но и атеисты относились с большим почтением как к предметам национальной культуры, семейным реликвиям. Их сохраняли, более того – прятали и очень редко продавали.

Экспонаты, поступившие в Музей истории религии до 1941 г., по большей части были переданы как непрофильные из других музеев и государственных учреждений. Это чаши, блюда, кальяны, восточное оружие, не имеющие прямого отношения к религии, но характеризующие мусульманскую культуру и быт.

Наиболее крупное пополнение коллекции произошло при передаче Музею фондов ликвидированного во время Великой Отечественной войны Центрального антирелигиозного музея в Москве (ЦАМ), который в середине 30-х гг. XX в. ор-

ганизовал несколько крупных собирательских экспедиций в Центральную Азию, на Северный Кавказ и в Закавказье. В его фонды поступили такие ценные экспонаты, как миниатюрные издания Корана, разнообразные подставки для чтения книг, расписные пеналы для письменных принадлежностей, многочисленные амулеты и талисманы, женская одежда для улицы (паранджа и чачван), сосуды для воды и др. Все эти предметы вошли в коллекцию Музея истории религии АН СССР.

В начале 50-х гг. Государственный Русский музей передал в Музей истории религии собрание мусульманских религиозных лубков (шамаилей), издававшихся в Казани в конце XIX – начале XX в. Этим актом завершился этап стихийного комплектования фонда «Ислам», когда музей принимал на хранение случайные вещи или уже нормированные коллекции.

Самостоятельная и целенаправленная собирательская работа началась в середине 60-х гг., когда Министерство культуры СССР стало привлекать работников Музея истории религии к оказанию методической помощи республиканским музеям. Сотрудники всех отделов, отправляясь в районы распространения ислама, получали ориентиры для сбора экспонатов. Пионером в этом деле стала научный сотрудник Л.М. Курато. В 1969 г. в Киргизии и Узбекистане ею были приобретены детские обереги, рукописные плакаты с текстами из Корана, предметы быта.

В дальнейшем собирательской работой занимались сотрудники отдела «Религия и свободомыслие народов Востока» Т.А. Стецкевич, И.А. Наджафова, А.В. Коновалов, Н.Ю. Борщевский, а также зав. методическим отделом Р.Ф. Филиппова, фотограф музея О.Н. Полещук. Из Центральной Азии были привезены богословские труды на арабском языке, сборник комментариев по мусульманскому праву ханафитского мазхаба, ящик для сбора добровольной милостыни (садака), семейные и детские обереги, подставки для чтения Корана, ювелирные украшения, сумочки для ношения амулетов и ранее отсутствовавшие в коллекции Музея деревянные, стеклянные и керамические амулеты и обереги из Туркменистана. Интересны подлинные фрагменты мозаичной облицовки медресе Улугбыва (XIV в.) в Самарканде и медресе Модари-хан (XV в.) в Бухаре, образцы каллиграфии (кита).

Многими экспонатами коллекция пополнилась благодаря личным контактам сотрудников Музея с коллекционерами, художниками, учеными. Классик татарского искусства Фай-эрахман Абдрахманович Аминов (1907–1984) передал в музей одну из лучших своих работ – «Женщина на молитве (портрет матери)» (1970) и исполненное юмора живописное полотно «Молла Насреддин». Известный эпидемиолог, заслуженный деятель науки Ф.Ф. Талызин, несколько лет работавший на мусульманском Востоке, подарил панно с изображениями святых Мекки и Медины, мифического животного ал-Бурака, Зу-л-Джанаха (коня имама Хусайна) и др., изданные в XX в. в Индии, Пакистане и Афганистане. Несколько позже были приобретены современные каллиграфические плакаты с Тронным аятом, Символами Единобожия и другими текстами из Корана, изданные в Ливане, серия иракских шиитских «народных картинок», посвященных событиям при Кербеле. В отличие от казанских лубков-шамаилей, замечательных образцов искусства каллиграфии с глубоким сакральным содержанием, современные мусульманские

плакаты стран Востока привлекают прежде всего яркостью красок и предметностью изображений.

Светильники, столики, инкрустированные перламутром и костью, вазы, блюдо из металла с бирюзой, керамические изделия с изображениями птиц и людей, булавы дервишей и сосуды для сбора подаяний поступили в музей от наследников известного собирателя восточных раритетов С.Н. Ханукаева, ювелирные украшения – от Ю.А. Яковлева, долгое время работавшего в Центральной Азии.

Антикварные магазины города также были источниками новых поступлений. Именно в магазинах случались самые неожиданные находки. Однажды в магазине «Бронза» на Садовой улице появились в продаже странные металлические подвесы в виде лукович с прорезями и витиеватой восточной чеканкой. Для музея эти вещи сами по себе не были интересны, но возникло предположение, что они могут быть фрагментами какого-то крупного предмета. Оказалось, что человек, продававший луковичы-подвесы, может показать еще несколько вещей. Каково же было удивление и радость сотрудников музея, когда выяснилось, что луковичы, цилиндры и базы – это разобщенные детали двух светильников, впоследствии украсивших экспозицию отдела «Ислам и свободомыслие народов Востока». В том же магазине, который после случая со светильниками охотно брал на комиссию восточные вещи, удалось приобрести предметы иранского прикладного искусства XIX в. – чаши и тарелки с изображениями знаков Зодиака и персонажей эпоса Шах-наме.

В начале XXI в. фонд пополнился подарочным изданием Корана и серией панно с текстами из Корана, приобретенными в Турции, блюдом с изображением сцены охоты, фигурками женщин, закутанных в абайи, настенной металлической тарелкой с символическим портретом Абу Али ибн Сины из коллекции И.М. Козлова, акварелями В.Д. Кожевиной по мотивам арабской каллиграфии.

Мусульманская коллекция музея в ее нынешнем виде является в основном собранием этнографических предметов XIX – начала XX в., бытовавших в Центральной Азии и некоторых других регионах бывшей Российской империи. Для того чтобы соответствовать запросам посетителей музея, для которых ислам перешел из разряда явлений, существующих в мире, далеком от бытия россиянина, в область, непосредственно касающуюся каждого человека, музей должен обладать современными вещами – культовыми и бытовыми предметами, произведениями религиозного и светского искусства, созданными не только в России, но и в странах мусульманского Востока. Работа по сбору экспонатов с конца 80-х гг. XX в. фактически не проводилась, новые поступления были случайными. Было бы полезно возобновить практику собирательских экспедиций. Можно сколько угодно рассуждать о новых подходах к выставочной деятельности, но перенасыщенная техническими средствами экспозиция без интересных и ярких предметов не привлечет внимание посетителей.

В первые годы существования музея работа с мусульманскими экспонатами сводилась к описанию предметов и фиксации сведений, полученных из сопроводительных документов. Научная обработка фонда началась в 70-х гг. XX в. и продолжается до настоящего времени. Опубликовано несколько статей об истории

формирования, составе коллекции<sup>1</sup> и отдельных экспонатах<sup>2</sup>. В 2005 г. экспонаты из мусульманской коллекции ГМИР были опубликованы в альбоме-каталоге выставки к 1000-летию Казани, а в 2006 г. – в буклете «Мусульманская коллекция Музея истории религии»<sup>3</sup>.

В экспозиционной работе музея исламу в течение длительного времени не уделялось достаточного внимания. В 30–40-х гг. XX в. мусульманские материалы экспонировались в отделе «Религия феодального общества на Западе и Востоке». Это была первая и последняя до начала 80-х гг. попытка представить ислам комплексом экспонатов на отдельном стенде. В нише, имитирующей михраб, около фигуры мусульманина, склонившегося над раскрытой книгой, были расположены вещи, в той или иной степени связанные с исламом: кувшин, кашкуль, панджа, щит и сабля, два небольших шамаила на стекле. Никаких пояснений о назначении этих предметов не приводилось, поскольку они служили лишь фоном для «экспонатов» – выполненных на заказ рисунков, отображавших негативную роль религии и духовенства в жизни феодального общества.

В 50–60-е гг. в отделах «Пережитки древних верований в современных религиях», «Наука и религия», «Религия и ее преодоление в СССР» экспонировались фотографии и предметы, свидетельствовавшие об адаптации ислама к древним культам и верованиям.

Когда решался вопрос о генеральной реэкспозиции, высказывались мнения, что включать в структуру музея специальный отдел, посвященный исламу, нецелесообразно, поскольку ислам – религия аниконическая, живопись и скульптура полностью исключены из сферы творчества, а следовательно, экспозиция будет сухой и скучной, особенно по сравнению с другими отделами, где много изобразительного материала.

Однако все же было решено создать отдел «Ислам и свободомыслие народов Востока». Задачу облегчали некоторые послабления в области пропаганды атеизма – наряду с лобовыми разоблачениями «реакционной сущности» религии стали широко использовать метод «научной критики». Применительно к музейной работе это означало, что допускалась, хотя и изрядно ограниченная, свобода в выборе экспонатов. Появилась возможность включить в экспозицию мусульманские плакаты (шамаили), которые до тех пор никогда и нигде не выставлялись. Полученные в свое время из Государственного Русского музея, они были зарегистрированы, независимо от содержания, под названием «благочестивый лубок». Предстояло определить их проис-

<sup>1</sup> См.: Стецкевич Т.А. Основные виды изобразительного материала по исламу в собрании Музея истории религии // Проблемы формирования музейных коллекций Государственного музея истории религии. Л., 1990. С. 194–220; Она же. История формирования и состав коллекции ГМИР по исламу // Музей. Общество. Религия: аспекты взаимодействия. СПб., 2001. С. 23–25; Она же. Коллекция Государственного музея истории религии по исламу: история и состав // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 2. СПб., 2002. С. 49.

<sup>2</sup> См.: Стецкевич Т.А. Коран Османа // Наука и религия. 1975. № 7. С. 54–56; Она же. «Альбом» муллы Шамсутдинова в собрании Государственного музея истории религии // Вера и ритуал. СПб., 2001. С. 125–128; Она же. «Альбом» муллы Шамсутдинова – источник для изучения религиозной жизни мусульман России XIX – начала XX вв. // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 4. СПб., 2004. С. 51–61; Она же. «Мусульманский лубок» – путеводитель для паломника // Петербуржец путешествует: сб. мат-лов конференции ГМИР. С. 96–100.

<sup>3</sup> См.: Светозарная Казань: альбом-каталог выставки / сост. Т.Н. Ларина. СПб., 2005; Мусульманская коллекция Музея истории религии / авт.-сост. Т.А. Стецкевич, Г.А. Ченская. СПб., 2006.

хождение, содержание, назначение. Большая часть шамаилей, напечатанных в период с 90-х гг. XIX в. до 1916 г. в различных типографиях Казани, являются произведениями религиозного искусства. Их сакральное содержание выражается средствами каллиграфии, растительного и геометрического орнамента. Известно, что мусульмане не приняли традиции почитания икон, однак шамаилы выполняют некоторые функции, свойственные иконам, напоминая мусульманам об основах веры.

Для экспозиции отобрали произведения, которые предоставляли разнообразную информацию о вероучении и культе ислама. Так, например, копия миниатюры «Мухаммад пролетает через рай» позволяла раскрыть особенности учения ислама о загробном воздаянии, а также рассказать легенду о чудесном перенесении Пророка из Мекки в Иерусалим и вознесении его к престолу Аллаха. Шамаил «Основы веры» давал возможность узнать о культовых предписаниях ислама и основных догматах – вере в Единство и Единственность Бога, в пророков-предшественников и в Мухаммада как последнего Пророка и посланника Аллаха. Конечно, неподготовленному посетителю арабские тексты, исполненные искусными каллиграфами, были интересны в первую очередь как необычные произведения искусства. Для понимания их религиозного смысла требовались дополнительные объяснения в виде текстового сопровождения. Автор художественного оформления экспозиции В.С. Бодров разместил тексты на выносных планшетах к каждой группе экспонатов, оставив в этикетках только формальные сведения. Посетители, обращаясь к сводному тексту, получали полное представление о назначении экспонатов и их религиозном содержании.

Один из стендов был оформлен в виде полукруга, имитирующего михраб. На фоне среднеазиатских сюжан экспонировались предметы, относящиеся к культу: одежда суфийского наставника, Коран на подставке для чтения, молитвенный коврик, четки, сосуды для омовения.

Бархатный золотошвейный халат, возможно, принадлежавший Эмиру Бухарскому, привлекал внимание к другим экспонатам, менее выразительным, но важным для понимания роли ислама и шариата в жизни общества и государства, – Книге толкований шариата по ханафитскому мазхабу, Обращению муфтия к мусульманам во время революции 1905–1907 гг. с призывом повиноваться властям, плети для наказаний за нарушения законов и норм шариата.

Безусловно, правильным было решение экспонировать факсимильное издание «Корана Османа». Этот экспонат стал центральным в разделе «Происхождение ислама и его священных книг». Им интересовались все посетители от школьников до высокопоставленных гостей из мусульманских стран. Включению «Корана Османа» в основную экспозицию предшествовало изучение истории подлинника по материалам до-революционной печати, исследованиям востоковедов и современным богословским сочинениям. Редкая возможность познакомиться с самой уникальной рукописью, хранившейся буквально за семью печатями в особом сейфе Музея истории народов Узбекистана, представилась во время Всесоюзного совещания востоковедов в Ташкенте в 1980 г., но сфотографировать рукопись удалось С.А. Кучинскому только спустя несколько лет. Теперь эта редкая фотография находится в фототеке ГМИР.

В поисках дополнительного иллюстративного материала, совершенно необходимого в экспозиции при том минимуме изобразительных средств, которые допускает

ислам, очередь дошла до «Альбома с разными материалами по исламу», поступившего из ЦАМ и раньше не привлекавшего к себе внимания. Оттиски гравюр неизвестного происхождения, репродукции и вырезки из дореволюционных журналов казались малоинтересными для научного исследования и экспонирования. В сопроводительных документах было сказано, что ранее «Альбом» принадлежал мулле Шамсутдинову. Гораздо позднее среди архивных материалов на татарском языке, поступивших из ЦАМ, были обнаружены документы, свидетельствовавшие, что Абдулла Хасанович Шамсутдинов был с 1913 по 1936 г. имамом Соборной мечети (ныне Исторической) на Большой Татарской улице в Москве.

По некоторым косвенным данным удалось установить, что собирать гравюры и вырезки начал скорее всего тесть Абдуллы Хасановича – первый имам Соборной мечети, знаменитый Хайретдин Агеев. А.Х. Шамсутдинов, будучи зятем Х. Агеева, унаследовал его пост и имущество. Не исключено, что «пантюристские» материалы «Альбома» могли придать вид «законности» расстрельному приговору, вынесенному имаму в 1937 г. Ранее никому не интересная папка с вырезками оказалась историческим документом, важным для изучения религиозной жизни мусульманской общины не только Москвы, но и всей России.

К моменту построения экспозиции (1978–1979) «Альбом» еще не был полностью изучен, поэтому в экспозицию вошла лишь одна гравюра «Торжественная молитва в мечети Султан-Ахмед в день рождения Пророка Мухаммада» (Ш.Н. Кошен и Ф.Д. Не. Франция, XVIII в.).

Экспозиция отдела «Ислам и свободомыслие народов Востока» перестала существовать в 1991 г. В дальнейшем, во время переезда музея в новое здание, экспонаты по исламу предоставлялись для выставок в Финляндию, Испанию, на выставку «Петербург религиозный» к 300-летию города. Подготовка к юбилею стала стимулом для изучения истории ислама и мусульманской общины в Санкт-Петербурге. В архивах ГМИР и Ленинградского отделения Института востоковедения РАН были выявлены материалы, относящиеся к строительству Соборной мечети, личности видного просветителя и духовного лидера мусульман Петербурга ахуна Атауллы Баязитова и его сына Мухаметсафы, продолжившего после смерти отца издание первой мусульманской газеты на татарском языке «Нур» («Свет»), занимавшегося общественной и благотворительной деятельностью. Был подготовлен и опубликован ряд статей и «Краткий очерк истории ислама и жизнь мусульманской общины Петербурга» в фундаментальном издании «Многонациональный Петербург»<sup>4</sup>.

При разработке экспозиционного плана отдела «Ислам» в новом помещении музея возникли те же трудности, преодолевать которые приходилось и в прошлом. Прежде всего, это недостаток экспозиционных площадей, а следовательно, сложности в подборе экспонатов, которые несли бы информацию о вероучении и культе и в то же время были интересны как произведения искусства.

В новой экспозиции отдела «Ислам» более полно, чем прежде, представлены материалы, позволяющие раскрыть суть вероучения: шамаили с формулами Символа

<sup>4</sup> Стецкевич Т.А. Краткий очерк истории ислама и жизни мусульманской общины Петербурга // Многонациональный Петербург: История. Религия. Народы. СПб., 2002. С. 310–324.



веры, аятами Корана, прославляющими Аллаха, лубки с именем пророка, исполненные каллиграфической вязью арабского письма. Эти произведения религиозного искусства предназначены для созерцания, приобщения мусульманина к Божественному Слову.

Знакомя посетителей с исламом, нельзя не отметить то громадное воздействие, которое эта религия оказывает на быт, культуру и искусство мусульманских народов. Впервые этой теме отведено значительное место. В экспозиции представлены экспонаты, показывающие, как строятся в соответствии с нормами шариата семейно-брачные отношения, какие требования предъявляются к жилищу, одежде, предметам быта, как религия влияет на систему образования, искусство.

Большинство известных нам музеев стран мусульманского Востока и европейских музеев, обладающих коллекциями предметов мусульманского искусства, экспонируют их, группируя по временному или территориальному принципу (Государственный Эрмитаж), по видам искусства (Музей Топкапы в Стамбуле), как элементы народной жизни (Российский этнографический музей, Музей турецкого и исламского искусства во дворце Ибрахима-паши в Стамбуле). Музей искусства ислама в Берлине, одно время называвшийся Музеем ислама, и Музей исламского искусства в Кувейте, обладатель одного из самых крупных собраний, демонстрируют свои уникальные коллекции, показывая культуру ислама как единый взаимосвязанный мир, богатство которого состоит в его разнообразии. Однако ни один из музеев не выделяет ислам (кроме специализированных, например Музея св. Манго в г. Глазго, Шотландия) как отдельный объект внимания.

Исключением является Иранский музей исламского периода, открытый в 1996 г. Его постоянная экспозиция, построенная по тематико-хронологическому принципу, охватывает четырнадцать веков исламской цивилизации и культуры. В центре музея находится зал, посвященный духовным ценностям ислама. Центральным местоположением зала и его обособленностью от других отделов музея подчеркивается главенствующая роль религии как определяющего фактора всей мусульманской культуры. Древние рукописи Корана, в том числе рукопись, якобы созданная во времена Али и подписанная им, деревянное окно и дверь с вырезанными на них аятами Корана, каменный михраб и молитвенный коврик создают атмосферу священного духа, материальным воплощением которого являются прекрасные образцы искусства, выставленные в других помещениях музея.

Экспозиция ГМИР коренным образом отличается даже от экспозиции Иранского музея своим мировоззренческим, просветительским характером. Главная задача, которую ставили перед собой ее создатели, – представить объективный образ ислама и тем самым в меру имеющихся возможностей способствовать толерантному отношению приверженцев разных конфессий друг к другу – выполнена. Музейная экспозиция станет еще более доступной для понимания основным посетителям ГМИР – детям школьного возраста, если ее дополнить визуальной и звуковой информацией с помощью современных технических средств. Однако, создавая программы, особенно игровые, предназначенные для детей, важно учитывать особенности духовного мира приверженцев разных религий. Те методы работы, которые приемлемы, когда мы имеем дело с религиями, давно ставшими достоянием истории, не могут быть признаны удачными, если они применяются по отношению к исламу или какой-либо другой современной религии.



## «АЛЬБОМ» МУЛЛЫ ШАМСУТДИНОВА – ИСТОЧНИК ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИЗНИ МУСУЛЬМАН РОССИИ XIX – НАЧАЛА XX в.\*

Экспонат, зарегистрированный в учетной документации под названием «Альбом с разными материалами по исламу» (инв. № М-7501/1-70-VII), поступил в Государственный музей истории религии (ГМИР) в конце 40-х – начале 50-х гг. XX в. в составе фонда Центрального антирелигиозного музея в Москве. В сопроводительных документах сообщалось, что «Альбом» находился в Центральном антирелигиозном музее с 1938 г., а ранее принадлежал мулле Шамсутдинову.

В течение длительного времени «Альбом» не привлекал к себе внимания. Оттиски гравюр неизвестного происхождения, репродукции и вырезки из дореволюционных периодических изданий, блеклые фотографии, карты и таблицы для изучающих географию, собранные в нем, казались малоинтересными для научного исследования и экспонирования.

Изучение ислама, равно как и других конфессий, поощрялось в те годы лишь в рамках задач борьбы с религией и атеистического воспитания. Тем же целям служили экспозиции ГМИР. Исламу в музее отводилось незначительное место, в основном в отделах «Пережитки древних верований в современных религиях», «Религия и ее преодоление в СССР», «Религия и наука», что объяснялось не только идеологическими установками, но и объективными факторами, связанными с самой природой ислама.

Ислам – религия строго монотеистическая, проповедующая веру в одного единственного Бога и не допускающая поклонения другим божествам или предметам. Оберегая догмат о единстве Бога (таухид), ислам ограничил область сакрального до признания таковым только «Слова» Аллаха, произнесенного или начертанного.

Под регламентирующим воздействием религии из сферы творчества мусульманских народов были почти полностью исключены живопись и ваяние, наложен запрет на изображение человека. Орнамента и каллиграфия вытеснили сюжетно-изобразительные элементы даже из декоративно-прикладного искусства.

Мусульманское искусство по сути своей не изобразительно, абстрактно, что сужает возможности для создания аттрактивной и художественно выразительной

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 4. СПб., 2004. С. 51–61.

музейной экспозиции. Долгое время считалось нецелесообразным иметь в структуре ГМИР специальный отдел, посвященный исламу.

В конце 70-х гг. XX в. при генеральном изменении экспозиции все же было решено создать отдел «История ислама и свободомыслия народов Востока». К тому времени в пропаганде атеизма наряду с лобовыми разоблачениями «реакционной сущности» религии стали широко использовать метод научной критики. Применительно к музейной работе это означало, что допускалась некоторая свобода в выборе экспонатов и трактовке отдельных тем, связанных с возникновением и развитием религии, ее местом и ролью в историческом и культурном процессе.

Однако даже включение в экспозицию предметов, так или иначе связанных с мусульманским культом (молитвенные коврики, сосуды для омовения, четки, шамаили\* и т.п.), не снимало полностью проблему их представления. При том минимуме изобразительных средств, которые допускаются исламом, к основным экспонатам требовался дополнительный иллюстративный материал; его поиски привели к до тех пор не востребованному «Альбому».

«Альбом» представляет собой самодельную картонную папку с вложенными в нее и переплетенными кустарным способом листами, на которые наклеены гравюры, репродукции, вырезки и фотографии небольшого размера (8×13,5; 15×20 см и др.) по 2–3 единицы на каждом листе, а также отдельными гравюрами и репродукциями форматом 33×24 см и более. Пока не установлено, когда «Альбому» придан современный вид. Скорее всего, в ЦАМ материалы, вошедшие в него, поступили в россыпи и позже были сброшюрованы для удобства хранения. Это предположение косвенно подтверждается тем, что малоформатные документы подклеены к листам только с одного края, чтобы были видны инвентарные номера на оборотной стороне.

Материалы «Альбома» можно разделить на несколько групп:

1. Гравюры (31 ед., согласно инвентарным номерам ГМИР), имеющие общее происхождение, назначение и близкие по тематике.
2. Репродукции с гравюр европейских художников (12 ед.).
3. Вырезки из периодических изданий с рисунками, репродукциями, фотографиями (18 ед.).
4. Фотографии (3 ед.), фототипы (1 ед.), литографии (1 ед.), карты (2 ед.), таблицы (2 ед.).

Первая группа материалов состоит из гравюр, посвященных исламу и истории Турции от образования Османского государства до последней четверти XVIII в.

На гравюре «Адам и Ева» (инв. № М-7501/1-VII) изображены первые люди, сотворенные Аллахом. Адам, по представлениям мусульман, – пророк и посланник Аллаха, строитель первого здания Каабы на Земле, родоначальник человечества. Художник следует канонам, принятым в Европе: Адам и Ева стоят по сторонам

---

\* Шамаили – один из видов арабской каллиграфии. Шамаили с текстами фольклорного характера включают строки из народных песен, пословицы, поговорки, иногда целые притчи – о смысле жизни, красоте и светозарности знаний, учения. Основной элемент композиций шамаилей – укрупненная вязь. – *Прим. ред.*

довольно кривого и тонкого дерева, из-под корней которого течет ручей. Они облачены в длинные одежды, у Адама на голове тюрбан, у Евы – легкое покрывало.

Изображения праведных халифов, особо почитаемых суннитами, представлены на двух гравюрах (инв. № М-7501/2.3-VII). Абу Бекру, Омару и Осману приданы атрибуты, указывающие на причастность к собиранию и письменной фиксации текста Корана; Али – меч Зу-л-Факар – символ его воинской доблести и непобедимости. Эти четыре сподвижника пророка Мухаммеда, ставшие его «заместителями», придавали сокровенный смысл четырем «столпам империи», на которых базировалась доктрина гражданской администрации Османской Турции.

Гравюры «Родословное и леточисленное показание о племени Аравлян Курейшитском, о потомстве Моггамеда, о десяти шерифах его времени, о семидесяти двух халифах вселенских и ряд преемников побоже пророков семь, и о шестнадцати имамах от крови Алиевой» (инв. № М-7501/13-VII) и «Дополнение дословного и леточисленного показания о вселенских халифах племени Аббасидского, владевшего в Куфе, Багдаде и Каире» (инв. № М-7501/16-VII) представляют собой хронологические и генеалогические таблицы мусульманских династий вплоть до османского завоевания Египта. В гравюре «Махди» (инв. № М-7501/17-VII) нашла отражение мессианская идея, наиболее ярко выраженная в шиитской доктрине, которая связывает появление Махди (мессии) как последнего преемника пророка Мухаммеда, призванного сплотить всех мусульман и восстановить справедливость, с конкретным лицом – двенадцатым шиитским имамом Мухаммедом ибн Хасаном, внезапно и таинственно исчезнувшим в IX в. и с тех пор пребывающим в «сокрытом» состоянии. Махди изображен мальчиком, сидящим у входа в пещеру, что соответствует шиитской версии. К этому же комплексу можно причислить гравюру (инв. № М-7501/19-VII) с изображениями основателей наиболее распространенных в мире ислама богословско-правовых школ (мазхабов) Абу Ханифы и аш-Шафии.

Следующий комплекс составляют гравюры, относящиеся к культу и обрядам ислама. Ежедневная пятикратная молитва (салат, или намаз) – один из столпов веры. Каждый раз перед молитвой мусульманин обязан совершить омовение, желательно текущей водой, встать на молитвенный коврик лицом к Мекке и, принимая строго обязательные позы, читать суры Корана и молитвы. На гравюрах (инв. № М-7501/23.24-VII) зафиксирована последовательность всех молитвенных поз мусульманина и мусульманки. В изображении ритуала омовения (если это омовение перед молитвой) на гравюре (инв. № М-7501/22-VII) допущена неточность – слуга подает хозяину полотенце, в то время как полагается, чтобы вода высохла без вытирания.

Стамбул славится своими мечетями, где мусульмане молятся по пятницам и в дни праздников. Казалось бы, художников должны были заинтересовать самые знаменитые и красивые мечети, но у авторов, как стало очевидным, когда удалось установить происхождение гравюр, были другие ориентиры. На двух гравюрах (под единым № М-7501/55-VII; 11×17 см) изображены Айя София – шедевр византийской архитектуры, христианский храм, превращенный Мехмедом II Завоевателем в мечеть, и мечеть Лалели (Тюльпановая), построенная в 1759–1763 гг. в пригороде

Стамбула, когда султаны Ахмед III и Мустафа III, а вместе с ними и вся придворная знать, переживали увлечение выращиванием тюльпанов.

Дважды изображена мечеть Султан Ахмед («Голубая»), воздвигнутая в 1610–1617 гг. напротив Айя Софии и сразу же объявленная придворной. Показаны ее внешний вид (инв. № М-7501/53-VII) и интерьер (инв. № М-7501/47-VII) в момент торжественной молитвы в день рождения пророка Мухаммеда. В молитве участвуют султан, великий везир, придворные, янычары, духовенство, все занимают места соответственно статусу. Султан и гарем находятся в закрытой ложе (максура). Хорошо видны другие сооружения внутри мечети: ниша в стене, обращенной к Мекке (михраб), кафедра для чтения проповедей (мимбар), место для муэдзина внутри мечети (махфих муэдзин).

Призыв к молитве провозглашается особыми глашатаями – муэдзинами – в больших мечетях с минаретов, в квартальных – у входных дверей. В подписи к гравюре (инв. № М-7501/36-VII) первые названы «общественными», т.е. состоящими на содержании у казны; вторые – «частными», существующими на пожертвования. Мусульманам разрешается молиться в любых местах, кроме тех, что запрещены шариатом. В Турции при больших дорогах под сенью деревьев устраивались площадки, где путники отдыхали и молились, совершив омовение водой источника, стекающего в небольшой бассейн (инв. № М-7501/25-VII).

Две гравюры (под единым № М-7501/37-VII) посвящены обряду обрезания. Мальчики одеты в нарядные халаты с длинными рукавами и широкими поясами; головные уборы, напоминающие чалму или колпак, увенчаны сложными украшениями. На рогах животных, предназначенных к закланию, – колокольчики, на шеях – многоярядные ожерелья.

Отдельный комплекс составляют гравюры с изображениями мавзолеев (тюрбе – надгробное сооружение с куполообразным или коническим верхом), надгробий и гробниц. Традиция возведения надгробных сооружений над могилами султанов и их родственников восходит ко времени взятия Константинополя Мехмедом II Завоевателем и переноса столицы государства из Эдирне (Адрианополь) в Стамбул (или Истамбул, как турки издавна называли столицу Византии). До тех пор на могилах в соответствии с предписаниями ислама устанавливались лишь небольшие стелы или плиты. На могиле основателя династии Османов и независимого турецкого государства Османа I (1299–1324) надгробие представляет собой простую каменную плиту (инв. № М-7501/52-VII).

Первое тюрбе, возведенное в Стамбуле в 1458 г., изображено на гравюре «Мольбище погребальное, которое слывет Эюбовым» (инв. № М-7501/68-VII). Происхождение этого надгробия связано с осадой Константинополя турками. Существует легенда, что после семи недель безуспешных попыток взять город победа была одержана при помощи высших сил: воины султана бросились на штурм, вдохновленные известием о том, что некий мулла увидел во сне место, где якобы погребен сподвижник пророка Мухаммеда по имени Абу Айубал-Ансари, умерший во

время первой осады Константинополя мусульманами в 670 г. и похороненный под его стенами<sup>1</sup>.

На этом месте Мехмед II повелел построить мечеть и поставить тюрбе над могилой легендарного ансара. В центре небольшого здания возвышается надгробие, окруженное оградой с массивными подсвечниками по углам, покрытое тканью с золотым и серебряным шитьем.

Сам Мехмед II (1451–1481) похоронен в тюрбе у мечети Фатих Джамм (инв. № М-7501/64-VII). Надгробие укутано тканями, сверху положен большой тюрбан, усыпанный драгоценными камнями. С обычаем устанавливать на вершине в виде тюрбанов и хранить их около могилы связывают название мавзолеев тюрбе. В не менее богатом, украшенном изречениями из Корана тюрбе, как следует из подписи к гравюру № М-7501/65-VII, похоронена «султанша Гул-Баггар-кгатунна, мать Баязида II» (в современном написании Гюльбахар) – жена, точнее, наложница Мехмеда II<sup>2</sup> – невольница христианского происхождения, которую юный Мехмед намеревался взять в жены, но встретил сопротивление отца – Мурада II, посчитавшего Гюльбахар невестой, недостойной его сына, и женившего его на Ситт-Ханум – дочери правителя одного из княжеств Северной Месопотамии. Детей у Ситт-Ханум не было, безрадостная жизнь султанши прошла в гареме Эдирне, где ее «забыли» при переезде в Стамбул<sup>3</sup>. А Гюльбахар, даже не будучи законной женой Мехмеда II, удостоилась упокоения в мавзолее как мать его сына – султана Баязида II (1481–1512).

На гравюрах «Гробница Агмед-Пасши или известного графа Бонневаль» (инв. № М-7501/39-VII) и «Надгробие Великого Везира Ракгиб-пасши» (инв. № М-7501/40-VII) изображены памятники XVIII в.

Под именем Ахмет-паши в Турции подвизался известный авантюрист граф Клод-Александр Бонневаль (1675–1747). Сначала он служил Франции, затем австрийскому императору, участвовал в турецкой кампании, был тяжело ранен в сражении при Петервардейне (1716). Изгнанный из Австрии за тайные сношения с посланниками Франции и Испании и интриги против семьи принца Евгения Савойского, он направился в Стамбул к султану Махмуду I. К. Бонневаль много сделал для реорганизации турецкой армии по европейскому образцу, в частности преобразовал артиллерию в корпус бомбардиров, но его неуживчивый характер и склонность к авантюризму привели к почетному изгнанию из столицы. К. Бонневаль намеревался вернуться на родину во Францию, но умер в Стамбуле. Слухи о

<sup>1</sup> Ал-Баша Абдурахман Рафат. Истории о сподвижниках пророка. М., 2001. С. 68. В исторических источниках знаменитых авторов (ал-Балазури, ат-Табари и др.) сведения о его жизни в Медине и участии в военных походах совпадают с рассказом ал-Баша. Однако о смерти 80-летнего ансара под стенами Константинополя источники умалчивают. Вероятно, это более поздняя легенда.

<sup>2</sup> Вряд ли соответствует действительности утверждение, что в мавзолее похоронена мать султана Мехмеда II (см.: Петросян Ю.А., Юсупов А.Р. Город на двух континентах. М., 1977. С. 252). Мать Мехмеда II была рабыней и не воспитывала сына. В двухлетнем возрасте он был отправлен отцом из г. Эдирне на свою родину в г. Амасью и, скорее всего, более с матерью не встречался (см.: Кинросс Л. Расцвет и упадок Османской империи. М., 1999. С. 86).

<sup>3</sup> Кинросс Л. Расцвет и упадок Османской империи. С. 104.

том, что он принял ислам, подтверждаются формой надгробной стелы, увенчанной тюбаном – головным убором, предназначенным исключительно для мусульман.

Первым после Султана лицом в османской государственной иерархии был Великий везир, ведавший всеми государственными делами, подписывавший мирные договоры от имени суверена, издававший указы (фирманы) и распоряжения фактически бесконтрольно. На пост Великого везира в середине и особенно в конце XVIII в. часто попадали ничтожные и бездарные фавориты, стремившиеся только к личной наживе. Временами главы «Высокой Порты» (султанского правительства) менялись несколько раз в год. Лишь немногие вошли в историю как выдающиеся правители.

Среди последних был Рагиб-паша (ум. 1763) – Великий везир при Османе III и Мустафе III, который считается «сравнимым по своим масштабам с везирами из семьи Кепрюлю»<sup>4</sup>. Рагиб-паша внес большой вклад в реформирование армии, государственных и финансовых служб. Будучи высокообразованным человеком, он заботился о просвещении, создавая общенародные библиотеки, одна из которых изображена на гравюре № М-7501/61-VII.

Особо следует отметить гравюры «Внутренность Серальского мольбища, в коем хранятся мощи пророческие» и «Особое Серальское мольбище, где хранятся мощи пророческие» (инв. № М-7501/48,49-VII). В мире ислама не так уж много реликвий, и отношение к ним несколько иное, чем у верующих других конфессий. Мусульманское духовенство, последовательно утверждая идею единобожия и осуждая идолопоклонство, хотя и не препятствовало проявлению особых чувств к реликвиям, но и не поощряло их, постоянно подчеркивая, что эти предметы достойны уважения, но не могут являть какого-нибудь чуда. Во дворце Топкапы, где до 1839 г. жили султаны и сосредоточивалась административная и государственная жизнь империи, в особом помещении, куда не допускались посторонние, хранились реликвии – знамя пророка, его зубы, оружие, одежда. Султаны часто приходили туда молиться. Поскольку доступ в помещения, где находились реликвии, имели только избранные, вряд ли изображения покоев и ларцов со священными предметами на гравюрах «Альбома» были сделаны с натуры.

Названия гравюр на русском языке в орфографии XVIII в. указывали на их российское происхождение и приблизительное время изготовления (сюжетная и хронологическая линия гравюр завершается изображением «Погребального мольбища Мустафы III» (инв. № М-7501/53-VII), умершего в 1774 г. Нумерация досок позволяла предположить, что гравюры исполнялись одновременно и располагались в определенном порядке, что характерно для иллюстраций авторских или тематических серий.

Две гравюры подписаны именами гравера Р. Зотова (инв. № М-7501/39-VII) и гравера на меди Н. Саблина (инв. № М-7501/48-VII). Родион Екимович Зотов

---

<sup>4</sup> Там же. С. 425. Династия Кепрюлю – знатный род Османской империи, происходивший из Албании. К династии принадлежали шесть великих везиров, а также несколько высокопоставленных военачальников. – *Прим. ред.*

(1764–после 1812) и Николай Яковлевич Саблин (1736–1808) работали в Гравировальной палате при Академии наук<sup>5</sup>.

При обращении к словарию Д.А. Ровинского в поисках сведений о граверах XVIII в. в перечне работ Андрея Филипповича Березникова (1771–1830-е гг.) было обнаружено упоминание о «Доске 33» в книге «Всеобщая картина Оттоманской империи»<sup>6</sup>. Выяснилось, что именно так был озаглавлен гравированный титульный лист русского перевода одного из самых значительных трудов XVIII в. по истории Турции<sup>7</sup>.

Появление этой книги и ее перевода было обусловлено важными событиями в истории Западной Европы и России. Из четырех средиземноморских империй Османская была последней великой державой, оказавшей наибольшее реальное воздействие на западный мир. Потребовалось два с половиной века борьбы и завоеваний, чтобы из мелкого сельджукского бейлика (т.е. небольшого турецкого государства, управлявшегося бейями) возникла всемогущая Османская империя, границы которой простирались на юге до Красного моря, на востоке – до Персидского залива и на западе через Балканы и Дунай – на большую часть Восточной Европы. Достигнув вершины расцвета при Сулеймане I Кануни (правил в 1520–1566 гг.; в европейской литературе называется Сулейман Великолепный), Блистательная Порта начала медленный путь постепенной утраты мощи и величия, время от времени переживая периоды передышек и восстановления сил, ведя бесконечные войны с Ираном, Польшей, Австрией, Венецией и Россией. Период с конца XVII в. и XVIII в. ознаменовались для государства Османов упадком экономики, обусловившим возроставшую военную слабость и неспособность противостоять более организованным европейским армиям, что привело к значительным территориальным утратам.

Слабеющей Турции, не представлявшей более серьезной опасности для народов христианского мира, вынужденной искать сближения с западными странами, европейская дипломатия отвела место буфера в своем противостоянии с Россией и ее имперскими притязаниями.

В конце XVIII в. в Европе возрос интерес ко всему турецкому – истории, культуре, религии; в Стамбул устремились ученые, путешественники, художники. В период с 1787 по 1790 гг. в Париже было предпринято издание капитального труда по истории Османской империи<sup>8</sup>. Его автор – Игнас Мураджа д’Оссон (1740–1807), армянин по происхождению, кавалер ордена Вазы, секретарь короля Швеции Густава III, в прошлом переводчик и поверенный в делах при султанском дворе в Стамбуле. Двухтомный труд был снабжен большим количеством гравюр и таблиц.

<sup>5</sup> Гравировальная палата XVIII в.: сб. документов. Л., 1985. С. 219.

<sup>6</sup> Ровинский Д.А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX в. СПб., 1895. С. 76.

<sup>7</sup> Полная картина Оттоманской империи в двух частях; первая замыкает в себе законоположение магометанства; другая историю Оттоманской империи: Труды господина д’Оссона, украшенные рисунками и чертежами. Т. 1 / пер. с франц. на российский язык М. Веревкина при Императорской академии наук по Высочайшему соизволению. СПб., 1795.

<sup>8</sup> d’Osson M. Tableau General de l’Empire Ottoman. Vol. 1–2. P., 1778–1790.



На сочинение д'Оссона в России обратили внимание прежде всего в политических и военных кругах. Начиная с борьбы за украинские земли в 1676–1681 гг., Россия с Турцией вела почти непрерывные войны, в результате которых численность мусульман в России в XVIII в. значительно возросла за счет вновь приобретенных земель. Умиротворить население и организовать управление на территориях, ранее входивших в состав Османского государства, было возможно, предоставив мусульманам некоторые гражданские права и создав условия для нормальной религиозной жизни. Екатерина II приняла ряд законодательных актов, положивших начало интеграции мусульман в сословную структуру Российского государства, в народных училищах некоторых губерний было введено преподавание восточных языков: арабского, персидского, тюркского; было разрешено строительство мечетей за счет казны. Предпринимались шаги к установлению с Турцией стабильных дипломатических отношений.

Некоторое время переводчиком при кабинете Екатерины II состоял действительный статский советник Михаил Иванович Веревкин (1732–1795), с 1782 г. – член-корреспондент, а с 1785 г. – действительный член Петербургской академии наук, автор одного из лучших переводов Корана на русский язык с французского текста<sup>9</sup>. Ему и было поручено по «высочайшему соизволению» императрицы перевести труд д'Оссона.

Перевод увидел свет в год смерти М.И. Веревкина, а в следующем году скончалась Екатерина II, и начатое дело не было доведено до конца. Последующие тома «Полной картины Оттоманской империи» имеются только на французском языке. Для перевода М.И. Веревкина, согласно каталогу Н. Оболянинова<sup>10</sup>, были изготовлены копии всех без исключения гравюр французского издания, но первоначально книга вышла без иллюстраций, гравирование которых затянулось на пять лет. Оценку работе Императорская академия художеств дала только в 1801 г.<sup>11</sup> Известно, что в Академии наук с 1798 по 1802 гг. хранились 34 доски<sup>12</sup>.

По неизвестным причинам в экземпляре перевода, находящемся в Российской национальной библиотеке<sup>13</sup>, не хватает трех гравюр (доски 13, 19, 35)<sup>14</sup>. По сравне-

<sup>9</sup> Книга Аль-Коран араблянина Магомета, который в VI в. выдал ее за ниспосланную к нему с небес, себя же последним и величайшим из пророков Божиих / пер. с араб. на франц. язык А. дю-Рюэра де ля Гару Малезера, одного из поместных дворян короля Французского, достохвально и через многие годы служившего отечеству своему, при Порте Оттоманской снискавшего полную доверенность султана Амурата Третьего, что был от него послан к Лудовику третьему на десять с важными препоручениями; печатана в Амстердаме и Лейпциге в 1770 г., по российски же переложена в селъце Николаеве Слинской округи, 1790 г. Ч. 1–2. СПб., 1790.

<sup>10</sup> Оболянинов Н. Каталог русских иллюстрированных изданий 1725–1860 гг.: в 2 т. Т. 2. М., 1915–1955. С. 390–392.

<sup>11</sup> Гравировальная палата XVIII в. С. 36.

<sup>12</sup> Там же. С. 187.

<sup>13</sup> Этим экземпляром пользовался Н. Оболянинов, отметивший его дефектность без уточнения утрат (см.: Оболянинов Н. Каталог русских иллюстрированных изданий... С. 390).

<sup>14</sup> Это гравюры «Общественная мыльня», «Внутренность мечети Софийской», «Надгробное Мольбище султанши Терканны».

нию с оригинальным изданием в собрании ГМИР недостает тех же трех, что и в экземпляре РНБ, досок, а также доска 36 и фиг. 10–11 – соответственно «Вознесение Магомедево», «Имам Ганбал» и «Имам Малик». Оттиски копий из «Альбома» имеют размер оригинала, отпечатаны на очень плотной бумаге. Можно предположить, что они изначально предназначались для самостоятельного использования<sup>15</sup> или же не подошли для книги, формат которой оказался почти вдвое меньшим, чем французское издание. Для русского перевода иллюстрации были напечатаны на тонкой бумаге, легко складывались и не слишком увеличили объем книги.

Две гравюры, как уже говорилось, подписаны Р.И. Зотовым и Н.Я. Саблинным, гравюра № М-7501/61-VII выполнена А.Ф. Березниковым. Из документов Гравировальной палаты известно, что одну гравюру, однако не известно, какую, но скорее всего «Буквы арабские» (инв. № М-7501/59-VII), гравировальная доска которой поступила на склад позже других, изготовил в 1800 г. А.П. Артемьевич (1733/36–1811), уже вышедший на пенсию и работавший по договору<sup>16</sup>.

Исполнители остальных гравюр остаются неизвестными. Возможно, над каждой из них трудился не один мастер. Надо отметить, что гравирование в России в середине XVIII в. и позже, почти до начала XIX в., находилось на грани превращения в ремесло. С 1771 по 1798 гг. печатанием гравюр в Академии наук руководил В.Я. Колмовский (1733–1805). Под его началом работали П.А. Артемьев, Н.Я. Саблин, позже Р.И. Зотов и еще группа гравюров, о которых известно только, что они участвовали во всех работах до конца 1880-х гг.<sup>17</sup>

Авторы подлинных гравюр установлены по оригинальному изданию книги. В работе участвовали более 20 гравюров и рисовальщиков, среди них такие известные художники, как Ж.Б. Хилер (1753–1822) – ему принадлежит множество рисунков<sup>18</sup>, Ж. Лонгейл (1730–1792), Ж.Л.Ф. Тузе (1747–1807), Ш. Кошен (1715–1790) и др.

Вторая группа материалов «Альбома» – репродукции с гравюр и иллюстраций английского художника и архитектора XIX в. Т. Эллома (1804–1872) и три репродукции с гравюр, выполненных в ателье К.Л. Фроммеля (1789–1863) и гравера на стали Г. Уинкла в период с 1824 по 1832 гг. в Карлсруэ<sup>19</sup>. Большая часть гравюр – виды Стамбула, исполненные с натуры, картинки городской жизни и жизни гарема.

Ключом к определению возраста «Альбома», однако, стали не гравюры XVIII в., которые могли быть приобретены в более позднее время, а вырезки из журналов. Основная информация, позволившая датировать значительную часть коллекции, содержалась в текстах на оборотной стороне репродукций и в подписях к фотографиям. Так, например, на репродукции с картины К.Е. Маковского «Перенесение

<sup>15</sup> В 1871 г. часть досок, хранившихся сначала в типографии Академии наук, а затем на складе («магазин»), была передана в Императорскую академию художеств, где изготавливались отпечатки для продажи (см.: Гравировальная палата XVIII в. С. 7, 175).

<sup>16</sup> Там же. С. 213.

<sup>17</sup> Там же. С. 28–29.

<sup>18</sup> Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler. Leipzig, 1908–1950. Bd. 17. S. 66.

<sup>19</sup> Ibid. Bd. 36. S. 69.

священного ковра из Каира в Мекку» (инв. № М-7501/43-VII) оказалось сообщение о покушении на Александра II в Зимнем дворце (1880 г.). Некоторые вырезки были сделаны из журналов «Русский паломник» и «Московский листок» за 1878–1880 гг. и т.п. Таким образом, удалось установить, что все материалы «Альбома», кроме гравюр, относятся к 70–90 гг. XIX в.

Уточнить происхождение и принадлежность «Альбома» помогли некоторые документы из архива ГМИР. Несколько лет тому назад среди бумаг, изъятых в 30-х гг. XX в. органами НКВД при закрытии Ленинградской Соборной мечети, были обнаружены пакеты с рукописями и печатными материалами на татарском языке, не имевшими отношения к делам мусульманской общины Петербурга-Ленинграда: черновики проповедей, записные книжки, заметки и личные документы – письма, справки о состоянии здоровья, рецепты и пр. на имя Шамсутдинова Абдуллы Хасановича (1878 г. рождения, проживавшего в Москве на Большой Татарской ул., д. 28, кв. 1, т.е. при Соборной мечети – центре духовной жизни московских мусульман XIX – начала XX в.).

Сведения о первой мечети в Москве – деревянном здании при дворе князя Султана-мурзы Семеней – относятся к 80-м гг. XVIII в.<sup>20</sup>. Разрешение на строительство каменной мечети было получено только в 1823 г. в знак благодарности за активное участие татаро-башкирских полков в Отечественной войне 1812 г.<sup>21</sup> Каменный дом без купола и минарета даже не назывался мечетью<sup>22</sup> вплоть до 1881 г., когда ему был придан традиционный вид мусульманского культового здания и официальный статус Соборной мечети Москвы<sup>23</sup>. После 1936 г. мечеть была закрыта, минарет разрушен, функции Соборной (Джами, или Джума) мечети перешли к построенной в 1904 г. мечети в Выползовом переулке. В 90-х гг. XX в. бывшая Соборная мечеть была восстановлена и стала называться Исторической.

Первым имамом Соборной мечети на Большой Татарской улице стал Хайретдин Агеев, сын Рафека Бекбулатова – сына Агеева, соборного имама-мухтасиба и мударриса, исполнявшего свои обязанности почти 60 лет, приблизительно до 1868–1873 гг.<sup>24</sup>.

О личности Агеева Хайретдина Хаджи Рафикова единственное свидетельство оставил М. Третьяков, в 1901 г. посетивший Соборную мечеть и видевший престарелого имама: «Это убеленный сединами старичок, лет 70-и. Сам он выходец из Сибири. Женат на мусульманке, родом из г. Касимова Рязанской губернии. Хайретдин – отец многочисленного семейства. Он человек очень образованный как по-мусульмански, так отчасти и по-общеевропейски. Мусульманское образование

<sup>20</sup> Ислам на территории бывшей Российской империи: энциклопедический словарь. Вып. I. М., 1998. С. 73.

<sup>21</sup> Хайретдинов Д.З. Мусульманская община Москвы в XVIII – первой половине XIX в. // Восток. 1999. № 5. С. 35.

<sup>22</sup> Ислам на территории бывшей Российской империи... С. 73.

<sup>23</sup> Мухамедьяров Ш., Логашиова Б.Р. Мусульманская община Москвы // Иордан М.В., Кузеев Р.Г., Червоная С.М. Ислам в Евразии: современные этические и эстетические концепции суннитского ислама, их трансформация в массовом сознании и выражение в искусстве мусульманских народов России. М., 2001. С. 359.

<sup>24</sup> Хайретдинов Д.З. Мусульманская община Москвы в XVIII – первой половине XIX в. // Восток. 1999. № 5. С. 36.

он получил в Апанаевском медресе в г. Казани. Во время учения в последнем он был знаком с известным (теперь покойным) деятелем по просвещению инородцев, знатоком востока и мусульманства – Н.И. Ильминским. Он принимал деятельное участие в объяснении Корана, при переводе К. Николаевым “Корана Магомета” Казимирского на русский язык<sup>25</sup> <...>, исполняя эту работу <...>, просматривал до 14–15 объяснений Корана. В 1901 г. состоял преподавателем мусульманского вероучения во всех тех русских учебных заведениях г. Москвы, где получают образование местные татары-мусульмане»<sup>26</sup>.

Х.Р. Агеев умер в 1913 г.<sup>27</sup>, его преемником стал второй мулла Соборной мечети А.Х. Шамсутдинов, касимовский татарин, женатый на дочери Х.Р. Агеева Мугире (Мохире). Выбор имама из числа близких родственников ушедшего из жизни руководителя мусульманской общины не был редкостью. В Петербурге после смерти Атауллы Баязитова в 1911 г. ахуном, имамом и мударрисом стал его сын Мухаммадсафа, в будущем – последний назначенный царем верховный муфтий России. Правда, у Х.Р. Агеева были сыновья – Ахмед и Гирей, но они еще учились в Апанаевском медресе Казани<sup>28</sup>.

Став наследником Х.Р. Агеева, имам А.Х. Шамсутдинов получил гравюры, фотографии и вырезки, собранные его тестем в 70–90-х гг. XIX в. Возможно, они сыграли некоторую роль в дальнейшей трагической судьбе имама: при аресте в 1936 г. А.Х. Шамсутдинов был обвинен в пантюркизме и вскоре расстрелян. В лагере в Потье погибла его жена; две малолетние дочери Дильбяр и Ильсияр чудом остались живы<sup>29</sup>. Несомненно, судьба имама была predetermined независимо от содержания «Альбома», но последний мог быть использован для обвинения в анти-советской деятельности и буржуазном национализме.

Судить о политических взглядах Х.Р. Агеева и А.Х. Шамсутдинова можно лишь по некоторым косвенным данным, а об их интересах – по содержанию «Альбома», который вполне заслуживает быть названным «турецким» – из 70 единиц хранения 60 связаны с Турцией, ее историей, событиями политической жизни второй половины XIX в., в частности периода борьбы за превращение Османской империи в конституционную монархию. О сочувственном отношении к движению «Новых османов» и деятельности «Отца конституции» свидетельствует надпись на портрете Ахмета Мидхат-паши (1822–1883) – «Великий везир, соединяющий мусульман мира, хазрат» (инв. № М-7501/7-VII).

<sup>25</sup> См.: Коран Магомета, переведенный с арабского на французский переводчиком Французского посольства в Персии Казимирским; с прим. и жизнеописанием Магомета / пер. с франц. яз. К. Николаев. М., 1864.

<sup>26</sup> Третьяков М. О татарах – мусульманах г. Москвы // Миссионерское обозрение. 1913. № 4. С. 670.

<sup>27</sup> Исследователи не имеют единого мнения относительно возраста Х.Р. Агеева в 1913 г., следовательно, не установлены и даты его жизни (см.: Хайретдинов Д.З. Мусульманская община Москвы в XVIII – первой половине XIX в. // Восток. 1999. № 5. С. 36; Брушлинская О. Улица снова Татарская, и на ней снова есть дом Аллаха // Наука и религия. 1993. № 8. С. 11; Мухамедьяров Ш. Логашова Б.Р. Мусульманская община Москвы // Иордан М.В., Кузеев Р.Г., Червоная С.М. Ислам в Евразии... С. 359.)

<sup>28</sup> Миссионерское обозрение. 1913. № 4. С. 671.

<sup>29</sup> Вера. 1996. № 4. С. 2.

Идеи панисламизма и пантюркизма были весьма популярны в среде мусульман России в последней четверти XIX – начале XX в. Доктрина глобального единства мусульман, дополненная лозунгом соединения народов, говорящих на тюркских языках, под главенством Турции разделялась джадидами (татарскими религиозными реформаторами и просветителями) и частью духовенства. Отношение высшего духовенства Петербурга к джадидам не было однозначным: поддерживая правительство, видевшее в джадидах революционеров, расшатывающих устои государства, исламское духовенство в то же время не примыкало к кадимистам – противникам всего нового, в том числе в отношении модернизации жизни мусульман и реформации ислама. Атаулла Баязитов – имам Соборной мечети – ясно изложил свою позицию в печати<sup>30</sup>. Х.Р. Агеев и А.Х. Шамсутдинов не высказывались публично, но об их связи с джадидами свидетельствуют некоторые материалы архива ГМИР. Вероятно, имамы были читателями газеты «Тарджиман» («Переводчик»), издававшейся лидером российских джадидов и пантюркистом Исмаилом Гаспринским (1851–1914) в Бахчисарае (в архиве ГМИР находится приложение к газете в виде 262 листов научного словаря для татар). Среди бумаг, принадлежавших Ризаэтдину (Риза) Фахретдинову – татарскому просветителю, ученому, писателю и муфтию, сохранилась адресованная ему телеграмма А.Х. Шамсутдинова с сообщением точного времени кончины Х.Р. Агеева – в ночь с 24 на 25 февраля 1913 г.<sup>31</sup>, что свидетельствует об их личном близком знакомстве. Исмаил Гаспринский, Риза Фахретдинов, Галимджан Баруди и другие видные джадида часто навещали в Москву, несомненно, посещали Соборную мечеть и общались с московскими имамами даже охотнее, чем с казенным духовенством Петербурга, занимавшим проправительственные позиции по отношению к джадидам.

Архив Агеева–Шамсутдинова еще не изучен; только часть рукописей датирована – это черновики заключений по вопросам шариата, проповедей, обращений, различные справки и документы мечети, принадлежавшие А.Х. Шамсутдинову. Записные книжки с выписками из Корана и хадисов, таблицами, данными о численности мусульман, проживающих в разных странах мира, заметки и рассуждения о нормах мусульманского права и другие документы свидетельствуют о широте интересов имамов и их эрудиции.

Анализ материалов «Альбома» позволяет сделать вывод – собирателем этой своеобразной коллекции первоначально был Х.Р. Агеев; последним владельцем, возможно, добавившим в нее карты, таблицы и некоторые иллюстрации, – А.Х. Шамсутдинов. «Альбом» имамов и их архив с полным основанием могут быть отнесены к числу до сих пор неизвестных источников для изучения религиозной жизни мусульман России XIX–XX вв.

© Стецкевич Т.А., 2010

<sup>30</sup> Баязитов А. Ислам и прогресс. СПб., 1898; Баязитов А. Отношение ислама к науке и иноверцам. СПб., 1903.

<sup>31</sup> Институт Востоковедения РАН. Архив. Ф. 131. Оп. I. Л. 42.

Изучение  
коллекций  
ГМИР



Фонды  
«Научно-исторический  
архив» и «Редкая книга»





## СТАРИННЫЕ РУКОПИСНЫЕ КНИГИ МИРиА АН СССР\*

Со времени создания в 1932 г. Музея истории религии Академии наук СССР<sup>1</sup> в его фонд вместе с другими экспонатами стали поступать и рукописные книги. Специфические задачи музея во многом определили и состав его собрания. Это преимущественно такие книги-святки, которые могли быть использованы в экспозициях музея. Вместе с рукописными материалами поступали и старопечатные книги, а также рукописные рисунки бытового и историко-церковного характера.

В настоящее время в музее имеется свыше 200 рукописных книг XV–XVIII вв. и большое количество более позднего рукописного материала. Рукописные книги выделены в особую коллекцию и хранятся в рукописном отделе музея. В данной информационной заметке будут даны сведения лишь об этой категории экспонатов.

Подробных сведений о том, как составлялось собрание, в музее не имеется, однако по самим книгам и по некоторым записям можно установить, какие старые собрания влились в музейную коллекцию рукописных книг. В музее имеется ряд экземпляров, принадлежавших ранее Волковской старообрядческой поморской общине в Петрограде. Несколько рукописных и старопечатных книг имеют штампы Тихвинского старообрядческого кладбища. Есть рукописные материалы из библиотеки Покровской приходской общины, книгохранилища Кацапской Духовной академии, личной библиотеки известного старообрядческого начетчика В.Т. Зеленкова.

Большое место в собрании занимают синодики Соловецкого монастыря. Их насчитывается более двух десятков; среди них находятся экземпляры, относящиеся к XVII в. Синодики Соловецкого монастыря представляют большую ценность своими записями и сведениями о лицах, попавших в них.

Коллекция синодиков Соловецкого монастыря поступила в музей в 1953 г. из бывшего Центрального антирелигиозного музея (ЦАМ) в Москве. Вместе с этими рукописями было передано также собрание бывшего Соловецкого музея, организованного сразу же после закрытия монастыря и просуществовавшего до середины 30-х гг. XX в. В этом собрании наибольшую ценность имела коллекция рукописей исторического,

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР. Т. 13. М.; Л., 1957. С. 556–560.

<sup>1</sup> Ныне Государственный музей истории религии (ГМИР). – *Прим. ред.*

литературного и бытового содержания, собранная Н.Н. Виноградовым. К сожалению, в Музей истории религии попала лишь очень незначительная часть этих рукописей, большинство же их перешло неизвестно куда. Даже те экспонаты ЦАМ, которые были описаны В.И. Малышевым в 1948 г., были переданы в музей не в полном составе<sup>2</sup>. В собрании Музея нет упоминаемых им Повести о начале Москвы, Истории о российском матросе Александре, Повести о Шемякинском суде, Сказания о Фоме и Ерёме, Разговора пьющего с непьющим и некоторых других ценных бытовых повестей XVII–XVIII вв. Из перечисленных в статье В.И. Малышева рукописных книг сохранился лишь очень интересный сборник XVIII в. со сказанием о попе Спиче, повестью о бражнике и др.

Из ЦАМ поступили также рукописные книги со следами принадлежности ранее библиотеке Уфимского художественного музея, Уфимской Духовной семинарии, К.П. Виноградову и Среднеазиатскому музею ВЧК – ОГПУ (штампы, записи и т.д.).

По содержанию большинство рукописных книг собрания Музея относится к церковно-служебной литературе, старообрядческим догматическим и полемическим сочинениям. Однако, как будет видно далее, этим не ограничивается содержание рукописных материалов музея. Среди них есть списки древнерусских повестей, исторических и юридических сочинений, образцы стихотворной поэзии и др. Для историка древнерусской литературы большой интерес представляет сборник XVIII в., принадлежавший в XVIII в. золотых дел мастеру Василию Гавриловичу Нехорошему и содержащий ряд списков с ценных и редких памятников древнерусской литературы. Заслуживает внимания сборник сочинений и материалов в защиту патриарха Никона (конец XVII – начало XVIII в.), имеющий в своем составе полный текст известного «Возражения» предстоятеля боярину Стрешневу. Отметим также «Глас последний» Симеона Полоцкого (список конца XVII в.), «Великое Зерцало» (рукописи начала XVIII в., полный и исправный текст), Повесть о битве князя Михаила Скопина-Шуйского с поляками под Калязинским монастырем (список начала XVIII в.).

В собрании имеются списки Повести об Акире Премудром, Сказание о бесноватой Соломонии, «Рукописания Адама», списки произведений Кирилла Туровского, Геннадия Новгородского, Иосифа Волоцкого, Юрия Траханиота и др. Есть материалы по народной медицине (лечебники, травники) и суевериям (заговоры, приговоры, обереги, присухи и т.д.). Большинство рукописей подобного содержания представляют собой небольшие тетрадки, часто – отдельные листы, засаленные и замазанные. Это свидетельствует о том, что все они в свое время побывали во многих руках и широко использовались.

По времени написания наиболее древней рукописью в собрании Музея является Псалтырь конца XV – начала XVI в. От XVI в. имеется несколько рукописных книг, в том числе сборник со словами и посланиями Иосифа Волоцкого, Геннадия Новгородского и Юрия Траханиота.

В числе лицевых и орнаментированных рукописных книг особо интересных не встречается, однако в фондах Музея хранится большая коллекция старообрядческих рисунков и настенных листов с текстом XVIII–XIX вв., среди которых имеются и очень

---

<sup>2</sup> Малышев В.И. Коллекция славяно-русских рукописей В.Ф. Груздева // Ученые записки Ленинградского педагогического института им. Л.И. Герцена (кафедра русской литературы). Т. 67. Л., 1948. С. 268.

ценные рисунки и миниатюры. Большинство рисунков этой коллекции ранее принадлежали известному ученому-археографу В.Г. Дружинину.

Таково в общих чертах содержание собрания рукописных книг Музея\*. Приводим краткое описание 40 наиболее интересных рукописей собрания. Рукописи следуют в хронологическом порядке их написания.

1. Псалтырь, конец XV – начало XVI в., в 1/4 листа, на 142 л., полуустав, переплет.
2. Сборник пасхально-астрономических и церковно-политических сочинений, конец XVI – начало XVII в., в лист, на 53 л., полуустав. Содержание: «Введение к великому миротворному кругу Агафона 1541 г.»; «Изложение Пасхалии» Зосимы (без заглавия, в обработке Агафона); «Послание Геннадия о пасхалии»; «Сказания» об окончании седьмой тысячи Иосифа Волоцкого (первоначальная редакция 8–10-го «слова» «Просветителя»); «О летах седьмые тысящи» (послание Юрия Траханиота Геннадию).
3. Петр Дамаскин, XVI в. (л. 1–61об.) и конец XIX в. (л. 62–221), в 1/4 листа, на 224 л., полуустав, переплет.
4. Четьи-Минеи (октябрь), конец XVI в., в лист, на 348 л., полуустав, переплет. Запись: «Сия книга Микифора Михеевича, сына Блудова. Куплена во 120 (1612) году, как стояли бояре под Москвою, у козака у Ивана Фролова». Из русских статей – Житие Ивана Рылеского и Слово Кирилла Туронского.
5. Слова Григория Богослова, начало XVII в., в лист, на 123 л., полуустав, переплет.
6. Глас последний Симеона Полоцкого, конец XVII в., в 1/4 листа, на 49 л., скоропись, без переплета.
7. Житие Прокопия Устюжского и Житие Варлаама Хутынского, XVII в., в 1/4 листа, на 95 л., полуустав, переплет бумажный.
8. Евангелие учительное, XVII в., в лист, на 560 л., полуустав, переплет.
9. Сборник статей в защиту патриарха Никона, конец XVII – начало XVIII в., в лист, на 355 л., скоропись, переплет. Содержание: Житие Никона, составленное Иваном Шустериным; «Возражение» Никона против вопросов боярина Стрешнева; грамоты по делу Никона; «чудеса» Никона; Акrostих – эпитафия Никону, написанная Германом из Воскресенского монастыря.
10. Сборная рукопись, конец XVII – начало XVIII в., в лист, на 28 печатных и 74 рукописных листах, полуустав, переплет. Содержание: служба св. Савве Сторожевскому; Житие и похвальное слово Макария Калязинского и др.
11. Великое зеркало, начало XVIII в., в лист, на 224 л., полуустав, переплет.
12. Повесть о битве князя Михаила Скопина-Шуйского с поляками под Калязинским монастырем, начало XVIII в., в 1/8 листа, на 4 л., скоропись, без переплета.
13. Сборник Соловецкий, начало XVIII в., в 1/4 листа, на 216 л., скоропись, без переплета. Содержание: Жития свв. Зосимы и Савватия Соловецких, св. Елеазара Анзерского; Сказания о чудесах Иоанна и Логина и Вассиана и Ионы.
14. Сборник, первая половина XVIII в., в 1/8 листа, на 207 л., скоропись, переплет. В 1766 г. принадлежал золотых дел мастеру В.Г. Нехорошеву. Содержание: Сказание

---

\* В Музее имеется также небольшое собрание славяно-русских старопечатных книг XVI–XIX вв., но оно еще не описано до конца.

о ризе Христовой (из статейного списка посла Василия Коробына); Повесть о старце, просившем руки царской дочери; Послание утешительное к печальным человеком (русское сочинение); Повесть о царице и львице; Повесть о царе Аггее; Иерусалимский Свиток; Епистолия о неделе; Мучение Кирика Улиты; Притча о хромце и слепце; Сказание об индейском царстве; Сказание о бражнике; Повесть Симеона Суздальца; Космография; Сказание о попе Савве, статьи из Хронографа, апокрифические сказания и др.

15. Сборник, вторая половина XVIII в., в 1/8 листа, на 6 л., скоропись, без переплета. Содержание: Житие Прокопия Устюжского и Повесть о трех женах, обретенных в горе.

16. Лечебник, XVIII в., в лист, на 196 л., скоропись, без переплета.

17. Сон Богородицы, XVIII в., в 1/8 листа, на 6 л., скоропись, без переплета.

18. Сборник, XVIII в., в 1/8 листа, на 32 л., скоропись, без переплета. Содержание: Повесть об Акире Премудром (без начала); Сказание об Иоанне Большом Колпаке и о чудесах его при его погребении в 1589 г. (без заглавия); Повесть о бесноватой жене Соломонии и др.

19. Сказание о Соломонии из Ергоцкой волости, жившей с демоном, XVIII в., в 1/4 листа, на 12 л., скоропись, без переплета.

20. Стоглав, конец XVIII в., в 1/4 листа, на 219 л., полуустав, переплет.

21. Уложение царя Алексея Михайловича, конец XVIII в., в лист, скоропись, переплет.

22. Сборник, конец XVIII – начало XIX в., в 1/4 листа, на 134 л., полуустав. Содержание: Хрисмологион и «Разговор христианина с жидовином».

23. Сказания о Тихвинской иконе Богоматери, конец XVIII в., в лист, на 132 л., скоропись, переплет.

24. Поморские ответы, конец XVIII в., в лист, на 92 л., полуустав, переплет. Есть также список XVIII в.

25. Келейный летописец Дмитрия Ростовского, конец XVIII в., в лист, на 120 л., полуустав, переплет. Есть также два списка XVIII в.

26. Родословная таблица от Адама до императора Павла I, начало XIX в., в лист, на 35 л., полуустав, переплет.

27. Стих о страстях Господних, начало XIX в., в 1/8 листа, на 6 л., скоропись, без переплета, л. 1 и 6 представляют собой нижнюю половину рекрутской квитанции.

28. Травник, начало XIX в., в 1/4 листа, 11 л., скоропись, без переплета.

29. Заговоры-обереги новобрачным и заговор от грыжи, начало XIX в., в 1/8 листа, на 6 л., скоропись, без переплета.

30. Поминание за здравное и за упокойное монаха Соловецкого монастыря, начало XX в., в 1/8 листа, на 30 л., скоропись, без переплета.

31. Свадебное обережение, начало XIX в., в 1/8 листа, на 4 л., скоропись, без переплета.

32. Сборник старообрядческий, начало XIX в., в 1/8 листа, на 6 л., скоропись, без переплета. Содержание: стих-плач Иосифа Прекрасного; молитвы (апокрифические); Символ веры (без окончания) старообрядческий.

33. Сборник, составленный Измаилом Догадкиным, 1822 г., в 1/8 листа, на 12 л., скоропись, без переплета. Содержание: Рассказ умершего о том, что с ним было после смерти (как вспоминались ему грехи и добродетели); Рассказ об императоре, подарившем

бедной больной женщине 50 червонцев; Рассказ об императоре и графе Финкельштейне (без окончания).

34. Сборник апокрифический, XIX в., в 1/8 листа, на 24 л., полуустан, без переплета. Содержание: «Слово о двою разбойниках»; Рукописание Адама Дьяволу; Слово о Кресте.

35. Сборник заговоров и примет, первая четверть XIX в., в 1/8 листа, на 14 л., скоропись, без переплета.

36. Присухи, первая половина XIX в., в 16-ю долю листа, на 5 л., скоропись, без переплета.

37. Сборник заговоров середины XIX в., в 1/16 листа, на 7 л., скоропись, без переплета.

38. Сборник астрологических записей, вторая половина XIX в., в 1/4 листа, на 16 л., скоропись, переплет бумажный.

39. Сборник, вторая половина XIX в., в 1/16 листа, на 12 л., скоропись, без переплета. Содержание: Сон Богородицы, Иерусалимский Свиток, Сказание о 12 пятницах. Есть также три сборника XIX в. такого же содержания.

40. Страсти Христовы, XIX в., в 1/4 листа, на 32 л., скоропись, без переплета. Есть также несколько списков XVIII–XIX вв. этого апокрифического сочинения.

Во время печатания настоящей статьи (1957)<sup>3</sup> при разборе фондов Музея истории религии АН СССР дополнительно было обнаружено свыше 50 рукописных книг XVI–XIX вв. Среди них:

а) Повести: о 12 снах Мамера (XVIII в.), о царе Соломоне (XVIII в.), о Казанской иконе Богоматери (XIX в.), о Корнилии Выготском (XIX в.), о царице и львице (XVIII в.), об убиении царевича Димитрия (XVIII в.), о хмеле (XIX в.), о купце Басарге (XVIII в.);

б) Жития: Варлаама и Иоасафа (XVI в., лицевое), Бориса и Глеба (XVII в.), Иоанна Новгородского (XVII в.), Филиппа митрополита Московского (XVII в.), Макария Желтоводского (XVII в.), Иосифа Волоцкого (XVIII в.), Алексея – человека Божия (XVIII в.), Евфросина Псковского (XIX в.);

в) апокрифы: Сон Богородицы (XVIII в.), Сказание о 12 пятницах (XVIII в.), Слово Нифонта о русалиях (XVIII в.), Молитва св. Антипу (XVIII в.), Иерусалимский Свиток (XVIII в.), об Адаме (XVIII в.), молитва Михаилу Архангелу (XVIII в.), заклинательные, заговорные молитвы и др.;

г) народная медицина: лечебник (XVIII в.), травник некоего Ивана Федорова (XVII в.), травник (XVIII в.), сборник медицинских советов (XVIII в.);

д) естественно-исторические и научные произведения: отрывок из Хронографа редакции 1512 г. (XVII в.), Космография (XVIII в.), Толкование глобуса (XVIII в.), Повесть о травах и др.

© Емелях Л.И., 2010

---

<sup>3</sup> В настоящее время (на 2010 г.) фонд составляет 819 ед. хранения.

## МАТЕРИАЛЫ ПО ИСТОРИИ ДУХОБОРОВ В КОЛЛЕКЦИИ ГМИР\*

В экспозиционной и исследовательской работе Государственного музея истории религии (ГМИР) наряду с общепринятым делением коллекций по видам материалов и целесообразным подразделением их по конфессиональному признаку принято также выделять памятники и материалы, относящиеся к бытовым особенностям жизни человека и коллектива, определяемым религиозным мировосприятием. В данной статье рассматриваются музейные памятники, входящие в состав разных фондов, но сгруппированные по принципу их происхождения<sup>1</sup>.

Духоборы – одна из старинных русских сект, возникшая в недрах православия, но полностью оторвавшаяся от православной догматики и культовой традиции. Это течение возникло в начале XVIII в. на территории Слободской Украины и распространилось затем на центральные губернии – Воронежскую и Тамбовскую и на земли Войска Донского. В начале XIX в. духоборы получили разрешение правительства Александра I компактно поселиться в Мелитопольском уезде Таврической губернии, где образовалась «Духобория» – своеобразный религиозный анклав, не подконтрольный официальной Церкви. В 40-е гг. XIX в. за активное распространение своего учения среди православных духоборы были выселены на Кавказ в Ахалцихский и Елизаветпольский уезды Грузино-Имеретинской губернии, где они воссоздали свою «Духоборию».

В середине 90-х гг. произошел внутренний раскол общины, связанный с радикализацией вероучения, проявлявшейся в пацифизме, вегетарианстве, отказе от роскоши, коммунальном устройстве общины. Сторонники и противники перемен именовались соответственно «большой» и «малой» партиями. Отказы от исполнения воинской повинности, стремление жить, сообразуясь только с собственными законами, привели к жесткому конфликту с властями. В конце XIX в. значительная часть духоборов «большой партии» переселилась в Канаду, где их потомки живут

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР. Т. 13. М.; Л., 1957. С. 556–560.

<sup>1</sup> *arasova I.V. Doukhobor Materials in the Collections of the Museum of Religius History in St. Petersburg // Spirit Wrestlers: Centennial Papers in Honour of Canada's Doukhbor Heritage. Quebec, 1995. P. 217–232.*

и в настоящее время. Сторонники «малой партии» оставались в России, переживая со своей страной все перипетии ее непростой истории (раскулачивание, репрессии, войну). До 70-х гг. XX в. у них сохранялись все особенности вероучения и религиозного обряда, а также традиционный быт и старинный костюм. В 90-е гг. большинство кавказских духоборов было вынуждено покинуть свои молитвенные центры и священные места и переселиться в Россию, где, однако, уже невозможно существование «Духобории» в том смысле, который придавался совместному поселению в XIX в.

Духоборческое собрание ГМИР состоит из коллекции традиционных костюмов, отдельных бытовых предметов и живописных работ, а также документальных материалов. Собрание формировалось в два этапа: в 50-е гг. сложился комплекс духоборческих документов в составе научно-исторического архива музея, а позднее, в 80–90-е гг., собрание пополнилось вещевыми памятниками. В соответствии с этим характеристику коллекций уместно начать именно с обзора архивных документов.

Общее число духоборческих материалов в архиве ГМИР превышает 2500 единиц хранения, они охватывают почти столетие духоборческой истории – с середины XIX до середины XX в. Большинство документов компактно сосредоточено в нескольких фондах: В.Д. Бонч-Бруевича\* (ф. 2. Оп. 7); В.А. Макасева\*\* (ф. 6); М.С. Дудченко\*\*\* (ф. 7); И.М. Трегубова\*\*\*\* (ф. 13); издательства «Свободное

---

\* *Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич* (1873–1955) – историк, этнограф, литератор, государственный и общественный деятель. В 1899 г. сопровождал в Канаду четвертую партию духоборов. Вернулся в Россию в 1905 г. С 1895 г. В.Д. Бонч-Бруевич интересовался историей и идеологией русского сектантства, был лично знаком и вел большую переписку со многими сектантами. В 1901–1902 гг. в «Материалах к истории и изучению русского сектантства» выпустил пять сборников документов о духоборах. Продолжая эту работу уже в России, В.Д. Бонч-Бруевич подготовил и издал «Животную Книгу».

\*\* *Макасева Василий Алексеевич* (1885–?) – коренной духобор, фермер, общественный деятель, литератор, сын известного духобора-свободника Алексея Макасева. В 1899 г. вместе с родителями переселился в Канаду, жил в общине. В 1910 г. оставил общину, в 1913 г. принял канадское подданство и получил земельный надел, вел самостоятельное хозяйство. Был активным участником «Сообщества именованных духоборов», входил в его выборные органы. Занимался также литературным трудом, собирал материалы по истории духоборов, записывал псалмы, духовные стихи, песни. В середине 30-х гг. начал переписываться с В.Д. Бонч-Бруевичем, по просьбе которого пересылал в Россию свои материалы (последние документы с подписью В.А. Макасева относятся к 1948 г.).

\*\*\* *Дудченко Митрофан Семенович* (1867–1945) – толстовец, сельский хозяин. Зарабатывал на жизнь крестьянским трудом без применения машин и наемной рабочей силы. Жил и работал на хуторе близ Полтавы. В советское время занимался селекционной работой. Участвовал в создании и деятельности различных пацифистских и антимилитаристских организаций, в том числе «Интернационала сопротивляющихся войне». Его политические и философские взгляды были во многом близки учению духоборов, жизнью которых он интересовался. С рядом известных духоборов М.С. Дудченко был лично знаком, переписывался, с некоторыми дружил.

\*\*\*\* *Трегубов Иван Михайлович* (1858–1931) – общественный деятель, литератор, сын священника. В 1882 г. окончил Полтавскую духовную семинарию, учился в Московской духовной академии, но был исключен за свои свободно-религиозные взгляды. В 1893 г. работал в оппозиционном издательстве «Посредник». Исповедовал идеи толстовства, был знаком с Л.Н. Толстым. Широко интересовался проблемами русского сектантства. С 1900 г. часто выступал ходатаем по делам сектантов в различных государственных учреждениях. В 1918 г. принимал участие в создании и затем работал как эксперт «Объединенного Совета общин и групп по делам отказавшихся от воинской обязанности по религиозным убеждениям». С жизнью и вероучением духоборов познакомился в конце 90-х гг. на Кавказе, в 1896 г. посещал духоборческие селения Тифлисской губернии. Был знаком и переписывался с П.В. и П.П. Веригиными, способствовал выезду последнего в Канаду.



Слово»\* (ф. 14. Оп. 2, 3); П.И. Бирюкова\*\* (ф. 17); С.П. Прокопенко\*\*\* (ф. 27); коллекции «Материалы по истории сектантства в России» (Кол. I. Оп. 1). Кроме того, отдельные документы имеются в фондах «Объединенного Совета общин и групп по отказу от воинской повинности по религиозным убеждениям» (ф. 3); Е.В. Молоствовой (ф. 5); Н.Д. Ростовцева (ф. 11); А.Д. Хилкова (ф. 26); Б.Н. Леонтьева (ф. 28).

Как видно, это (за небольшим исключением) фонды личного происхождения, они неминуемо несут на себе отпечаток личности своего создателя, его конкретных интересов и пристрастий. Люди, составившие их, принадлежали к разным слоям русского общества. Например, А.Д. Хилков и Е.В. Молостова были аристократами, П.И. Бирюков – выходцем из семьи высшего офицера, И.М. Трегубов – сыном священника, а С.П. Прокопенко – крестьянином. Различным было их имущественное положение – В.Г. Чертков и П.И. Бирюков обладали достаточным состоянием, позволявшим им не только спокойно жить в эмиграции, но и вести собственное издательское дело, а В.Д. Бонч-Бруевич, И.М. Трегубов, С.П. Прокопенко должны были постоянно зарабатывать себе на жизнь. Несходными были и политические убеждения: В.Д. Бонч-Бруевич – член партии большевиков, И.М. Трегубов и М.С. Дудченко – убежденные пацифисты, а А.Д. Хилков и С.П. Прокопенко исповедовали социалистические взгляды. Объединял всех интерес к духоборам и их учению, которое представлялось им воплощением духовной свободы, а репрессии, обрушившиеся на общину в 80-е гг. XIX в., вызвали к справедливости и требо-

\* Издательство «Свободное Слово» принадлежало В.Г. и А.К. Чертковым. Создано в Англии в 1897 г., ставило своей задачей способствовать развитию принципов религиозной свободы в России. Печата-ло и распространяло брошюры о жизни и деятельности сектантских общин в России, о преследовании сектантов царским правительством. В 1901 г. «Свободное Слово» объединилось со швейцарским издательством П.И. Бирюкова. В 1901–1905 гг. выпускалась газета «Свободное Слово». Постоянно в издательстве сотрудничали П.И. Бирюков, И.М. Трегубов, Д.А. Хилков, В.Д. Бонч-Бруевич и другие исследователи сектантства. В 1907 г. издательство было ликвидировано, а образовавшийся капитал использован для организации в России нового издательства «Голос Толстого и Единение», отражавшего взгляды последователей учения Л.Н. Толстого.

\*\* Бирюков Павел Иванович (1860–1932) – просветитель, литератор. Увлекался идеями Л.Н. Толстого, дружил и переписывался с ним, был его биографом. В 1898 г. из-за преследований правительства эмигрировал. Жил в Англии и Швейцарии, занимался литературным трудом, владел небольшим издательством. В 1908 г. вернулся в Россию, работал в Костромской земской управе; был редактором в издательстве И.Д. Сытина. В 1912 г. вновь уехал в Швейцарию и принял швейцарское гражданство. Руководил детскими домами толстовской общины «Трезвая жизнь»; готовил юбилейное издание сочинений Л.Н. Толстого. Вероучением и жизнью духоборов интересовался с 90-х гг. XIX в.; вместе с В.Г. Чертковым опубликовал воззвание «Помогите» (1897), организовал сбор средств в пользу духоборов, готовил их переезд из России в Канаду, вывозил с о. Кипр большую группу духоборов. Неоднократно бывал в духоборческих поселениях в Канаде.

\*\*\* Прокопенко Семен Павлович (1865–1933) – по происхождению крестьянин. Учился на юридическом и медицинском факультетах Харьковского университета. Работал помощником присяжного поверенного, был народным учителем. В 1891 г. по политическим мотивам был выслан из пределов Харьковской губернии. Жил в Полтавской губернии, в Закавказье, там же близко познакомился с духоборами. В 1899 г. уехал вместе с ними в Канаду, вступил в общину духоборов, однако пробыл в ней недолго. Выделившись из общины, вел самостоятельное хозяйство в селе Каменка (Stone Creek). Связей с духоборами не прерывал, занимался лечением духоборов. В 1918 г. возвратился в Советскую Россию, жил на Дальнем Востоке, под Уссурийском, по-прежнему занимаясь сельским трудом.

вали социальной активности. Статьи и книги этих деятелей о духоборах будили общественное мнение, звали на помощь, обличали несправедливость и жестокость. Так, в архиве ГМИР хранятся брошюра-призыв «Помогите», написанная в 1897 г. П.И. Бирюковым и В.Г. Чертковым о бедственном положении духоборов, разосланных по аулам Тифлисской губернии, и деловая «Краткая записка о необходимых средствах облегчения участи духоборцев» тех же авторов, сделавшие, по существу, возможной эмиграцию духоборов в Канаду<sup>2</sup>.

Наиболее полно события духоборческой истории за 100 лет отражены в фонде В.Д. Бонч-Бруевича. В нем представлены документы, характеризующие основные аспекты вероучения, внутренней жизни общины в царской России и в советское время, взаимоотношения с властями, выселение в Канаду, драматическую судьбу группы духоборов на о. Кипр. Столь широкий спектр документов определялся общими задачами В.Д. Бонч-Бруевича: подготовить базу для будущих исторических исследований.

В фонде документы представлены как в оригиналах, так и в копиях, поскольку собирателя прежде всего интересовала содержащаяся в них информация. С этой целью он вел оживленную переписку с духоборами и сочувствовавшими им толстовцами (из 993 единиц хранения более половины составляют письма), заказывал копии документов в других архивах. Прекрасным дополнением к документам и рукописям служат несколько десятков фотографий, запечатлевших портреты духоборов, быт переселенцев, жизнь в Канаде, «митинги» (точнее, религиозно-общественные собрания), празднество по поводу 50-летия переселения<sup>3</sup>.

Другой крупный комплекс (около 400 ед. хранения) содержится в фонде П.И. Бирюкова. Материалы этого фонда более однородны, отражают в основном жизнь канадских духоборов, но при этом более подробно освещают особенности духовных исканий, жизненного уклада, взаимоотношений как внутри общин, так и с канадскими властями. Особое внимание П.И. Бирюков уделял духовному лидеру духоборов П.В. Веригину, заботливо сохраняя не только его письма, но и статьи и заметки о нем, материалы о его гибели и погребении.

В фонде И.М. Трегубова внимание привлекают прежде всего документы о положении духоборов в Советской России: официальная переписка с властями, данные о сельскохозяйственных коммунах в Сальском и Мелитопольском округах. Имеются сведения о судьбе духоборов, переселившихся из Канады обратно в Россию, а также переписка И.М. Трегубова с П.П. Веригиным до отъезда последнего в Канаду. Сравнительно немногочисленные материалы о жизни канадских духоборов не носят систематического характера и иногда повторяют документы фонда П.И. Бирюкова.

Материалы фонда В.А. Макасева касаются только проблем канадских духоборов, поскольку сам В.А. Макасеев принадлежал к их числу. Документы относятся к 20–40 гг. XX в. и освещают взаимоотношения духоборов-общинников и духоборов-фермеров, положение тех и других в канадском обществе, вопросы внутренней духовной жизни, новые переселения духоборов (в другие районы Канады, в Россию), проекты переселения в Парагвай. Этот фонд, в отличие от других,

---

<sup>2</sup> Научно-исторический архив ГМИР. Ф. 14. Оп. 2. Д. 17, 15, 145.

<sup>3</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 29. Д. 205–293 (фотографии).

сложившихся естественным путем в процессе жизни их владельцев, носит искусственный характер. Все материалы направлены отбирались В.А. Макасеваем и пересылались В.Д. Бонч-Бруевичу, поэтому они не дают полностью беспристрастной картины событий, отражая лишь его точку зрения, что является и недостатком, и достоинством фонда.

В фонде М.С. Дудченко материалов сравнительно немного, они достаточно фрагментарны. Интерес представляют письма С.П. Прокопенко, П.И. Бирюкова, Н.А. Шейермана, касающиеся проблем канадских духовоборов, духовоборческих коммун, а также переписка М.С. Дудченко с министром иммиграции Канады о положении духовоборов и его ходатайства к советским властям в защиту духовоборов Мелитопольского округа от несправедливых притеснений.

Фонд С.П. Прокопенко состоит только из эпистолярного материала. Часть писем была обработана и подготовлена для печати, но так и не увидела свет. Учитывая, что С.П. Прокопенко с 1899 по 1918 г. жил в Канаде, письма к Д.А. Хилкову, В.Г. Черткову, М.С. Дудченко и другим, его информация о канадской жизни являются ценным свидетельством умного, наблюдательного и честного человека.

В фонде издательства «Свободное Слово», представляющем собой архив редакции, собраны документальные свидетельства о наиболее драматическом для духовоборов периоде 1896–1903 гг. Это воспоминания участников событий, рассказы о прошлом, жизни на Кавказе, отказах от воинской повинности, ссылке в Якутию, переселении в Канаду; жизнеописания духовоборов, их прошения к Николаю II и его матери – императрице Марии Федоровне, печатные материалы. Имеется также серия фотографий. Все эти документы, хотя и носят в основном литературный, описательный характер, ценны своей непосредственностью, позволяют услышать голоса живых людей, ощутить дыхание времени. В отдельную опись собраны многочисленные письма к А.К. и В.Г. Чертковым разных людей, в том числе духовоборов, и хотя это личные письма, в них содержится немало интересных фактов и подробностей по рассматриваемой теме. Наконец, в коллекции «Материалов по истории сектантства в России» (оп. I – «Духоборцы») хранятся документы, принадлежавшие одному из лидеров «малой партии» М.В. Губанову. Они связаны главным образом с его борьбой за наследство Л.В. Калмыковой, а также с хозяйственными делами. Имеются, кроме того, несколько документов, относящихся к более раннему периоду, 1847–1865 гг., по которым определялось право наследования после смерти Л.П. Калмыкова. Большинство документов являются копиями, снятыми в 1895–1897 гг., что, впрочем, не снижает их исторической значимости.

Рассмотрим более подробно содержание имеющегося собрания.

Документальным подтверждением тяжелого положения, в котором оказались сосланные духовоборы, являются записки Л.А. Сулержицкого «О духовоборах в 1898 г.», содержащие его путевой дневник, описание сел, аулов, условий жизни людей. Интересным дополнением к тексту служат восемь рисунков – «духоборческие типы» – безымянные портреты двух женщин и шести мужчин<sup>4</sup>. О пребывании

---

<sup>4</sup> Там же. Ф. 14. Оп. 2. Д. 125.

духоборов в Канаде пишут в своих трудах И.К. Дидерихс («Среди канадских духоборцев», 1903) и С.П. Прокопенко («Духоборцы в Канаде. Очерк психологии», 1902)<sup>5</sup>. В сборник П.И. Бирюкова «О духоборцах» вошли как его ранние работы, так и впечатления от поездок в Канаду в 1926 г. и в Закавказье в 1928 г.<sup>6</sup> Отметим также «Материалы по истории эмиграции духоборцев» С.Л. Толстого с подробным описанием переезда одной из партий, окрашенные личным отношением. В работах И.М. Трегубова «Записка о духоборцах, составленная со слов И. Ивина и П. Планидина», в которой рассказывается о вероучении, устройстве общины и ее истории после смерти Л.В. Калмыковой, и «Величайшая в мире и самая благоустроенная коммуна духоборов» прослеживается искреннее восхищение духоборчеством<sup>7</sup>.

Среди рукописей, излагающих основы вероучения духоборов, в первую очередь ценны те, которые исходят непосредственно из духоборческой среды, а не являются переложениями. В 1896 г. И.Е. Конкин в письме объяснял смысл принятого задолго перед тем названия «Христианская Община Всемирного Братства» и перечислял десять правил вероучения<sup>8</sup>. Более обстоятельны такие документы, как «Описание сущей веры христианской и познание истины Господа нашего» И. Абросимова; запись И. Стреляева «Некоторые черты об обществе духоборцев»; «Сущность учения духоборцев, изложенная в вопросах и ответах» П.В. Веригина<sup>9</sup>. Все изложения дополняются избранными псалмами, поскольку именно в них реализуется духоборческая доктрина.

Собирание псалмов рассматривалось всеми основателями фондов как важная задача. Они стремились не только написать текст, но и получить к псалмам необходимый комментарий из уст знатоков. В.И. Медведев, например, специально разъяснял В.Д. Бонч-Бруевичу псалом «Царь Давид Асеевич». Результатом трудов В.Д. Бонч-Бруевича стало первое издание «Животной Книги». В архиве «Свободного Слова» сохранились его черновые записи<sup>10</sup>. Он и позднее продолжал собирать псалмы и заговорные молитвы<sup>11</sup>. Почти одновременно с ним начал ту же работу И.М. Трегубов, записавший на Кавказе в Тионетском и Горийском уездах около 40 псалмов. Знакомые духоборы посылали ему свои тексты, на них остались пометки И.М. Трегубова (от кого, из какого села получены). Пользовался этими записями и В.Д. Бонч-Бруевич. В Канаде эту работу продолжил В.А. Макасеев, мечтавший о новом издании «Животной Книги». Он собрал довольно много псалмов и духовных стихов, объединив их в трех частях дополнений, даже написал предисловие. Вопрос о возможности издания В.А. Макасеев неоднократно обсуждал в письмах

---

<sup>5</sup> Там же. Д. 34; ф. 17. Оп. 1. Д. 1016.

<sup>6</sup> Там же. Ф. 17. Оп. 1. Д. 51.

<sup>7</sup> Там же. Д. 1021; ф. 13. Оп. 1. Д. 63, 215, 204.

<sup>8</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 522.

<sup>9</sup> Там же. Д. 553, 591; ф. 17. Оп. 1. Д. 625.

<sup>10</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 950; ф. 14. Оп. 2. Д. 254.

<sup>11</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 977.

к А.К. Чертковой, В.Д. Бонч-Бруевичу, И.Г. Бондареву, но в конечном счете по совету П.П. Веригина издание так и не осуществилось<sup>12</sup>.

Многообразны материалы, относящиеся к истории духовоборческого сообщества; имеются и подлинные документы, а также копии и мемуарные записи. К сожалению, период от зарождения духовоборчества до середины XIX в. представлен лишь в копиях и мемуарах. Можно отметить указы Александра I о преследовании духовоборов, а также большую подборку архивных документов официального характера о сектантстве за 1817–1840 гг.<sup>13</sup> Рассказы об основателях секты С. Колесникове и С. Капустине передавались изустно и были записаны только в конце XIX в., но память о прошлом была устойчивой. Рассказы «Духоборцы в начале столетия» (без автора) и «О наших предках» М.В. Андросова, несмотря на свой фольклорный характер, передают смысл событий; И. Кутняков также излагает общую историю духовоборов от С. Капустина до смерти Л.В. Калмыковой<sup>14</sup>.

Судьбы отдельных людей описаны в рассказе Г. Бокового «Об аресте в с. Алферов Воронежской губернии 20 духовоборов и о принуждении их ко крещению» и в воспоминаниях В. Верещагина «Жизнь старого бомбардира» о своей службе во флоте при Николае I<sup>15</sup>. Об интересе духовоборов к своему прошлому свидетельствуют небольшие заметки «Духоборцы-выходцы» о происхождении семей Кониных, Рыбиных, Поповых, Потаповых, Боковых и «Памятный лист» с датами смерти С. Колесникова, С. Капустина, Л. Калмыкова и Л.В. Калмыковой<sup>16</sup>.

Об имущественном положении общины дают представление документы о передаче под опеку сирот и имения Л. Калмыкова с описью «принадлежавших» ему дома и хозяйственных построек, скота, инвентаря, денег, утвари (для контактов с властями общинное имущество оформлялось духовоборами как принадлежащее лидеру общины)<sup>17</sup>. Содержится также переписка, связанная с неудачной попыткой духовоборов в 1865 г. вернуть себе отобранные у них при высылке с Молочных Вод скотоводческое хозяйство и водяную мельницу, которые были проданы с аукциона. Стоимость проданного имущества вместе с капиталом, хранившимся в банке, составляла более 6 тыс. руб. серебром. Этих денег, «обращенных на благотворительные цели», оказалось достаточно для постройки православной церкви в селе Терпенье. Имеется также документ о засвидетельствовании духовного завещания П.Л. Калмыкова в пользу его жены Л.В. Калмыковой<sup>18</sup>.

События, развернувшиеся после смерти Л.В. Калмыковой, отражены значительно полнее, поскольку многие их свидетели и участники были еще живы, когда началось активное собирание духовоборческих материалов. Подробно рассказывал о тех событиях И.А. Веригин в рукописи «О смерти Л.В. Калмыковой». Вторая

<sup>12</sup> Там же. Ф. 6. Оп. 1. Д. 57–59, 38, 83, 66, 98, 84, 63.

<sup>13</sup> Там же. Ф. 14. Оп. 2. Д. 263; ф. 2. Оп. 7. Д. 593, 594, 596, 597.

<sup>14</sup> Там же. Ф. 14. Оп. 2. Д. 299, 6; ф. 17. Оп. 1. Д. 630.

<sup>15</sup> Там же. Ф. 14. Оп. 2. Д. 154; ф. 2. Оп. 7. Д. 488.

<sup>16</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 549; ф. 17. Оп. 1. Д. 660.

<sup>17</sup> Научно-исторический архив ГМИР. Кол. I. Оп. 1. Д. 6, 7.

<sup>18</sup> Там же. Кол. I. Оп. 1. Д. 5, 3.

часть этого сочинения воспроизводит общественный приговор о трауре по Лукерье Васильевне и запрете на «винопитие» в память о ней<sup>19</sup>. В 1887 г. Тифлисский окружной суд, признав за М.В. Губановым право на наследство его сестры, фактически передал ему общинное имущество, которое формально было записано на имя Л.В. Калмыковой. В архиве имеются решение суда по этому поводу и «Вводный лист» на владение комплексом Сиротского дома; подробная опись имущества; документы на владение хутором у озера Мада-тапа (Мадатапинского), на эксплуатацию участков добычи марганца<sup>20</sup>. Возникшее затем судебное дело между духоборами села Троицкого, считавшими эти угодья своими, и М.В. Губановым закончилось в пользу последнего, равно как не имела успеха и жалоба «большой партии», подписанная десятками людей, на «отнимающих Сиротский Дом»<sup>21</sup>. Перипетии этой истории довольно подробно излагаются в воспоминаниях И.П. Обрасимова «Был у нас, христиан, Сиротский Дом...», Т.И. Щербакова и В.В. Зыбина «О прежней жизни»<sup>22</sup>.

Последовавший затем внутренний раскол общины непримиримо разделил некоторые семьи, что видно из «Записок о возобновлении христианской жизни» Н.С. Антюфеева. В них речь идет о противостоянии детей и матери отцу семейства и о бегстве от него<sup>23</sup>. Символическое сожжение оружия в 1895 г. упоминается в «Воспоминаниях о духоборах» Н.И. Дудченко, который в 1893–1898 гг. отбывал ссылку на Кавказе; о нем также пишут Н.С. Зибаров («О сожжении оружия у холоднецких духоборов»), И.Е. Веригин («Рассказ духоборца»), И.М. Трегубов («История сожжения оружия духоборцами»), рассказывает Г.Н. Кобылин в беседе с В.Д. Бонч-Бруевичем<sup>24</sup>. В той или иной мере это важное деяние упоминается и в других материалах, поскольку оно становится точкой отсчета.

Отказам от воинской повинности, заключению за это в тюрьму, отправке в дисциплинарные батальоны посвящены заметки и записки Ф. Вышлова («Кавказская жизнь» – о пребывании в тюрьме); С. Плотникова («Новые известия о кавказских духоборцах и новые случаи отказа от военной службы на Кавказе»), Н. Чевильдеева («О жизни духоборцев Екатеринославского дисциплинарного батальона»), Е.Р. Кобылина («Самопожертвованная любовь» – о посещении Елизаветпольского дисциплинарного батальона). Этой же теме посвящено письмо «Народные проводы в ссылку духоборца Вани Худякова, пересылаемого этапом в Якутскую область, после трехлетнего пребывания в дисциплинарном батальоне», написанное в 1897 г. неизвестным автором из села Спасовка<sup>25</sup>.

На жителей духоборческих сел обрушились жестокие репрессии – в течение 40 дней там находился карательный отряд, грабя, избивая, насилуя. Об этом имеются сообщения Планидина, Потапова и Абросимова, Глухой, Позднякова

---

<sup>19</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 494.

<sup>20</sup> Там же. Кол. I. Оп. 1. Д. 18–23.

<sup>21</sup> Там же. Кол. I. Оп. 1. Д. 24, 8.

<sup>22</sup> Там же. Ф. 14. Оп. 2. Д. 215; ф. 2. Оп. 7. Д. 589.

<sup>23</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 484.

<sup>24</sup> Там же. Д. 490, 501, 515; ф. 14. Оп. 2. Д. 54, 132.

<sup>25</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 510, 515, 517; ф. 14. Оп. 2. Д. 222, 249.



и др. Существенно, что все эти сообщения записаны непосредственно по горячим следам «экзекуции»<sup>26</sup>. В более обобщенном виде события 1895–1897 гг. описывают В. Поздняков в «Рассказе» и С. Плотников в сочинении «О гонениях на духовоборцев». В последнем интересно не только сообщение автора, но и обширные цитаты из писем других людей<sup>27</sup>. Положение духовоборов, разосланных по аулам, обрисовано в материалах С. Перевожникова «Духоборцы в Горийском уезде» и в «Записках» Л.А. Сулержицкого, упомянутых ранее. В отчете Е.П. Накашидзе «Духоборческий съезд в Горийском уезде» дано почти протокольное описание попытки создания общинной кассы. В сообщении Е.И. Алебегова говорится о болезнях и смертности среди сосланных, об отсутствии у них работы. Состояние здоровья ссыльных освещают также И.М. Трегубов, отметивший многочисленные заболевания глаз, и врач, лечивший их в то время.

Однако наиболее ярко отражают положение сосланных «Статистические сведения о духовоборцах в 1899 г.»: указано число сосланных, больных и умерших среди них, наличие имущества и продовольствия, и в целом получается очень печальная картина<sup>28</sup>. Сохранились списки духовоборов, сосланных в Якутию, обширная переписка их с родными и между собой, частично объединенная в сборнике «Письма якутских духовоборцев». Кроме того, имеются большая рукопись И. Бабякина «Духоборы в якутской ссылке» и описание поездки М. Андросова в Обдорск к П.В. Веригину<sup>29</sup>.

В копиях имеются следующие документы: распоряжение Департамента полиции об установлении наблюдения за перепиской духовоборов; донесение в особый отдел Департамента полиции о положении духовоборов, находящихся под гласным надзором в Елизаветпольской губернии; секретное письмо Иркутского военного генерал-губернатора министру внутренних дел И.Л. Горемыкину; справка по поводу прошения духовоборов, расселенных по Тифлисской губернии, к императрице Марии Федоровне о разрешении им поселиться компактной группой<sup>30</sup>.

Как известно, жестокости в отношении духовоборческих общин получили широкую огласку в России и за рубежом, а настойчивые усилия друзей духовоборов открыли для них возможность уехать в Канаду. Представление о том, как практически осуществлялось это грандиозное мероприятие, помогает составить большой комплекс – «Материалы, связанные с переездом духовоборов в Канаду и организация их жизни в Канаде в 1898–1902 гг.». В подлинниках и копиях представлены свидетельство британского консула о разрешении на переселение, смета на переезд, списки духовоборов, прибывших в Канаду на четвертом пароходе, счета на суммы, затраченные на переезд.

Имущественное неравенство в среде переселенцев отражали списки бедных духовоборов, списки желавших взять займы 100 долларов на обустройство хозяйством. О том, чего ожидали духовоборы от своей новой родины, свидетельствует «Обраще-

<sup>26</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 560, 565; ф. 14. Оп. 2. Д. 29.

<sup>27</sup> Там же. Ф. 14. Оп. 2. Д. 223, 224.

<sup>28</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 982.

<sup>29</sup> Там же. Ф. 14. Оп. 2. Д. 5, 261, 237; ф. 2. Оп. 7. Д. 485.

<sup>30</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 269, 407, 408, 447; ф. 14. Оп. 2. Д. 262.



ние» к правительству Канады с просьбой сделать для духоборов исключение из законов и правил, не соответствующих их религиозным убеждениям. Дополнительную информацию несут «Записные книжки» пожертвований и расходов на переселение, «Памятный лист» с указанием дат принятия общего числа переселенцев, мест поселения. Сохранились карты канадской провинции Манитоба с пометами мест обитания духоборов, план поселений<sup>31</sup>. Подробности жизни и быта поселенцев можно почерпнуть из дневника В.М. Величкиной «На пароходе Lake Huron»; «Воспоминаний о духоборцах» Е.Д. Хирьяновой, где отмечаются случаи заболеваний и описывается состояние здоровья духоборов; из обстоятельных писем В.Д. Бонч-Бруевича к В.Г. Черткову<sup>32</sup>. Точка зрения самих духоборов отражена в «Описании путешествия из Батума в Канаду в 1898 году» Н. Зибарова и С. Рыбина<sup>33</sup>.

Часть духоборов, выехавшая на о. Кипр, оказалась там почти на грани вымирания из-за непривычных климатических условий и отсутствия средств к существованию, о чем свидетельствуют «Списки выехавших на о. Кипр и умерших там». Сложность положения эмигрантов видна из записки Б. Эльмассиана «О приезде духоборцев на Кипр», в которой говорится также об отношении к ним местного населения и властей. Об этом же писали в Россию Инин и Махортов, сообщали Черткову А. Самсонов и П.И. Бирюков. В ответном письме В.Г. Чертков обещал духоборам свою помощь и действительно сумел организовать их выезд в Канаду<sup>34</sup>.

Духоборы, оставшиеся в России, на какой-то момент выпали из поля зрения собирателей. Сведений о жизни «малой партии» не имеется, за исключением разрозненных документов, относящихся к предпринимательской деятельности М.В. Губанова. Более поздние материалы связаны уже с советским периодом истории духоборов. Во время Гражданской войны на Кавказе у общины был отобран скот и инвентарь, это побудило ее ходатайствовать о переселении во внутренние губернии России. Имеется выписка из протокола заседания Президиума Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета о положительном решении этого вопроса<sup>35</sup>. В 1918 г. по постановлению съезда духоборов Кавказа была создана организация «Община духоборцев Кавказа»; внутри общины действовали сельскохозяйственные коммуны. Имеются протокол заседаний I и II съездов этой общины, письма-заявления уполномоченных общины В.Д. Бонч-Бруевичу, который был в то время управляющим делами Совета Народных Комиссаров, в защиту своих хозяйственных интересов<sup>36</sup>. Представлены некоторые материалы о духоборах Мелитопольского и Сальского округов: посемейные списки, протоколы собраний членов общин, проект устава религиозной общины. Интересны устав сельскохозяйственной коммуны «Духоборческая община Всемирного Братства» (Сальский округ), месячный отчет сельскохозяйственного товарищества «Мир

<sup>31</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 269, 933, 936,1; ф. 14. Оп. 2. Д. 268; ф. 17. Оп. 1. Д. 573.

<sup>32</sup> Там же. Ф. 14. Оп. 2. Д. 21; оп. 3. Д. 74, 76; ф. 2. Оп. 7. Д. 876, 585.

<sup>33</sup> Там же. Ф. 14. Оп. 2. Д. 55.

<sup>34</sup> Там же. Ф. 13. Оп. 1. Д. 267; ф. 14. Оп. 3. Д. 47–48, 1029–1031; ф. 17. Оп. 1. Д. 441; ф. 2. Оп. 7. Д. 860, 865.

<sup>35</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 834, 816, 817; ф. 13. Оп. 1. Д. 216.

<sup>36</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 816, 819–822.

и Труд» (1924)<sup>37</sup>. В 1928 г. П.И. Бирюков подал во Всероссийский Центральный Исполнительный Комитет большую «Докладную записку о состоянии и нуждах духовоборческой колонии в Сальском округе». Ответом на нее стала работа «Комиссии по обследованию положения крестьян-сектантов в Сальском округе» и конкретные предложения по улучшению этого положения<sup>38</sup>.

В соответствии со своими убеждениями некоторые духовоборы отказывались от исполнения воинской обязанности, что вызывало негативную реакцию властей и судебное преследование. Сведения об этом сохранились в фонде И.М. Трегубова. Документы 1930-х гг. в основном касаются судеб отдельных людей, подвергшихся необоснованным репрессиям или «раскулачиванию», как, например, Т.И. Губанов, который в конечном счете добился справедливости – был восстановлен в правах, но тем не менее предпочел уехать в Канаду (1929–1930 гг.). Следует заметить, что старые друзья духовоборов, те, кто способствовали выезду «большой партии» в Канаду, старались по-прежнему им помогать. Постоянным ходатаем по делам духовоборов был И.М. Трегубов, в его фонде сохранились различные документы (жалоба, заявление, докладные записки); М.С. Дудченко писал письма в защиту мелитопольских духовоборов в Центральный Исполнительный Комитет Украины. По делу кавказских духовоборов обращался в Верховный Суд РСФСР В.Д. Бонч-Бруевич<sup>39</sup>.

Значительно богаче комплекс материалов, отражающих жизнь канадских духовоборов. В него входят документы, характеризующие имущественное положение и хозяйство общины, ее духовное развитие и искания некоторых групп духовоборов, культурные проблемы, взаимоотношения с властями. К 1899 г. относятся общественные приговоры деревень северного участка округа Колумбия, касающиеся общинного устройства, уклада жизни, организации хозяйства. Интересны «Статистические таблицы поселений за 1900 год» со сведениями о количестве земли, скота, посевов, урожая. Из серии отчетов о съездах духовоборческих общин на станции Веригин, селах Надежда, Капустино, Принц-Альбертское (1906–1911 гг.) видно, что наряду с духовными и социальными проблемами обсуждались и хозяйственные вопросы. Встречается информация о годовой продаже хлеба, постройке общиной мостов и железных дорог, организации «Компании Общины Всемирного Братства Ltd» (устав, состав директората во главе с П.В. Веригиным – 1917 г.)<sup>40</sup>. Имеются документы об организации и деятельности «Общества независимых духовоборцев». В «Уставе общества духовоборцев Канады» изложены основы мировоззрения, нравственные и организационные принципы, определены сферы деятельности. Приложен перечень общественных предприятий (лавки, мельницы, элеваторы). Имеются материалы по делам «Общества именованных духовоборцев» (протоколы собраний,

<sup>37</sup> Там же. Ф. 13. Оп. 1. Д. 223, 239, 240, 242; ф. 2. Оп. 7. Д. 823, 824.

<sup>38</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 269, 826.

<sup>39</sup> Там же. Д. 839–846, 808, 809; Ф. 7. Оп. 2. Д. 8; ф. 13. Оп. 1. Д. 526.

<sup>40</sup> Там же. Ф. 14. Оп. 2. Д. 244, 270; ф. 17. Оп. 1. Д. 552, 550, 553, 554, 565, 577, 581, 604; ф. 13. Оп. 1. Д. 205.

съездов, обращения к братьям и сестрам по вопросам устройства религиозных празднеств, избрания регистраторов для ведения метрических записей)<sup>41</sup>.

Известно, что отношения духоборов с канадскими властями не всегда складывались гармонично, в частности возникали проблемы по вопросам школьного обучения, метрических записей, принятия подданства. На эти темы сохранилась переписка общины за 1912–1918 гг.; «Объяснение» членов общины на вопрос правительства о причинах их отказов от школ и метрических книг; отчет о посещении общины министром провинции Виктория; рассуждения духоборов на эти же темы, выстроенные в традиционной форме диалога<sup>42</sup>. В 1926 г. во время своего пребывания в Канаде П.И. Бирюков составил «План культурной работы среди духоборцев» и «Программу деятельности отдела народного образования», направленные на внедрение научных знаний, поднятие культурного уровня духоборов. Позднее те же проблемы заботили «Общество именованных духоборцев», призывавшее единоверцев к организации библиотеки, открытию частных школ, приглашению русских учителей<sup>43</sup>.

Важным событием в культурной жизни духоборческих общин стало празднование в 1949 г. 50-летия пребывания в Канаде. Представление об этом мероприятии дают «Программа празднования» и сценарий «живых картин» на темы истории духоборов, а также серия фотографий праздника<sup>44</sup>. В 1996 г. не менее торжественно отмечалось 100-летие со времени переселения, состоялись торжественные молитвенные собрания, была проведена научная конференция, издан литературно-исторический сборник<sup>45</sup>.

Рассматривая эволюцию духоборческого учения и духовный поиск духоборов, нельзя не отметить особую группу – «сынов свободы» (свободников), рукописи которых также хранятся в собрании ГМИР. Они довели до крайности те идеалы, которые исповедовали канадские духоборы: ненасилие, отказ от эксплуатации, роскоши, вегетарианство. Свободники считали необходимым во имя духовной свободы не только отказаться от всех общественных институтов, семьи, собственности, но и уничтожить их. Изложение этих идей приведено у Ф.П. Рязанцева в «Книге страдания и смерти свободных людей в Канаде за веру в Бога»; стихах и рукописях М. Войкина и Н. Колесникова; «Послании» – сборнике псалмов и стихов (в записи И. Мульченко); различных обращениях (петициях, воззваниях, открытых письмах) к властям Канады и мировому сообществу<sup>46</sup>.

Среди материалов, освещающих идеи и деятельность конкретных людей, безусловно, выделяются документы, связанные с незаурядной личностью руководителя значительной части верующих-духоборов в Российской империи и Канаде в 1887–1924 гг. П.В. Веригина. Имеется много его писем к В.Г. Черткову, П.И. Бирюкову, И.М. Трегубову, к родным и близким. Открытые письма духоборческим общинам

---

<sup>41</sup> Там же. Ф. 6. Оп. 1. Д. 151, 152, 161, 154, 158.

<sup>42</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 878; ф. 17. Оп. 1. Д. 572, 649–652, 556, 557.

<sup>43</sup> Там же. Ф. 17. Оп. 1. Д. 878, 144, 655; ф. 13. Оп. 1. Д. 231; ф. 6. Оп. 1. Д. 155.

<sup>44</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 897.

<sup>45</sup> Там же. Кол. I. Оп. 1. Д. 17.

<sup>46</sup> Там же. Ф. 2. Оп. 7. Д. 571, 577; ф. 17. Оп. 1. Д. 663, 665; ф. 14. Оп. 2. Д. 181; ф. 13. Оп. 1. Д. 235, 685.

и группам, редакциям газет и официальным лицам Канады лишь формально могут быть отнесены к эпистолярному разделу. По своему содержанию и значению они являются откликом на социальные и духовные потребности духоборов, показывают роль П.В. Веригина в формировании идеологии жизненного уклада единоверцев. Отметим его статьи «Тайна мировых законов», «Польза и вред городов», «Начало общинной жизни у духоборцев», а также беседы и проповеди во время ежегодных собраний, хозяйственные распоряжения и указания, например о планировке Дома собраний или о посевах на участках<sup>47</sup>. Интерес представляют «Автобиография» с описанием детства и юности (1902), «Дневник ссыльного» (1890), «Поездка в Алабаму», где путевые заметки сочетаются с деловыми хозяйственными наблюдениями. Имеется ряд материалов о его гибели в результате террористического акта и погребении, в том числе фотография его надгробия в поселке Бриллиант, а также воспоминания, биографические повествования, надгробные речи, псалмы, стихи, молитвы, сочиненные в память П.В. Веригина<sup>48</sup>.

Упомянутые в обзоре материалы далеко не исчерпывают собрание ГМИР, но позволяют составить представление о его широте и богатстве.

Вещевая часть духоборческой коллекции Музея собиралась, как уже было упомянуто, в конце 80–90-х гг. XIX в.<sup>\*</sup> Необходимость этого собирания определялась, во-первых, потребностями музейного экспонирования, которое нельзя ограничивать одними только документальными материалами; во-вторых, стремлением пополнить свои коллекции и сохранить пласт интересных этнографических памятников. С этой целью музей принял участие в экспедиции Института этнографии АН СССР в села Богдановского района Грузинской ССР (современный Ниноцминдский район Республики Грузия). В 90-е гг. XX в. в коллекцию ГМИР поступили материалы канадских духоборов, переданные в дар Духоборческим историческим обществом (Кутней, Канада).

При собирании коллекции внимание обращалось прежде всего на предметы, связанные с ритуалом или наделяемые сакральным значением. Молитвенные помещения кавказских духоборов существенно не отличались от обычных традиционных жилищ и не имели каких-либо особых священных предметов, за исключением ритуальных полотенец-«утирок». Несмотря на столь прозаическое название, «утирки» никогда не использовались в бытовых целях. Они служили лишь для убранства молитвенных помещений, маркировки «чистой» части дома, а также для свадебных и погребальных обрядов. Учитывая устойчивую сакральную функцию этих предметов, получение нескольких из них для музея можно считать несомненной удачей. «Утирки» относятся, по словам информаторов, к концу XIX – началу XX в., сделаны из неширокой полосы домотканого полотна, имеют длину от 175 до 250 см. Кон-

<sup>47</sup> Там же. Ф. 17. Оп. 1. Д. 622–624, 548, 586, 661.

<sup>48</sup> Там же. Ф. 14. Оп. 2. Д. 26, 24; ф. 17. Оп. 1. Д. 593, 740–752; ф. 14. Оп. 2. Д. 25, 236; Ф. 2. Оп. 7. Д. 965.

<sup>\*</sup> В английском варианте статьи выражалась благодарность жителям духоборческих общин в Закавказье: В.В. Кузнецову, М.И. Астафуровой, А.А. Боевой, М.Н. Губановой, Т.П. Кабатовой, А.П. Лукьяновой, Е.Н. Кучиной, М.П. Слестухиной, Л.Ф. Трофименковой, А.И. Шапкиной, П. Шукиной, М.О. Ростомашвили, передавшим в дар музею отдельные предметы и комплекты духоборческих костюмов.

цы оформлены «выкладками» – полосами тканого вручную орнамента, мережками, прошвами, полосками цветной шелковой ленты, ручным вязаным кружевом (инв. № А-6960/30,31,32-IV; А-6961/4-IV).

Основу коллекции составляют предметы традиционной одежды кавказских духоборов, изготовленные в конце XIX и начале XX в. Музей располагает несколькими вариантами полного женского костюма и одним вариантом полного мужского. Костюм создавался с явным стремлением выделить духоборов среди окружающего местного населения. Первоначально не существовало деления на одежду повседневную, праздничную и ритуальную, но некоторые детали, в частности женская шапочка, уже в XIX в. приобрели символическое значение. Различия были лишь в характере и обилии украшений, однако в XX в. именно традиционный костюм рассматривался как одежда для молитвенных собраний. Такой же комплект одежды готовился для погребения. Формирование костюма духоборов и происхождение отдельных его деталей рассмотрены в статье С.А. Иниковой<sup>49</sup>.

Полный костюм кавказской духоборки состоял из длинной рубахи, домотканой юбки, короткой кофты, приталенного жакета, передника, плотно прилегающей к голове шапочки и головного платка. Дополнялся такой костюм бело-синими чулками и туфлями на невысоком каблуке. Рубахи из коллекции ГМИР сшиты из фабричных хлопчатобумажных тканей, по вороту и рукавам собраны мелкими сборками, воротник и манжеты отделаны простой вышивкой и кружевом. Главным украшением рубахи является орнаментальная полоса ручного ткачества, пришитая на подоле. Поверх рубахи носили короткую, до талии, раскошенную кофту «запан» с воротом в форме каре. В коллекции имеется «запан» из лилового фабричного сукна с узкими рукавами, отделанными по обшлагам бархатной полосой, расшитой разноцветным гарусом (инв. № А-6960/20-IV). Юбки широкие, сшиты из нескольких полос шерстяной домотканой материи, отличаются яркими расцветками (розовая, оранжевая, голубая, синяя), крупными клетками или полосами. Подол часто отделан полосой из шелка или плиса, вышитой цветочным орнаментом. Передник («занавеска») может быть как из шерсти, так и из шелка, украшен лентами, вязаным на спицах кружевом, вышивкой. Особенно красив темно-вишневый передник, сочетающий все указанные элементы, отделанный по всему полю мелкими цветочными мотивами (инв. № А-6961/10-IV). Верхняя одежда – «корсет» представляет собой приталенный жакет на ватной или шерстяной подстежке со складчатой баской сзади и узкими рукавами. Передняя планка и обшлага рукавов богато расшиты разноцветным шерстяным гарусом. Летним вариантом «корсета» был жилет того же покроя, но из бумажной ткани. Любопытным (и функциональным в условиях высокогорья) дополнением к жилету были отдельные рукава, скрепленные узкой полоской, надевавшиеся в холодную погоду летом. В коллекции имеется только один такой экземпляр, выполненный из лилового сукна, украшенный вышивкой на манжетах (инв. № А-6961/6.7-IV).

---

<sup>49</sup> Иникова С.А. Особенности костюма кавказских духоборцев // Духоборцы и молокане в Закавказье: сб. статей. М., 1992. С. 89–104.

Отметим также элементы женского костюма, которые в начале XX в. вышли из употребления: душегрею на широких лямках с раскошненным гладким передом и спинкой с густыми трубчатыми складками. Душегрея (инв. № А-6961/5-IV) сшита вручную из розового ситца на шерстяной подкладке, отделана полосками зеленого и розового шелка и шелковой тканой тесьмой. В целом эта красивая вещь напоминает аналогичную одежду женщин Русского Севера. Довольно необычный предмет одежды, называемый «хвартик» («фартик»), представляет собой длинный передник на лямках, соединенный со спинкой душегреи. Основное полотнище из малинового кашемира по низу отделано кружевами и полосками розового, голубого и малинового ситца; верх – собранный под планку с вышивкой цветным гарусом. На фотографиях конца XIX в. можно видеть девочек в такой одежде, однако в XX в. у кавказских духовоборов «хвартик» связывался с погребальным обрядом (инв. № А-6961/12-IV).

Женский головной убор состоял из своеобразной шапочки или колпака, сверху накрытого платком. Шапочка полусферической формы на шерстяной подкладке шилась из двух долей с валиком-утолщением по шву для удержания формы. Верх делался из яркого шелка, по низу шапочка была оторочена широкой полосой черного бархата (плиса), выше, над оторочкой, пришивалась полоска позумента, по сторонам справа и слева – широкие полоски шелка, обшитые мелким кружевом. В центре шапочки, над лбом, чуть выше позумента размещался «пучок» – пышная розетка из лоскутков разноцветного шелка с преобладанием зеленых и розовых оттенков. Шапочка в целом и отдельные элементы ее декора толковались как напоминание о единении и страданиях духовоборов в борьбе за создание собственного «Царства Божия» и о расцвете «Духобории» на Кавказе. В коллекции имеется несколько шапочек, покрытых зеленым или лиловым шелком, входящих в комплект костюма либо отдельных. Платок, покрывающий шапку, завязывался под подбородком; имеется несколько платков из хлопчатобумажной ткани светлых тонов (белый, розовый, светло-абрикосовый), угол платка отделан нежной вышивкой, кружевом, кистями (инв. №№ А-6852/5-IV; А-6854/6-IV; А-6960/24-IV). В 20-х гг. XX в. духовоборки «большой партии» по указанию своего лидера П.П. Веригина (Чистякова) отказались от ношения шапочки и заменили ее чепчиком, который также покрывался платком. Чепчик простой, напоминающий детский, сделанный из легкого ситца, входит в один из имеющихся комплектов костюма (инв. № А-6960/25-IV). Еще один головной убор – колпак – в начале XX в. вышел из повседневного употребления и воспринимался только как элемент погребального обряда, поэтому большой удачей было получить этот предмет в коллекцию музея. Колпак представляет собой подобие длинного, ровного чулка с кисточкой на конце, связанного на спицах из белых хлопчатобумажных ниток. Средняя часть вывязана обычной чулочной вязкой, верхняя и нижняя – рельефным узором (инв. № А-6960/29-IV). Судя по фотографиям, верх колпака подворачивали, укладывая на голове, а затем повязывали темным шелковым платком, но в коллекции таких платков нет.

Интерес представляет также нарядная обувь духовоборских женщин. Это «башмаки» – туфли типа «лодочки», сшитые вручную, на подошве с деревянными гвоздиками, с небольшим каблучком. Верх туфель комбинированный, из сукна



и кожи, носок и задник украшены вышивкой цветочным орнаментом, каблук имеет медную обкладку. Несколько проще выглядят туфли без вышивки с прорезным орнаментом по коже и суконными вставками в прорезях (инв. № А-6960/1.2-IV; А-6961/1.1.2-IV). К туфлям полагались короткие чулки, связанные на спицах из бело-синих ниток, шерстяные для зимы и бумажные для лета. Чулки носили без подвязок, удерживая на ноге за счет широкой и плотной вязаной резинки. В целом костюм выглядит необычайно нарядным и свежим, одинаково украшающим и молодую, и старую женщину.

Мужской костюм собрать было труднее, чем женский, поскольку он сохранился гораздо хуже, может быть, потому, что он украшен скромнее и казался хозяевам менее ценным. Костюм кавказского духобора состоит из рубахи, верхней «рубашки», штанов, жилета и верхней поколенной одежды «бешмет» («куртика», «хар-халук»). Дополнениями служили пояс, манишка и шейный платок (инв. № А-6960/7, I 3, 9, 10, 11, 13, 14, 15-IV). Рубаха прямого покроя с рукавами с ластовицей имеет прямой разрез у ворота. Ворот и край рукава под манжету собраны мелкой сборкой, манжеты украшены мережкой и мелкой вышивкой. Для будничной рубахи полагался отложной воротник, который в праздники убирался под одежду. В имеющемся в коллекции экземпляре отложной воротник заменен стойкой, так как рубаха шилась владелицей жениху к свадьбе и, соответственно, дополнялась манишкой. Манишка из черного плотного шелка, полукруглая с оплечьем, имеет атласный воротник-стойку, расшитый цветным узором; плотно охватывает шею, сзади застегивается на пуговицу. Поверх рубахи надевалась «рубашка» – распахная одежда с длинным узким рукавом, глухой застежкой и воротником-стойкой. «Рубашка» сильно приталена и от талии расклешена за счет вставных клиньев. Украшений почти нет, если не считать простой отстрочки на воротнике и по низу рукавов, а также маленьких накладных карманчиков, отделанных шнурком из золотных ниток. Имеющийся в коллекции экземпляр выцвел и сильно поношен, так как эта деталь одежды в середине XX в. утрачивала свое назначение и не возобновлялась. Особого покроя духоборческие штаны носились до начала XX в. и были заменены обычными брюками. Они шились с объемным верхом, собранным сборкой под пояс, широким шагом и прямыми узкими штанинами. Украшались скромно – окантовкой планок карманов и низа штанин.

Важной деталью одежды был короткий глухой жилет, носимый поверх «рубашки» так, чтобы расклешенные полы были выпущены из-под него. В коллекции ГМИР несколько жилетов из шелковых и хлопчатобумажных тканей на шерстяной подстежке, с воротником-стойкой, застегивающихся на крючки. Передняя пола жилетов отделана либо широкой тканой тесьмой, либо полосой вышивки цветочного орнамента; украшением служат также небольшие накладные карманы из бархата, расшитые цветами. Еще в 80-х гг. XX в. жилет находился в обиходе духоборов старшего поколения, а нарядный жилет надевался в праздники (свадьбы, проводы а армию) и обязательно на моления, иначе говоря, ему придавалась особая ритуальная функция. В отличие от жилета, который мог быть цветным или темным, верхняя одежда «бешмет» шилась из темных тканей. В коллекции имеется «бешмет» из черного домотканого сукна на красной домотканой подкладке. Он притален, имеет прямые полки, по спинке от-



резной, с расширенной и густо присборенной нижней частью. Застегивается доверху на крючки. Нижняя полка и низ рукавов отделаны черным бархатом, воротник-стойка украшен строчкой. Дополнением к «бешмету» служит длинный (200 см) домотканый пояс с узкими черными, зелеными, желтыми полосами на основном красном фоне. На голове мужчины носили картуз с козырьком обычной формы из черного сукна. Вместо кокарды использовали «пучок» такой же расцветки и из тех же лент, что и на женской шапочке, но значительно меньшего размера.

Канадские духовоборы вскоре после переезда сменили свои российские одежды на европейские. Несмотря на то что они и до настоящего времени имеют особый костюм для молитвенных собраний, в нем не сохранилось никаких элементов традиционного костюма, и в этом смысле можно говорить о полном пресечении традиции.

В 20-е гг. по указанию П.В. Веригина была сделана попытка создания нового молитвенного одеяния. В коллекции представлен мужской костюм из домотканого полотна, состоящий из рубашки прямого покроя с отложным воротником и прямых широких брюк на широком мягком поясе (инв. № А-7154/5.6-IV). Насколько можно судить по современным фотографиям духовоборов, этот костюм не удержался в молитвенном обиходе.

Современный костюм канадской духовоборки состоит из кофты, юбки и платка. Имеющийся в коллекции экземпляр выполнен из розового искусственного крепа. Кофта прямая, короткая, с узкими рукавами и отложным скругленным воротником. Юбка широкая, в три полотнища, спереди заложена складками. Квадратный платок из тонкого гипюра закрепляется под подбородком небольшой брошью с фарфоровой вставкой (инв. № А-7154/1, 2, 3, 4-IV).

Духоборы-свободники с течением времени сформировали собственный вариант молитвенного костюма, который, однако, по покрою не очень отличался от описанных костюмов духовоборов-общинников. Женская одежда также состоит из блузы, юбки и платка. Один из двух имеющихся в музее комплектов сделан из бело-голубой хлопчатобумажной ткани в клетку, другой – из синтетической ткани с голубым цветочным узором. Юбки широкие, в два с половиной полотнища с односторонними складками; блузы свободные, слегка прикрывающие талию, на поясе или на резинке, с рукавами, не достигающими запястий (КП 46146/1,2). Интересен один из платков – белый квадратный из грубой хлопчатобумажной ткани. На углу, спускающемся на спину, вышивка голубыми нитками тамбурным швом: «Счастливый тот кто отдасть себя в духовную общину Христа. Д.О.Х.1». Мужская молитвенная одежда свободников состоит только из просторной белой рубашки, надеваемой с обычными брюками. Рубашка сшита из синтетической ткани, с небольшой кокеткой на спинке и широкими рукавами на манжетах. Перед рубашки оформлен своеобразным пластроном на груди и косой застежкой по плечу и на воротнике-стойке. В этой группе предметов самыми любопытными являются веревочные башмаки-чуни плотного мелкого ручного плетения, которые носили свободники-вегетарианцы, не принимавшие не только мяса, но и одежды из кожи или меха (КП 46150/1,2).

В заключение необходимо сказать о двух предметах живописи, которой у духовоборов XIX – начала XX в., собственно говоря, быть не могло. Оба они – работы

самодеятельных художников, хотя и принадлежавших уже к иной, светской культуре, но сохранявших еще связи с традициями предков. Картина В.П. Калмыкова «Вид Сиротского Дома» (инв. № А-6875-IV; холст, масло; 87×57 см) изображает комплекс строений молитвенного центра духоборов в селе Гореловка. На первом плане «беседочка» – двухэтажное деревянное здание с легким круговым балконом, служившее летним помещением Л.В. Калмыковой. Здание имело не только мемориальный, но и сакральный характер, поэтому и в советское время заботливо реставрировалось и сохранялось. В.П. Калмыков – художник-самоучка, учитель истории в средней школе села Гореловка – стремился пробудить у земляков интерес к отечественной истории и культуре. Он писал пейзажи родных мест, картины с изображением местных обрядов и праздников. Панно В. Дыловой «Духоборочка» (инв. № А-6872-IV) наполнено ностальгическим очарованием, изображает девушку в традиционном костюме с платочком в руках, над головой ее помещен летящий аист, у ног – пышный горный цветок. Аисты и горные цветы, называвшиеся почему-то «лопухами», были характерной приметой весеннего пейзажа духоборческих закавказских сел. Панно выполнено минеральными красками на зеленовато-синем шелке в 40–50-х гг. XX в.

Обе эти работы являют собой обобщенный образ «Духобории», ушедшей в прошлое.

© Тарасова И.В., 2010

## ДВА МАСОНСКИХ КАТЕХИЗИСА ИЗ СОБРАНИЯ ГМИР\*

В рукописном собрании Государственного музея истории религии (ГМИР) имеется ряд документов, которые по описям именуются «масонскими катехизисами»<sup>1</sup>. Под этим названием объединены рукописи, разные по объему, формату и датировке. Помимо списков, датируемых концом XVIII в., есть экземпляры 20-х гг. XX в., имеющие отношение к деятельности масонских и парамасонских организаций и кружков того времени.

Самыми ранними являются два списка катехизисов российского государственного деятеля, публициста Ивана Владимировича Лопухина<sup>2</sup>. А.И. Серков датирует катехизис И.В. Лопухина 1799 г., основываясь на том, что он был издан при «Духовном рыцаре», который появился не ранее 1799 г.<sup>3</sup>. Эти датировки даются на основе филиграней на рукописных экземплярах, находящихся в Российской государственной библиотеке. М.Н. Лонгинов считает, что «Духовный рыцарь» появился раньше: «В 1791 году Лопухин напечатал на русском языке <...> сочинение свое “Духовный рыцарь, или Ищущий премудрости”, к которому присовокупил и русский оригинал своего “Нравоучительного катехизиса истинных Франк-Масонов”»<sup>4</sup>, в то время как французский вариант вышел несколько ранее – вместе с книгой «О внутренней церкви», т.е. в 1789 г.

Оба списка находятся среди бумаг, принадлежавших масону конца XVIII в. Сергею Александровичу Норову. На рукописях стоит дата «5790» (1790 г. по масонскому летоисчислению). Однако одна из них (в 1/8 листа) по водяным знакам и бумаге значительно «моложе»: она была написана не ранее 1806 г. (на бумаге указан год). Другой список (в 1/12 листа), также с указанием года («5790»), по филигране и особенностям почерка датируется концом XVIII в. Этот катехизис более ранний, на по-

---

\* Публикуется в новой редакции по: Труды Государственного музея истории религии. Вып. 5. СПб., 2005. С. 94–108.

<sup>1</sup> Научно-исторический архив ГМИР. Кол. 2. Оп. 1. Д. 5; Оп. 2. Д. 6.

<sup>2</sup> Там же. Оп. 1. Д. 5.

<sup>3</sup> Вернадский Г.В. Русское масонство в царствование Екатерины II / коммент. А.И. Серкова, М.В. Рейзина. СПб., 1999. С. 185.

<sup>4</sup> Лонгинов М.Н. Новиков и московские мартинисты. СПб., 2000. С. 329.

следней странице рукописи есть пометка: «покойн. к. И.С. Гаг.» (покойный князь И.С. Гагарин), возможно – первоначальный владелец рукописи, который в 80-х гг. XVIII в. был членом Дружеского ученого общества, а также активным переводчиком масонских сочинений. Является ли список автографом И.С. Гагарина или же рукописным экземпляром перевода, выполненным чужой рукой, судить трудно.

Очевидно то, что список катехизиса из собрания ГМИР был переводом на русский язык с французского «оригинала», возможно, сразу после появления этого сочинения. Об этом свидетельствуют варианты толкования слов, имеющиеся в рукописи. Они заключены переводчиком в прямые скобки с двоеточием, и часто перевод этого списка расходится с устоявшимся текстом катехизиса, который дают при публикациях масонских трудов И.В. Лопухина. Например, на первый вопрос: «Истинный ли вы С.К.?» дается ответ: «Я знаю сию Невидимую *неимеющую формы*: /необразованну в:/землю, и сии воды, над которыми носился Дух Великого строителя мира при его творении»<sup>5</sup>. В устоявшемся переводе ответ выглядит так: «Мне известны та невидимая и неустроенная Земля и те Воды, на коих носился Дух Великого Строителя Вселенной при ея сотворении»<sup>6</sup>. Рукопись ГМИР отличается также и тем, что вопросы (их 40) не пронумерованы, а в публикуемом варианте они стоят под номерами.

Нравственный катехизис касается учения вольных каменщиков, говорит о целях ордена («Первоначальная его цель та же, что и истинного христианства»). Соответственно, «работы» истинного свободного каменщика должны состоять в подражании Христу. Объясняется также, в чем состоит знание каменщиков и почему тайна ордена не может быть известна каждому («По тому же резону, как и человек не может видеть и чувствовать присутствие Божье, которое находится повсюду»). Отдельно освещены вопросы отношения к государю, властям и закону. Затем следуют рассуждения об отношениях с близкими, врагами, о «должности» к отечеству, родителям, о воспитании детей, а также о том, может ли жениться истинный свободный каменщик.

Само слово «катехизис» по отношению к тому типу памятников, который представляют рукописи ГМИР, было употреблено И.В. Лопухиным и с его легкой руки вошло в масонский обиход. Именно так стали называть вольные каменщики в России толкования уставов и обрядников, а нередко и сами уставы. Форма, выбранная И.В. Лопухиным для сочинения в защиту ордена, объясняется рядом исследователей приверженностью к православию, его обычаям и обрядам. Н.К. Пиксанов, а следом за ним С.М. Некрасов отмечают: «То обаяние, тот пафос богослужебной символики, который русские масоны с детства переживали в православных храмах, они стремились перенести и в свою малую церковь, и, надо сказать, – сумели достигнуть этого <...> живо чувствуешь, как увлекательна и привычна была эта символика для лиц, воспитанных в церковной традиции. Без усилия русские масоны

---

<sup>5</sup> Научно-исторический архив ГМИР. Кол. 2. Оп. 1. Д. 5. Л. 8. Курсивом выделены расхождения в тексте.

<sup>6</sup> Лопухин И.В. Масонские труды: Духовный рыцарь. Некоторые черты о внутренней церкви. М., 1997. С. 53.

могли возвращаться – и возвращались – к православной обрядности»<sup>7</sup>. Кроме того, по признанию самого И.В. Лопухина<sup>8</sup> поводом для написания «Нравственного катехизиса» стали встречи его с митрополитом Московским Платоном, который «очень в разговорах восставал противу нашего общества. <...> При возражениях на его критику родилась у меня мысль об оном катехизисе»<sup>9</sup>. Это не что иное, как «защитение», по выражению масонов, ордена вольных каменщиков. Такие сочинения были известны и в среде западных масонов; как правило, они строились в виде бесед между профаном и каменщиком. В России же, по аналогии с православным катехизисом, появились масонские катехизисы.

Полное название сочинения И.В. Лопухина – «Нравоучительный катехизис истинных франк-масонов для употребления ищущих премудрости, которые, для приобретения понятий о путях Премудрости и таинственном Ея Училище, с пользою могут заниматься также рассматриванием известной картины, предъявляющей Изображение Храма Натуры и Благодати, сочиненной Автором сея Степени и Катехизиса сего». Впервые это сочинение появилось на французском языке, было отпечатано в типографии «компаний нашей», а затем отдано книгопродавцу в качестве новой книжки, полученной из чужих краев. Это можно объяснить разными причинами. Без сомнения, одной из них был тот авторитет, которым обладали масонские сочинения западных авторов в среде русских каменщиков. Авторитет «ученых» западных книг по мистике и алхимии был велик на протяжении всей истории существования масонства в России. Выдавая катехизис за книгу иностранную, И.В. Лопухин желал придать определенный вес своему труду. Другим основанием для такого решения мог стать «силаниум»<sup>10</sup>, объявленный в среде русских масонов в конце 1780 г. и действовавший вплоть до начала 90-х гг. XVIII в.

В публикациях, посвященных деятельности И.В. Лопухина, представлены разные точки зрения в отношении «Нравственного катехизиса»: одни исследователи преувеличивают религиозную составляющую (Н.К. Гаврюшин, Н.К. Пиксанов), другие не считают нужным обсуждать это сочинение всерьез, настолько «абсурдным», по их мнению, отдельные его положения (А.Г. Суровцев, П.И. Бартенев<sup>11</sup>). Катехизис появился в условиях острой полемики, когда масоны должны были защищать не только свой орден, но и самих себя; масонские ложи были закрыты, «дабы не утвер-

<sup>7</sup> Пиксанов Н.К. Иван Владимирович Лопухин // Масонство в его прошлом и настоящем. Т. 1. М., 1911. С. 246; Некрасов С.М. И.В. Лопухин – автор Духовного рыцаря // Лопухин И.В. Искатель премудрости или Духовный рыцарь. М., 1994. С. 50.

<sup>8</sup> См.: Записки сенатора И.В. Лопухина. М., 1990.

<sup>9</sup> Там же. С. 29.

<sup>10</sup> «Силанум в ордене есть такое время, в которое отцы и правители высокосветского святейшего ордена занимаются рассмотрением всей экономики его, – есть то время, которое они сего благословенного и райского древа обрезают и отсекают увядающие отпрыски, а иногда и целые бесплодные ветви» (Ешевский С.В. Соч. Т. 3. М., 1870. С. 530).

<sup>11</sup> Ответ на первый вопрос катехизиса, по мнению П.И. Бартенева, указывает на «человека, который отводит себя в область невменяемости» (цит. по: Суровцев А.Г. Иван Владимирович Лопухин. СПб., 1901. С. 34).

дить в неосновательном подозрении и не дать случая сделать худо». Основные положения этого сочинения следует рассматривать в контексте собраний 90-х гг. XVIII в.

Поскольку катехизис призван был оградить орден от разных обвинений со стороны правительства, а также объяснить обывателю, кто такой «фармазон», автор поставил вопросы о существовании учения каменщиков, отношении их к государству и государю и «правилах» повседневной жизни.

Первое и главное, в чем обвиняли масонов, – политическая неблагонадежность. Наиболее ярко эта мысль сформулирована в донесениях князя А.А. Прозоровского императрице Екатерине: «Вся работа их клонилась к благополучию людей, т.е. к равенству; они – совершенные иезуиты, и все их положения имеют касательство до персоны государевой <...>; видно, что по заведении новой церкви было намерение подчинить оной и все государственное правительство и соединить все народы и законы вообще, наконец стараться завести республику»<sup>12</sup>. На вопрос об отношении к государству катехизис дает однозначный ответ: «Он [истинный франкмасон. – М.П.] должен царя чтить и во всяком страхе повиноваться Ему, не токмо добродетели и кроткости, но и строптивости». И далее: «Он должен быть покорен высшим Властям не токмо из страха наказания, но и по долгу совести»<sup>13</sup>.

Из переписки масонов видно, как далеки они были от увлечения свободоловием; деятели Франции эпохи революции в их глазах – «пустословы». Преследование А.Н. Радищева и его сочинения, которое было посвящено другу писателя и члену масонского братства А.М. Кутузову, встретило со стороны И.В. Лопухина замечание: «...не сделал бы он сего, ежели бы он был тем, что называют здесь мартинистом» (т.е. розенкрейцером. – М.П.)<sup>14</sup>. Н.Н. Трубецкой в одном из писем А.М. Кутузову писал: «Мы с тобой, мой друг, в политические дела государей и государств не входим и, ведая, что всякая власть есть от Бога, мы повинемся оной без роптания...»<sup>15</sup>. Ему вторил И.В. Лопухин: «Где яснее и основательнее говорится о нужде правительств, о повиновении, о подчинении, как в христианском учении?»<sup>16</sup>. По мнению М. Ковалевского, екатерининские ложи остались чужды тем новым сектам, которые в годы, предшествовавшие революции, примкнули к масонству и наложили на него несвойственный ему отпечаток движения революционно-го<sup>17</sup>, свидетельством чего является переписка масонов.

А.А. Прозоровский называл каменщиков 90-х гг. XVIII в. «совершенными иезуитами»: «Мартинисты считают Христа своим начальником и действуют Его именем, а это значит: где Христос управляет или они Его вдохновением, то тут другого правительства, как гражданского, так и духовного, быть не может»<sup>18</sup>.

---

<sup>12</sup> Цит. по: Барсков Я.Л. Переписка московских масонов XVIII века. Пг., 1915. С. XIII–XIV.

<sup>13</sup> Лопухин И.В. Масонские труды... С. 56.

<sup>14</sup> Ковалевский М. Масонство во времена Екатерины (к истории немецкого влияния в России) // Вестник Европы. 1915. № 3. С. 105.

<sup>15</sup> Барсков Я.Л. Переписка московских масонов XVIII века. С. 104.

<sup>16</sup> Там же. С. 17.

<sup>17</sup> Ковалевский М. Масонство во времена Екатерины. С. 109–110.

<sup>18</sup> Цит. по: Барсков Я.Л. Переписка московских масонов XVIII века. С. XIV.

Получалось, что масоны используют христианство в своих целях и, может быть, даже преследуют замыслы против православия. Такое мнение могло основываться на том, что И.Г. Шварц, И.Г. Рейхель, Г.Я. Шредер, будучи руководителями московских розенкрейцеров, не исповедовали православие. Материалы, опубликованные Я.Л. Барсковым, свидетельствуют об обратном – в Русской Православной Церкви более всего удержались древние обряды, которые были очень похожи, по мнению немецких братьев, на обряды масонские. Русские розенкрейцеры оставались верными «сынами» Православной Церкви, отстаивая преимущества православия перед другими христианскими исповеданиями в общении с западными каменщиками. Таковы темы катехизиса, связанные с общественно-политической ситуацией в России 90-х гг XVIII в..

В вопросах существа учения масонов источником катехизиса стала западная мистическая литература. В первую очередь можно отметить сильное влияние учения розенкрейцеров и популярных в их среде сочинений таких христианских мистиков, как Я. Бёме, Л.К. Сен-Мартен, Ф. Кемпийский. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к тексту. Так, на вопрос, каково должно быть главное упражнение истинных франкмасонов, следует ответ, выделенный автором для акцентирования внимания читателя: «*Последование Иисусу Христу*»<sup>19</sup>. Средствами этого следования являются молитва и упражнение воли в «исполнении заповедей», а «самые верные знаки» следования Иисусу Христу – «Чистая любовь, преданность и Крест»<sup>20</sup>.

В заглавии своего труда И.В. Лопухин для пользы предложил заняться рассмотрением «известной картины, представляющей *“Изображение Храма Натуры и Благодати”*». Как сообщал И.В. Лопухин в «Записках», эта гравюра впервые была напечатана в заглавии парижского издания его книги «Некоторые черты о внутренней церкви» (1801) с пояснениями автора; затем она вышла в свет в Москве отдельным изданием большого формата с пояснением на русском языке и, наконец, «наилучшим образом выгравирована» в Лондоне, вновь с французским текстом. Вероятно, эта композиция, составленная для сочинения о внутренней церкви, была очень важна для И.В. Лопухина, если указание на нее было вынесено автором в заглавие катехизиса.

В сюжете этой аллегорической гравюры широко представлены розенкрейцерские символы. На переднем плане, в центре композиции помещен столп, образованный сочетанием различных фигур, скомпонованных, в свою очередь, из отдельных символов, которые находятся в трех сферах, расположенных иерархически; каждая из них имеет свое название. Столп стоит на цоколе в форме куба. Слева – полуобнаженный мужчина с лопатой; рядом с ним стоит собака. Справа, на небольшом пригорке, лежит женщина, рядом с ней находится младенец. На втором плане – колоннада (справа и слева от столпа по три колонны с надписями: «*Leges Cioiles, Institutiones, Ceremoniae, Religiosae, Lax Naturae, Simbola, Allegoriae, Studium Naturae*»). Причудливый пейзаж, создаваемый скалами и растительностью, образует фон гравюры. Слева – животные: козел, лежащий лев, лисица, готовая к прыжку

<sup>19</sup> Лопухин И.В. Масонские труды... С. 54.

<sup>20</sup> Там же.



ку. Справа змея свернулась кольцом, а чуть поодаль – павлин с раскрытым хвостом. У каждой фигуры и надписи имеются отсылки к книгам Ветхого и Нового Заветов\*.

Гравюра «Храм Милосердия и Природы» представляла собой программную композицию, поскольку И.В. Лопухин не только использовал ее для большей наглядности к сочинению «О внутренней церкви», но и уделил толкованию этого сюжета особое внимание. Эти разъяснения очень важны для понимания взглядов автора на процесс воспитания совершенного человека.

Храм природы и благодати, по представлениям И.В. Лопухина, состоит из пяти частей: преддверия, притвора, «внутреннего» святилища, святая и святая святых. Люди по мере совершенствования переходят из одной части в другую. Самую большую толпу, окружающую этот воображаемый храм, составляют люди, недостойные войти в него, «рабы заблуждений, страстей, пороков и не желающие освободиться от ига их, влачимого суетного мира и похотию плоти»<sup>21</sup>. Людей этих можно назвать «поклонниками идолам плоти и мира», «обходящий аки лев и ищущий кого поглотити <...> легко может завлечь их в степи церкви антихристовой. Кто начинает «видеть суету мира сего, тот находится в преддвериях храма; подвигнутые влечением Отчим», уверовавшие в Евангельское Откровение наполняют притвор храма и т.д.

О несомненном влиянии символизма Якоба Бёме и розенкрейцеров свидетельствует еще один сюжет, который был помещен в книге «О внутренней Церкви»: пылающее сердце, обвитое цветами; острое копьё, пройдя через крест, помещенный в середине композиции, прокалывает голову змея, извивающегося вокруг оконечности сердца; внизу приведено изречение: «Дая законы о мысли и на сердцах напишу я». На другой стороне обложки изображены: вверху – два треугольника, обращенных вершинами в разные стороны (шестиконечная звезда), и в середине – крутая гора, на которую взбирается человек с ношей; из пучины облака виднеется рука, простертая по направлению к этому человеку; над картинкой надпись: «Верующему бремя легко»<sup>22</sup>.

Такие аллегорические композиции можно видеть в западных изданиях трудов Я. Бёме. Рука, протянутая с неба, считается печатью Я. Бёме<sup>23</sup>. Он был чрезвычайно популярен среди масонов, труды его переводились и были известны в многочисленных рукописных списках, библиотека каждого сколько-нибудь серьезного масона включала рукописные книжки трудов этого «тевтонического философа» (*philosophus teutonicus*, 1575–1624), символом или обычным знаком которого, особенно в письмах, были следующие восемь слов: «*Наше спасение в жизни Иисуса Христа в нас*»<sup>24</sup>. Поздравляя А.М. Кутузова с посвящением в новую степень,

---

\* В собрании ГМИР есть гравюра (№ А-1773/200-IV) с аналогичным сюжетом; она выполнена с рядом расхождений в композиции и деталях, однако основное содержание, идея, компоновка и надписи идентичны. Под изображением расположен текст: «Любовь на непоколебимом столпе веры утверждающаяся указывает прямой в церковь истинную путь, который есть терновый путь веста и самоотвержения».

<sup>21</sup> Лопухин И.В. Масонские труды... С. 89.

<sup>22</sup> Суровцев А.Г. Иван Владимирович Лопухин. С. 36, 37.

<sup>23</sup> Вер Г. Якоб Бёме, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Челябинск, 1998. С. 65.

<sup>24</sup> Там же.

Н.Н. Трубецкой рекомендовал ему для постижения великих истин, скрытых «под буквами», штудировать «в Бёме о семи свойствах натуры и о семи металлах и, елико возможно, глядеть на все находящееся духовными глазами»<sup>25</sup>.

Речь, по-видимому, шла о так называемом теоретическом градусе, в котором начиналось изучение алхимии, имевшей, как считали, огромное значение для «высшего просветления» человека. С.В. Ешевский писал об увлечении московских братьев алхимией: «Как мало, впрочем, могла эта химия иметь притязаний на звание истинной, это ясно для каждого, прочитавшего хоть одно из мистических сочинений, выходивших из типографии общества, или письма Новикова к Карамзину»<sup>26</sup>.

Действительно, масоны не уделяли занятиям алхимией большого внимания, но, относясь со скептицизмом к тайной медицине, теософии и другим наукам, отвергая упражнения в опытах по превращению металлов, они подчеркивали, что не следует предаваться этим занятиям из любопытства, но исключительно из любви к истине, с целью познать самую сущность предмета. В успех таких работ они искренне верили, а в «Нравственном катехизисе» появилось положение о том, что масон может иметь «способ излечать все болезни тела и жить несколько сот лет по примеру древних Праотцев».

Автор катехизиса писал о необходимости преображения человека. Основой для такого, по словам масонов, «возрождения» является память о вочеловечении Христа, а средством, как уже упоминалось, – молитва, благодаря которой происходит очищение человека. «Но нужно приготовить свое сердце к чистой молитве, чтобы Бог снишел в наше сердце, нужно развить все свои как божественно-духовные, так и физические, плотские силы, которые как бы погребены под тяжестью грехов..., молитва поднимет человека в высшие сферы: сердце его раскроется для всеобщей любви, а разум – для познания истины»<sup>27</sup>.

Эти положения учения философа-мистика Л.К. Сен-Мартена не были пустой формой для русских масонов. Они находили живой отклик в их душах и становились ориентиром для «работ». Молитва была способом возвращения внутрь себя, «собирания души». Так, З.Я. Карнеев в одной из своих речей утверждал: «Ревностное же моление наше есть по большей части самолюбивое, натурою движимое. Молиться должно с некоторым как бы хладнокровием, видя, что Бог непрестанно творит то, что угодно ему. – Было и со мною, что и я сильно кричал, просил и вопиял; но после увидел, что сему не так быть надлежало; натура обманчива»<sup>28</sup>. «Старайся быть собственным Бёмом», – наставлял тот же З.Я. Карнеев, т.е. обращай к «внутреннему» человеку, поскольку источник мистического познания находится в сердце.

Первые слова катехизиса, вызывавшие удивление у непосвященных, также восходят к учению Я. Бёме, который утверждал, что «составные элементы человека взяты из природы, звезд и стихий. Бог же творец господствует во всем, подобно

<sup>25</sup> Барсков Я.Л. Переписка московских масонов XVIII века. С. 9.

<sup>26</sup> Ешевский С.В. Соч. Т. 3. М., 1870. С. 427.

<sup>27</sup> Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. М., 1913. С. 406, 407.

<sup>28</sup> Цит. по: Вернадский Г.В. Русское масонство в царствование Екатерины II. С. 201, 202.

тому, как сок наполняет древо жизнью»<sup>29</sup>. Утверждая в ответе на первый вопрос, что «мне известны та невидимая и неустроенная Земля и те Воды, на коих ютился Дух Великого Строителя Вселенной при ея сотворении», И.В. Лопухин тем самым признавал свою причастность к тайному знанию о человеке, а значит, и «натуре», из элементов которой состоял человек. Истинная работа в нравственности, по катехизису, начинается тогда, когда «человек начнет совлекаться Ветхого Адама». Вследствие своей слабости человек оторвался от Бога; он пал, и в своем падении увлек за собой всю природу. Следствия этого падения плачевны прежде всего для самого человека – он утратил свое былое величие.

Понятие «ветхий Адам» – одно из центральных в учении розенкрейцеров. Человек вышел чистым из рук Творца, однако падение Люцифера столкнуло во мрак и человека, который, тем не менее, не утратил своего богоподобия, искры божественного. Такие рассуждения можно найти и в главной книге розенкрейцеров «Теоретический градус Соломоновых наук»<sup>\*</sup>: если падение человека повлекло за собой падение всей «натуры», то обратный процесс – спасение человека, «сочлечение ветхого Адама» и рождение нового Адама – будет одновременно и очищением мира. Надежду на возрождение даровал человеку Иисус Христос самым фактом своего вочеловечения. Он и есть «новый Адам». Эта идея следования, подражания Христу была, по-видимому, близка и понятна И.В. Лопухину, она проходит в качестве главной, сквозной линии через весь катехизис и развивается автором в целом ряде его масонских трудов. Другим источником рассматриваемого сочинения можно считать собственно масонские уставы. Если автор обращается к мистическим книгам, рассуждая о сущности масонства и внутреннем мире «истинного каменщика», то уставы дают повод для размышлений о внешнем проявлении истинной нравственности. Такое разделение внешнего и внутреннего очень характерно для И.В. Лопухина, оно является частью его мирозерцания. Внешнее в его построениях часто становится средством для внутреннего: «Почитая его [внешнего богослужения. – М.П.] Установления и Обряды, должен он прилежно ими пользоваться как средством для *внутреннего* [курсив И.В. Лопухина. – М.П.]; чему надлежит быть их предметом во всех Христианских учреждениях Богослужения внешнего»<sup>30</sup>. Уставы регламентируют поступки масонов в их отношении к властям и своему окружению, причем заимствуется лишь круг традиционных вопросов, а толкование их получает иную, отличную от уставов, окраску.

Чтобы развеять слухи о «фармазонах», ходившие в обществе, в катехизисе значительное место отведено объяснению поведения каменщика в повседневной жизни. Показательны стихи о масонах и их нравах, распространившиеся почти сразу после появления в России масонских лож: «Проявились недавно в России

---

<sup>29</sup> Цит. по: Вер Г. Якоб Бёме, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. С. 109.

<sup>\*</sup> «Теоретический градус Соломоновых наук» – главное руководство для орденских занятий, официальное сочинение, предназначавшееся в качестве главного акта для работ в теоретической степени. «Теоретический градус» составлял сначала величайшую тайну, но впоследствии пошел по рукам братьев и потому сохранился во множестве списков. – *Прим. ред.*

<sup>30</sup> Лопухин И.В. Масонские труды... С. 36.

франкмасоны / И творят почти явно демонски законы, / Нудятся коварно плести различны манеры, / Чтоб к антихристу привесть от Христовой веры»<sup>31</sup>. В этих условиях естественным выглядит появление в катехизисе таких вопросов: может ли жениться франкмасон, как он должен относиться к родителям, к богослужению и т.д.

Таким образом, катехизис – сочинение, отразившее основные направления полемики вольных каменщиков со своими оппонентами, в роли которых выступали как государственные лица, так и простые обыватели, общественное мнение. Каждый из них определил круг вопросов, находившихся в его компетенции: государственные лица беспокоились о политической благонадежности членов нового общества, а «профаны» – о безопасности собственной и своих близких. Люди, увлеченные мистикой, составляли редкое исключение, и общество, не понимая деятельность масонов, дало им наименование «фармазон», которое наряду со словом «вольтерьянец» было самым сильным бранным словом<sup>32</sup>. Катехизис объяснял одним свои моральные принципы, других уверял в своей приверженности интересам государства и церкви. По словам А.Г. Суровцева, этот взгляд И.В. Лопухина на обязанности истинного масона и вместе с тем христианина провозглашался им не только на словах, но и на деле, по возможности он старался ближе подойти к намеченному им же идеалу.

В начале XIX в. катехизисом стали называть масонский устав, и понятие это прочно вошло в масонский словарь. Так же называли в то время и пояснения относительно вопросов, которых касался устав: о «должностях» к Богу и религии, бессмертии души, «должности» к государю и отечеству, к человеку вообще, о благотворении и других «должностях» к ближнему, нравственном совершенстве самого себя, «должности» к братьям и ордену. Темы эти не раз становились предметом размышлений в ложе и развивались в речах, которые произносили председательствовавшие мастера.

Катехизисами в масонских ложах нередко называли и обрядники, в которых давалось толкование символики той или иной степени посвящения. Такой катехизис-обрядник представлен в собрании ГМИР списком начала XX в.: «Катехизис для учеников ложи св. Иоанна исправленный, дополненный и утвержденный на всеобщем Конвенте, бывшем в Вильгельмсбаде Истинного Света 5784 г.»<sup>33</sup>. В нем все вопросы и ответы сгруппированы в разделах: 1) вопросы для ученической степени; 2) вопросы, касающиеся обстоятельств принятия; 3) вопросы, касающиеся аллегорических фигур. Катехизис обращался к предметам собственно масонским, таким как толкование символики посвящения ученика в степень, тот круг знаний, который ученику необходимо было проявить при этом обряде. Он должен был объяснить значение знака ученической степени, храма Соломона, трех «великих светил» и т.д. Вопросы нравственности не обсуждались отдельно, а только в связи

<sup>31</sup> Цит. по: *Ешевский С.В.* Соч. Т. 3. С. 422.

<sup>32</sup> Мартинизм в русском обществе XVIII века // *Отечественные записки.* 1861. Апрель. С. 86–124.

<sup>33</sup> Научно-исторический архив ГМИР. Кол. 2. Оп. 3. Д. 7. Л. 13–17. Следует отметить неточность – конвент в Вильгельмсбаде, на котором Россия была признана восьмой независимой масонской провинцией, состоялся в 1782 г.

с толкованием аллегорических фигур\*. Данный катехизис представляет собой обрядник. Именно к такому типу относятся краткие (не более семи-восьми вопросов и ответов) катехизисы для трех степеней посвящения.

Несомненный интерес представляет пространный катехизис, который датируется 1920-ми гг. и по содержанию тяготеет больше к уставу, поясняя общие вопросы относительно истории ордена, искусства масонской науки и др.<sup>34</sup> Этот «авторский» катехизис – образец творческой работы масона начала 1920-х гг., и хотя имя не указано, можно не сомневаться, что автором является Б.В. Кириченко-Астромов, поскольку документ включает ряд вопросов об Автономном русском масонстве, основателем и идеологом которого он был.

Рукопись называется «Катехизис Русского Масона» (в 1/8 листа), не датирована, однако архивные данные позволяют определить время ее появления – вероятнее всего, 23–26 гг. Документ написан русской скорописью на линованной бумаге, без филиграней, ализариновыми чернилами черного и красного цвета. Обложка изготовлена из бумаги густого фиолетового цвета; на обложке черной тушью изображена эмблема Автономного русского масонства – сияющая пятиконечная звезда, заключенная в треугольник. Листы пожелтели (особенно второй лист; можно предположить экспонирование рукописи). В конце рукописи фиолетовыми чернилами, почерком, отличным от основного, сделана пометка: «Резюме?»\*\*

Вопросы и ответы катехизиса пронумерованы, причем первые – арабскими цифрами, а вторые – буквами еврейского алфавита (они выделены красными чернилами), например буква «алеф», которая предвещает ответ на первый вопрос, имеет числовое значение «один» и т.д. Всего вопросов 22, и при отсутствии нумерации буквами еврейского алфавита такое их количество можно было бы считать случайным, однако появление специальных букв указывает на то, что число 22 имело для составителя большое значение. Для объяснения этой числовой символики необходимо обратиться к истории ордена мартинистов в Петербурге–Петрограде.

Для последователей учения мартинистов образца начала XX в., которое возглавлял Г.О. Мёбес, важной частью эзотерических знаний были толкования мажорных арканов (их число равнялось 22). Аркан понимался как мистическая тайна, скрывающая фундаментальные основы бытия. Система арканов, по мнению мартинистов, охватывала весь круг божественного знания. Тайны эти зашифрованы в символах числовых, цветовых, архетипов, знаков и др. Высшей ступенью в различных школах посвящений того времени было изучение мажорных (старших) и минорных (младших) арканов<sup>35</sup>. Объяснению смысла этих арканов, обозначав-

---

\* Например, на вопрос «Сколько имеют св. каменщики символов?» необходимо было дать ответ «Три: лопата, молоток и циркуль». Вопрос: «К каким работам должны употреблять свои каменщические лопатки?». Ответ: «Чтоб охранять свои сердца». Вопрос: «Что значит молоток?». Ответ: «Он дает нам знать, чтоб свободные каменщики работу свою исполняли без шума, тайно, и не делая из того никакого тщеславия» (Научно-исторический архив ГМИР. Кол. 2. Оп. 2. Л. 13–17).

<sup>34</sup> Там же. Д. 6. Л. 1–5.

\*\* Скорее всего, эта пометка принадлежит руке следователя, который вел дело Б.В. Кириченко-Астромова и просматривал все материалы, изъятые при аресте.

<sup>35</sup> См.: *Немировский А.И., Уколова В.И.* Свет звезд, или последний русский розенкрейцер. М., 1994.

шихся буквами и соответственно цифровым значением, и посвящены были лекции Г.О. Мёбеса по эзотеризму, прочитанные им в Петербурге.

В 1913 г. Б.В. Кириченко-Астромов познакомился с Г.О. Мёбесом, а через год был назначен Генеральным секретарем ордена<sup>36</sup>. В 1921 г. из-за трений, возникших между ними, «секретарь» покинул орден. Г.О. Мёбес назвал причиной разрыва «низкие моральные качества» своего ученика, но, по мнению А.М. Асеева, поводом стало то, что Г.О. Мёбес «сильно сократил масонскую сторону своей деятельности», считая масонство сложной и громоздкой организацией в условиях советской действительности. Б.В. Кириченко-Астромов делал упор именно на масонской стороне. Он активно интересовался историей братства в России, читал лекции по данной тематике, пытался сам написать небольшую историю ордена вольных каменщиков, собирал рукописи масонов и предметы ритуала. Неудивительно поэтому, что он стремился к возрождению масонства именно в русле прежних традиций. Разногласия между Г.О. Мёбесом и Б.В. Кириченко-Астромовым привели к тому, что в 1921 г. появилась масонская ложа *Tres Stellae Nordicae* («Три Северные Звезды»), которую учредили Б.В. Кириченко-Астромов и его сторонники. Вскоре открылись ложи *Leo Ardens* («Пылающего льва»), *Delfinum* («Дельфина») и *Spica Aurea* («Золотого колоса»). Вполне вероятно, что идейные разногласия были на самом деле не более чем борьбой за лидерство, поскольку во вновь образованных ложах содержание работ не изменилось, основу занятий составили упражнения в передаче мыслей, столоверчение, гипнотические сеансы, лекции по истории масонства<sup>37</sup> – все то, чем занимались и у Г.О. Мёбеса.

В августе 1922 г. представители новых лож учредили великую ложу Астрея и объявили о создании новой, независимой от мартинистов организации, которая получила название Автономного русского масонства. Генеральным ее секретарем стал Б.В. Кириченко-Астромов.

Катехизис из собрания ГМИР, о котором упоминалось ранее, является программным документом этой организации. Одновременно он был призван заявить и о новом направлении в масонстве 20-х гг. Катехизис знаменовал собой разрыв с мартинистами под руководством Г.О. Мёбеса и провозглашал возврат к традиционному масонству, насколько это было возможно в тех условиях. Однако пытаясь уйти и порвать со старым кругом, Б.В. Кириченко-Астромов не смог отказаться от очарования и магии мажорных арканов, что нашло выражение в числовой символике данного катехизиса.

На рукописи указано название ложи: «3 St.: N.: in Or.: Petr.:» («3 Stellae Nordicae Orient Petropoleos» – ложа «Три Северные Звезды на Востоке Петрограда»)\*. Эмблемой для новой организации стала пятиконечная сияющая звезда, заключенная в треугольник (именно это изображение расположено на обложке катехизиса).

<sup>36</sup> Подробнее о Б.В. Кириченко-Астромове см.: *Брачев В.С. Масоны и власть в России. М., 2003. С. 440–455.*

<sup>37</sup> Там же. С. 445.

\* См. Приложение в конце статьи, с. 487.



Пентаграмма (звезда) – один из главных масонских символов, поэтому появление ее в документе новой организации вполне объяснимо. В катехизисе звезда названа в качестве «наиболее почитаемого символа» русского масона. Она истолкована как «символ гармонически развитой личности, которая победила сама себя и нейтрализовала в себе крайности добра и зла, символ разума, покоряющего слепые силы природы, символ перехода раздробленной множественности к коллективному единству»<sup>38</sup>.

Автономное русское масонство было производным от учения мартинистов, поэтому и в объяснении значения этого символа члены новой организации обращались к знаниям, полученным у Г.О. Мёбеса. В его лекциях по эзотеризму этому пятому аркану (пентаграмме) как наиболее важному были посвящены три лекции<sup>39</sup>. Так же, как и при толковании прочих арканов, в этом случае Г.О. Мёбес обращался к изображению карты Таро, носящей это числовое значение. Рисунок у него становился отправной точкой рассуждений о посвящениях разных типов, белых и черных и др.

Поскольку в прямую пентаграмму принято вписывать фигуру человека, голова, руки и ноги которого размещаются по углам пентаграммы и символизируют человека, достигшего гармонизации своей природы, эти лекции содержали различные рекомендации для достижения такого равновесия в духовной, ментальной и астральной сферах. Этим обусловлено их главенствующее положение в цикле лекций; остальные являются дополнением и развитием некоторых тем, посвященных пятому элементу. Б.В. Кириченко-Астромов, как уже отмечалось, следуя учению своего наставника, наиглавнейшим символом называл пентаграмму – пятиконечную звезду и использовал ее в качестве символа новообразованной ложи.

Для того чтобы понять, какие вопросы, по мнению Б.В. Кириченко-Астромова, требовали разъяснения в катехизисе, необходимо объяснить, кто такой масон и каковы цели русского масонства. Автор постоянно подчеркивал, что речь идет именно о *русском масонстве*, поскольку пути русского и западного масонства разошлись. «Масоны Запада выродились в политическую организацию. Они утратили ключи к пониманию масонской науки и преследуют лишь одну цель: тайный захват политической власти во всех странах. Русское же масонство, сохранив благодаря гонениям в неприкосновенности высшие заветы своего высокого братства, стало по духу своему и целям совершенно чуждым масонству Запада. Оно ближе всего подходит по своим идеалам к “толстовству”»<sup>40</sup>.

В ответе на первый вопрос катехизиса Б.В. Кириченко-Астромов объединил представления о масонах как средневековых каменщиках-строителях и более позднее, символическое, в результате чего у него получилась своеобразная формулировка: «Так в Средние века назывались строители лучшей жизни». Осуществляя задачи самовоспитания и способствуя «скорейшему установлению мирного и счастливого существования для всего человечества», масоны руководствуются кодексом масонской морали, основное требование которой – безукоризненная честность.

---

<sup>38</sup> Научно-исторический архив ГМИР. Кол. 2. Оп. 2. Д. 6. Л. 15об.

<sup>39</sup> Мёбес Г.О. Энциклопедия оккультизма. Т. 1. М., 1992. С. 54–89.

<sup>40</sup> Научно-исторический архив ГМИР. Кол. 2. Оп. 2. Д. 6. Л. 4об.



Два масонских катехизиса из собрания ГМИР разделены значительным временным промежутком; оба сочинения появились в такой исторической ситуации, когда в одном случае масонство в России было в процессе становления, а в другом – пыталось возродиться в русле прежних традиций. Удивительным образом оба экземпляра принадлежат той ветви масонства, которая именуется мартинизмом, хотя применительно к московским братьям название это неверно. Более сотни лет, лежащие между этими двумя сочинениями, внесли коррективы в учение масонов, которое активно развивалось в течение XIX в. Некоторые вопросы из астромовского катехизиса были бы неуместны в конце XVIII в., например вопрос, могут ли «в тело масонов приниматься женщины?». Женщина в катехизисе признается равноправным членом общества, «не ниже и не выше мужчины», но «для удобства» они образуют отдельные ложи. Судя по материалам ГМИР, такие ложи были образованы, работами в них руководила М. Нестерова – жена Б.В. Кириченко-Астромова.

Составитель катехизиса не мог не обратиться к такой теме, как религиозные верования масона. Вопреки распространенному мнению, от масона не требуется отказа от «своей» религии, но масонство «само никакой религии не исповедует» и никому никаких верований не навязывает. Что касается Бога, то масоны 20-х гг. XX в. «...верят в Абсолют, в непознаваемую первопричину, но в личного Бога христиан, евреев и магометан – нет, не верят. Масоны находят, что идея личного божества – это гигантская тень, отбрасываемая в пустоту мирового пространства воображением невежд»<sup>41</sup>. И если катехизис XVIII в. таинство великого искусства масонов открывает через Бога путем возрождения человека, то в XX в. точные данные масонской науки черпаются из Посвятительных тетрадей<sup>42</sup>, представляющих собой обрядники.

Катехизисы из собрания ГМИР являются одним из источников изучения истории масонства в России. Они представляют собой особую форму апологии союза вольных каменщиков, программного документа, в котором излагаются основы их учения. Это не просто уставы или комментарии к ним. Катехизисы И.В. Лопухина и Б.В. Кириченко-Астромова отличает присутствие в них второго, полемического подтекста, который проявляется в целом ряде особенностей, в первую очередь – в отборе вопросов для обсуждения, разъяснения. Каждый вопрос–ответ иллюстрирует определенный исторический отрезок существования братства вольных каменщиков в России. Более того, стилистика указанных произведений, оформление, символика становятся важными деталями, из которых складывается облик масона конца XVIII в. и 20-х гг. XX в. В первом случае – это вельможа, государственный деятель, человек высоких моральных принципов и качеств, во втором – интеллигент, имеющий множество фамилий известного происхождения, с весьма сомнительной репутацией. Два катехизиса, два каменщика-мартиниста, две эпохи истории масонства в России представляют историко-документы из музейного собрания. Хронологический ряд этого типа памятников в ярких экземплярах катехизиса И.В. Лопухина и Б.В. Кириченко-Астромова демонстрирует тенденции в развитии такого

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Подробнее о Посвятительных тетрадях см.: *Птиченко М.В.* Формирование и деятельность Ордена мартинистов. С. 98–101.

общественного явления, как масонство на русской почве, показывает задачи, которые ставило себе братство по воспитанию общества. Итоги этой истории убеждают в том, что «не существует особенной масонской нравственности. Нравственность заключается в том, что мы выполняем нашу хорошо нами постигнутую обязанность. С абсолютной внутренней свободой, без внешнего побуждения, просто потому, что это обязанности, этому нельзя научить»<sup>43</sup>.

© Птиченко М.В., 2010

## Приложение

### Катехизис Русского Масона<sup>44</sup>

3 St.: N.: In Or.: Petr.  
«на правах рукописи»

#### 1. Что обозначает слово «Масон»?

\* Масон – слово иностранное, обозначающее «каменщик». Так в средние века назывались строители лучшей жизни.

#### 2. Почему они иногда называются «Франк-масонами» или «Вольными Каменщиками»?

\* Так они назывались (в отличие от обыкновенных каменщиков и штукатуров) потому, что пользовались свободой переезда из города в город, из страны в страну.

#### 3. Что такое Русское Масонство?

\* Русское Масонство есть ассоциация объединенных единством мировоззрения, ищущих Истины людей, ставящих себе задачей путем самовоспитания особой работы над собой достигнуть возможно высокого нравственного совершенства и в то же время всемерно способствовать скорейшему установлению мирного и счастливого существования для всего Человечества. (л. 2–2об.).

#### 4. Чем руководствуются Мاسоны работая над этими двумя заданиями?

\* Масонской Наукой, то есть масон своими учениями, идущими с незапамятных времен, кодексом Масонской морали, а так же и вдумчивым отношением ко всем явлениям окружающей жизни.

#### 5. Откуда могут Масоны подчерпнуть точные данные Масонской Науки?

\* Только из Посвятительных Тетрадей.

#### 6. Что это такое?

---

<sup>43</sup> Фихте И.Г. Философия масонства: письма к Констану // Фихте И.Г. Наставление блаженной жизни. М., 1997. С. 301.

<sup>44</sup> Научно-исторический архив ГМИР. Кол. 2. Оп. 2. Д. 6. Л. 1–5. Текст публикуется с сохранением особенностей орфографии и пунктуации оригинала. В рукописи на месте звездочек стоят номера, оцифрованные буквами еврейского алфавита.

\* Посвятительными Тетрадами называются материалы, которые вручаются вновь принятому брату для изучения и медитации, и которые не могут быть доверяемы профанам, т.е. посторонним. По мере усвоения преподанных ему знаний каждый масон получает дальнейший посвяtitельный материал и таким образом его кругозор постепенно расширяется. С течением времени ученик становится подмастерьем и мастером, и тогда он, в свою очередь делается учителем для младших своих братьев. (л. 3)

7. Каким образом можно стать Масоном?

\* Нужно быть принятым в число членов той или иной Ложи.

8. Что такое Ложа?

\* Так называется собрание Масонов, объединенных в определенную группу, а так же и само помещение, где они собираются для совместных работ. (л. 3–3об.)

9. Что для этого требуется?

\* Искреннее желание самосовершенствоваться и служить на пользу человечеству. Только людям, проникнутым идеей альтруизма открываются двери Массонской Ложи.

10. Кто может открыть эти двери?

\* Массон уже достигнувший достаточной глубины знаний Массонской науки. Когда ученик готов к восприятию Учения – за учителем дело не станет.

11. Какими качествами должен обладать Массон?

\* Истинный Массон – безукоризненно честен, нравственен.

12. Могут ли в тело Массонов приниматься женщины?

\* Несомненно. Для Массона женщина является вполне равноправным членом одной семьи – Человечества. Массон знает что женщины – не ниже и не выше мужчины, они друг друга дополняют. Но для удобства женщины образуют отдельные Ложи. (л. 3об.–4)

13. Определите более точно социальные взгляды Массонов?

\* Признав себя гражданами Мира, Массоны стремятся к созданию внеклассового общества, к установлению равных условий жизни и воспитания для всех, к осуществлению истинного Братства народов.

14. Какова политическая деятельность Русского Массонства?

\* Политиканству нет места в Ложах Автономного Русского Массонства. Русский Массон строго лоялен и придерживается законов и обычаев своей страны.

15. Почему Русское Массонство называют «Автономным»?

\* Потому что оно совершенно независимо и учреждаемые им Ложи ни в какой степени подчинения по отношению к иностранным Ложам не состоят.

16. Но ведь Массонство пришло к нам с Запада?

\* Совершенно верно: таково было его возникновение, но в последствии оно все более и более освобождалось от иноземного влияния и в настоящее время этот процесс бесповоротно совершен. (л. 4об.)

17. Почему это так случилось?

---

\* Далее зачеркнуто карандашом: с ярко выраженной буржуазно-капиталистической идеологией.

\* Потому, что пути иностранного и Русского Масонства резко разошлись: масоны Запада выродились в политическую организацию\*, они утратили ключи к пониманию масонской Науки и преследуют лишь одну цель: тайный захват политической власти во всех странах. Русское же Масонство, сохранив, благодаря гонениям в неприкосновенности высшие заветы своего высокого братства стало по духу своему и целям, совершенно чуждым Масонству Запада. Оно ближе всего подходит по своей идеологии к «Толстовству».

18. Верно ли, что от Масона требуется отказ от его религиозных верований?

\* Нет, не верно. Масонство относится вполне терпимо к любым религиозным верованиям, но само никакой религии не исповедует и никому никаких верований не навязывает. Оно развивает в своих членах стремление к Любви, Гармонии и Красоте. (л. 5)

19. Значит, Масоны в Бога не верят?

\* Они верят в Абсолют, в Непознаваемую Первопричину, но в личного Бога христиан, евреев и магометан – нет, не верят. Масоны находят, что идея личного божества, это гигантская тень, отбрасываемая в пустоту мирового пространства воображением невежд.

20. Как же Масоны разрешают загадки и тайны Бытия?

\* Об этом имеются точнейшие сведения в Посвятительных Тетрадах. Братья интересующиеся Метафизикой и философскими вопросами могут найти в Масонской Науке самые обстоятельные и научно обоснованные ответы на все тревожащие их вопросы. (л. 5–5об.)

21. Почему Масоны пользуются символическими изображениями?

\* Во-первых, по древней своей Традиции, а во-вторых – потому что символы являются удобным способом зафиксировать в памяти те или иные отвлеченные представления.

22. Укажите наиболее почитаемый в Масонстве Символ?

\* Это – Пятиконечная Звезда, Символ гармонически развитой личности, которая победила самое себя и нейтрализовала а себе крайности добра и зла, Символ разума, покоряющего слепые силы природы, Символ перехода раздробленной множественности к коллективному единству. Это та Звезда, которая озаряет путь Человечества к еще неизведанному счастью.

Научное издание

**Вопросы религии и религиоведения**  
(Антология отечественного религиоведения)

Выпуск 4  
**Петербургская религиоведческая школа**  
Книга 2  
**Государственный музей истории религии**  
Часть I

Научно-теоретическое приложение к журналу  
«Государство, религия, Церковь в России и за рубежом»  
Свидетельство о регистрации журнала:  
ПИ № ФС 77-35090 от 23 февраля 2009 г. (Федеральная служба по надзору  
в сфере связи и массовых коммуникаций Российской Федерации)

Учредитель, издатель и распространитель –  
Российская академия государственной службы при Президенте Российской Федерации

При публикации авторских материалов и источников учитываются нормы правописания  
и стилистики, принятые в соответствующих религиозных традициях.

Перепечатка материалов возможна только по письменному разрешению Редакции.

Библиографическое обеспечение журнала – Библиотека РАГС.

**Над выпуском работали:**

Научные редакторы – Терюкова Т.А., Шахнович М.М., Шмидт В.В., при участии Черняка И.Х.  
Редактор – Малеванная Е.А., Манушин Э.А.  
Корректор – Малеванная Е.А.  
Выпускающий редактор – Шмидт В.В.  
Верстка, оригинал-макет – Азаров А.А., Ванькуров А.С.  
Обложка – Великий П.П.

**Адрес редакции:**

119606, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 84, каб. 2239  
тел.: (495) 436-9844; тел./факс: (495) 436-9780  
e-mail: [william@list.ru](mailto:william@list.ru), [religion@ur.rags.ru](mailto:religion@ur.rags.ru)  
интернет-сайт: <http://religio.rags.ru>

**Адрес издательства:**

111033, г. Москва, Золоторожский Вал, д. 4  
тел./факс: (495) 933-2460  
[www.publishing-house.ru](http://www.publishing-house.ru)

\* \* \*

Подписано в печать 25.12.2010. Формат 70х100 1/16. Тираж 1500 (1:300) экз. Усл. п. л. 28,5  
Уч.-изд. л. 34,3. Бумага офсетная № 1. Гарнитура Original Garamond. Заказ № 2429-02.  
Отпечатано в ООО «Футурис», 109052, Москва, ул. Нижегородская, д. 50. Тел. (495) 505-5356.