



Т.Н.Третьякова

**Историко-культурное
наследие региона**

**Часть 2
Книга 2**

Министерство образования и науки РФ
ФГБОУ ВПО «Южно-Уральский государственный университет»
Кафедра туризма и социально-культурного сервиса

Ч 518.14:С5
Т 666

Т.Н.ТРЕТЬЯКОВА

**ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ
НАСЛЕДИЕ РЕГИОНА**

**Учебное пособие
Часть 2
Книга 2**

Челябинск
Издательский центр ЮУрГУ
2014

ББК Ч 518.14:С5
УДК 94 (470.55)
Т 666

*Одобрено учебно-методической комиссией
Института спорта, туризма и сервиса ЮУрГУ*

Рецензенты:

Климова Т.Е., д.п.н., профессор
Липская Л.А., д.п.н., профессор

Т666 **Историко-культурное наследие региона. Учебное пособие в 3-х частях. Ч.2,кн.2:** учебное пособие для студентов и магистрантов туристских специальностей/ Т.Н. Третьякова. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2014. – 380 с.

Учебное пособие адресовано студентам и магистрантам туристских специальностей.

Ч 518.14:С5

© Издательский центр ЮУрГУ, 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Раздел 2. Становление региональной культуры	5
Глава 11. Историко-культурное наследие династии Строгановых	5
11.1. Роль Строгановых в социально-экономической и культурной жизни России.....	5
11.2. Портретная галерея Строгановых.....	22
11.3. Архитектура строгановских вотчин.....	83
11.4. Строгановская иконопись.....	118
11.5. Храмостроительство Строгановских вотчин.....	130
11.6. Учебные заведения.....	145
11.7. Родовые библиотеки и книжность.....	150
11.8. Знаменное пение.....	178
11.9. Лицевое и орнаментальное шитье Строгановских мастериц.....	182
11.10.Ювелирное дело и обработка драгоценных металлов в Строгановских имениях.....	197
11.11. Крепостные художники Строгановских вотчин XVIII- первой половины XIX веков.....	212
11.12. Крепостные театры Строгановских имений.....	220
11.13.Региональные символы Строгановского наследия.....	234
Глава 12. Историко-культурное наследие династии Демидовых....	250
12.1. Роль Демидовых в истории российской культуры.....	250
12.2. Династия Демидовых в портретах и скульптурах.....	261
12.3. Дворцы и усадьбы Демидовых.....	283
12.4. Демидовские ботанические сады.....	295
12.5. Учебные заведения.....	302
12.6. Демидовские библиотеки.....	314
12.7. Литературное окружение Демидовых.....	321
12.8. Демидовские премии.....	331
12.9. Храмостроительство Демидовских вотчин.....	333
12.10.Региональные символы Демидовского наследия.....	360
Заключение	377
Литература	378

ВВЕДЕНИЕ

Большую роль в становлении региональной культуры сыграли две великие дигнастии уральских горнозаводчиков – Строгановы и Демидовых.

Строгановы – уральские горнозаводчики. Выходцы из поморских крестьян, ставшие купцами, затем крупными промышленниками, позднее бароны и графы Российской империи; крупные землевладельцы и государственные деятели XVI–XX веков..

На Урале Строгановы впервые появились в середине XVI в., когда Григорий Аникиевич получил от Ивана IV жалованную грамоту на прикамские земли. Путем пожалований, покупок и захватов они к началу XVIII в. сосредоточили в своих руках большие земельные владения – 10823 тысяч десятин из которых к началу XVIII в. в их руках осталось 6639 тысяч десятин, на которых организовали крупномасштабное сельское хозяйство, рыбные, рудокопные и другие промыслы, создали крупнейшее в России солепромысловое хозяйство. Сын Аники Семен и внуки Максим Яковлевич и Николай Григорьевич приняли участие в организации Сибирского похода Ермака. В XVI в. Строгановы стали близки царскому двору: в годы иностранной интервенции они передали государству только деньгами 800 тысяч рублей, получив за это в 1610 уникальное в России звание именитых людей, а также различные льготы. Раздробленные ранее уральские владения Строгановых были объединены в 80-х XVII в. Григорием Дмитриевичем (1656-1715), который входил в окружение Петра I и оказывал большую материальную помощь государству в годы Северной войны. В 1722 Строгановы вошли в состав российского дворянства.

Строгановы уделяли большое внимание развитию культуры: основали иконописные мастерские (Новое Усолье, Ильинск), школы, учебные заведения, предназначенные для обучения наиболее одаренных детей крепостных, театры, библиотеки.

С именем Строгановых связаны замечательные страницы русской истории XVI–XIX веков – это и открытие соляного промысла (одного из первых видов добывающей промышленности в России), и покорение Сибири Ермаком, и широкая общественная деятельность в области культуры и образования. Известны были Строгановы и как коллекционеры и меценаты. Породниться с ними считали за честь представители известнейших русских семейств – Бутурлины, Волконские, Голицыны, Долгоруковы, Салтыковы, Трубецкие, Шереметевы...

Демидовы – горнозаводчики, сыгравшие выдающуюся роль в развитии горнозаводской промышленности на Урале. Демидовы – род богатейших российских предпринимателей (заводчиков и землевладельцев), выдвинувшийся при Петре I благодаря созданию оружейных и горнодобывающих предпри-

ятий в Туле и на Урале. Основатели многих уральских городов, внёсшие не-оценимый вклад в освоение и развитие уральской земли.

В XIX веке Демидовы отходят от предпринимательской деятельности и вливаются в ряды европейской аристократии (с купленным в Италии титулом князей Сан-Донато). Из их числа происходила мать югославского регента Павла Карагеоргиевича. Одна из ветвей рода в 1873 году унаследовала в лице генерал-майора Николая Петровича Демидова имя и титул светлейших князей Лопухиных (его дед гофмейстер Григорий Александрович Демидов был женат на Екатерине Петровне урождённой светлейшей княжне Лопухиной). Род Демидовых был внесен в I, II, III части родословных книг Московской, Нижегородской и Санкт-Петербургской губернии (Гербовник, II, 135 и III, 66).

Демидовы уделяли большое внимание развитию культуры: основали иконописные мастерские (Невьянск), школы, учебные заведения, предназначенные для обучения наиболее одаренных детей крепостных, театры, библиотеки. С именем Демидовых связаны замечательные страницы русской истории XVII–XIX веков – это открытие железоделательного производства (одного из первых видов промышленности на Урале). Известны были Демидовы и как коллекционеры и меценаты. Породниться с ними считали за честь представители известнейших русских семейств – Расторгуевы, Харитоновы, Шереметевы.

РАЗДЕЛ 2. СТАНОВЛЕНИЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ГЛАВА 11. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ДИНАСТИИ СТРОГАНОВЫХ

11.1. РОЛЬ СТРОГАНОВЫХ В СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ РОССИИ

Род Строгановых представляет уникальный объект для изучения. Модернизация российского общества последних лет привела к значительным изменениям его структуры. В частности, появилась особая категория людей – предприниматели со своей системой ценностей и образом жизни. Однако предпринимательство как явление имеет глубокие корни в русской истории, и изучение его может предоставить возможность ответить на многие поставленные современностью вопросы, такие как генезис предпринимательской деятельности, ее проявления в экономическом, политическом и культурном аспектах жизни общества, а также роль предпринимательского слоя в истории государства. В историче-

ской науке последних лет наблюдается стойкий интерес к истории отечественного предпринимательства. Появляются исследования, в которых рассматриваются исторические формы предпринимательской деятельности и условия ее осуществления в разные исторические периоды. Изучаются также социальные аспекты предпринимательства, влияние предпринимательской деятельности и ее субъектов на культурные и политические процессы российской истории. Популярной темой исследований является вопрос о менталитете российских предпринимателей, системе ценностей и связанной с ней благотворительной и меценатской деятельностью. Закономерно также обращение исследователей к изучению отдельных представителей бизнес-слоя или родов, когда на конкретных примерах рассматриваются особенности хозяйственной и правовой организации предпринимательской деятельности, выделяются факторы ее успешности История предпринимательства в России.

На протяжении пяти столетий (с XV до начала XX в.) Строгановы играли значительную роль в экономической, политической и культурной жизни России. Даже войдя в аристократическую среду, они продолжали активно заниматься предпринимательством. История Строгановых тесно связана с историческими судьбами России на протяжении длительного периода. Изменения, которые претерпевало их «дело», направления его развития, формы и методы хозяйствования во многом были характерны для всего Московского государства, а с XVIII в. обширной Российской империи. В исторической науке оформилась даже своего рода «строгановская тема», в рамках которой рассматриваются вопросы происхождения и эволюции рода, биографии отдельных его представителей, разнообразные аспекты деятельности Строгановых, формирование их земельных владений и организация хозяйственного комплекса.

В развитии «строгановской» историографии можно выделить несколько этапов, в чем-то схожих, в чем-то отличных друг от друга. Первый этап дореволюционная историография. Впервые к истории рода Строгановых и деятельности его представителей обратился Г.Ф. Миллер в «Истории Сибири» (1750 г.). Рассматривая вопросы взаимоотношений центральной России с Уралом и Сибирью, автор уделил особое внимание деятельности «талантливых предпринимателей» Строгановых. По мнению исследователя, «в истории Сибири неоднократно должна быть отмечена эта фамилия, принимавшая в ней такое большое участие». Заслуги Строгановых перед Отечеством и их роль в истории Г.Ф. Миллер увидел в первую очередь в активном участии предпринимателей в налаживании торговых связей с Уралом и Зауральем в XVI-XVII вв.

Первым исследованием, посвященным непосредственно роли Строгановых в истории Русского государства, является труд П. Икосова, датированный 1761 г. По некоторым сведениям, первый исследователь темы был управляющим имениями графа А. Строганова. На основании материалов летописей Строгановской, Есиповской, Кунгурской, а также сольвычегодских памятников он реконструировал раннюю историю рода и определил немаловажную роль Строгановых в освоении Урала и присоединении Сибири к России. Некоторые сведения заимствованы П. Икосовым из работы Г.Ф. Миллера. В целом сочинение П. Икосова представляет собой первый опыт научного исследования, результат сопоставления и анализа фактов различных источников. Содержание этой работы использовалось многими последующими поколениями историков рода Строгановых. Другим значительным исследованием в развитии «строгановской историографии» стал труд крупного профессионального историка, профессора Петербургского университета П.Г. Устрялова, написанный 80 лет спустя. По просьбе графини В. Строгановой в 1842 г. он составил историю рода Строгановых, основываясь на материалах строгановских архивов. Как и исследование П. Икосова, работа П.Г. Устрялова посвящена «ранней» истории рода, в ней приведены тексты жалованных грамот Строгановым XVI – XVII вв. Ее значение в историографии определяется также богатством приведенного фактического материала. Следующим крупным трудом, который отчасти можно отнести к «строгановской» историографии, стала многотомная «Пермская летопись» В.Н. Шишонко.

В начале XVIII в. на Урале сложились огромные по территории владения, принадлежавшие роду Строгановых. Формирование строгановских вотчин происходило в XVI-XVII вв. и явилось результатом пожалования уральских земель предприимчивым купцам и солепромышленникам. Таким способом государство пыталось привлечь частную инициативу при решении задачи заселения и освоения окраинных территорий. Она была успешно решена Строгановыми: к концу XVIII в. в их владениях сложился многоотраслевой хозяйственный комплекс, функционирование которого обеспечивали крепостные работники. Правовой статус уральских земель Строгановых претерпел существенные изменения на протяжении столетий.

Согласно жалованным грамотам XVI в. владения Строгановых находились на поместном праве. В обязанности Строгановых входило заселение, освоение природных ресурсов края и охрана пожалованных зе-

мель. Право владения необходимо было подтверждать при восшествии на престол каждого государя.

Термин «вотчина» в отношении строгановских владений уместен лишь с конца XVIIв. Собственностью рода уральские земли Строгановых были утверждены грамотой 1692 г., данной Г.Д. Строганову. Он объединил в своих руках все владения рода и стал крупнейшим «купцом-промышленником помещиком» не только Урала, но и России. Основу хозяйственного комплекса вотчин Григория Дмитриевича составляло солеварение. Прочие производства и сельское хозяйство играли вспомогательную роль, обеспечивали стабильное действие промыслов. Доходы владельца составляла главным образом прибыль от продажи соли.

Статус населения строгановских земель был определен первыми жалованными грамотами. Согласно этим документам Строгановы имели полное и безусловное право «судить своих слобожан во всем» и распределять их на работы при собственных соляных промыслах без вмешательства местной администрации. С утверждением вотчинного права население окончательно сравнивалось по статусу с крепостным крестьянством.

В истории строгановских владений XVIII – первой половины XIX в. можно выделить несколько этапов. Основными критериями выступают изменения в составе владельцев и статусе владений, а также в экономической структуре вотчин. В первой половине XVIII в. существовала единая вотчина, до 1715 г. принадлежавшая Г.Д. Строганову, а после его смерти – вдове и трем сыновьям.

С конца 1740-х гг. начинается новый этап в развитии вотчины, содержанием которого стали ее дробление, частичные продажи и переход в руки других лиц и родов. «Вотчинный» раздел 1747 г. и «соляной» 1749 г. определили существование трех самостоятельных строгановских имений. Наследственные части А.Г. и Н.Г. Строгановых в результате дальнейших разделов по разным обстоятельствам (продажи, установление родственных связей) перешли в собственность Голицыных, Шаховских, Лазаревых и Всеволожских. К концу XVIIIв. во владении Строгановых остались так называемое «баронское» (наследника Н.Г. Строганова барона Григория Александровича) и «графское» (наследника Г. Строганова графа Александра Сергеевича) имения. Размер обеих частей составлял всего 44 % от территории прежней единой строгановской вотчины. Еще одним следствием разделов и продаж стала сложная пространственная организация имений, когда земли каждого из

них не представляли территориально единого комплекса, что усложняло связи между частями имений.

Развитие двух пермских имений в первой половине XIX в. включает третий этап истории строгановских владений. Изменился правовой статус «графского» имения, ставшего в 1817 г. нераздельным. К концу 1850-х гг. появились юридические основания к объединению «баронского» и «графского» имений, когда Г. Строганов получил право наследования не только отцовского, но и имения своей жены, владелицы майората.

Второй и третий этапы истории строгановских владений включают также земельные споры как с казной, так и с частными лицами. Конфликты были неизбежным результатом разделов строгановской вотчины. Некоторые тяжбы возникали вследствие недостаточно четкого определения границ владений в раздельных актах. Часть споров касались общих владений всех собственников бывшей строгановской вотчины. Споры и тяжбы рассматривались в различных инстанциях и порой тянулись десятилетиями. Но в итоге практически все крупные спорные дела были решены владельцами в частном порядке путем заключения «миролюбных актов». Столкновение интересов Строгановых и государства привело к потере ими части пожалованных земель. В то же время, некоторые вопросы (в частности статус Билимбаевского завода) были решены в пользу Строгановых благодаря их роли в политической и культурной жизни России.

В развитии экономики строгановских владений за полтора столетия также прослеживаются указанные этапы. В первой половине XVIII в. существовал единый хозяйственный комплекс, в котором ведущее место занимала соляная промышленность. Сельское хозяйство и прочие отрасли выполняли вспомогательную роль в отношении промыслов. Постепенно в этот сложившийся комплекс включались металлургические предприятия, образуя под систему в экономической структуре вотчины.

На втором этапе дробление хозяйственной системы привело к активизации строительства металлургических заводов в обособившихся имениях и бурному развитию горнозаводской промышленности. Во владениях Строгановых начался постепенный процесс формирования горнозаводских комплексов, установления производственных связей между предприятиями разного профиля, обеспечивавших полный металлургический цикл. Этот процесс усложнялся территориальной раздробленностью имений, когда предприятия располагались на значительном удалении друг от друга. Социальная организация вписывавшихся в уже давно

функционирующую вотчину заводов, сразу же восприняла сложившиеся принципы крепостнической модели, что отличало ее от формирования посессионных горнозаводских округов, где были испытаны и другие модели (в частности, вольный найм и пр.). Крепостной труд в тех исторических условиях оставался эффективным, и основанная на нем социальная организация промышленности у Строгановых послужила примером для ее использования и в других, в том числе и недворянских горнозаводских владениях (например, у Демидовых). Но подобных «демидовским» цельных и самостоятельных горнозаводских округов во владениях Строгановых, по мнению исследователей, не сложилось. Заводские комплексы здесь представляли собой более сложную пространственную структуру, вписанную в общее вотчинное хозяйство, действовавшее как единый экономический «организм», с общей системой финансирования и управления.

Содержанием третьего этапа было дальнейшее развитие двух строгановских хозяйств в особых условиях для организации экономики в каждом из них. Хозяйство барона Г.А. Строганова в силу неудачной аренды и разорения заводов стало преимущественно солепромышленным, а металлургическое производство играло в нем в основном вспомогательную роль. Характерной чертой организации экономики «графского» имения являлся своеобразный «баланс» соляной и горной отраслей, что прослеживается по структуре доходов имения.

Разделы вотчин и формирование хозяйственного комплекса сказались на демографических процессах и производственном составе населения строгановских владений. В результате дробления собственности и перехода ее во владение других родов численность крепостных Строгановых сократилась в три раза. Но, несмотря на это, ресурсы всех выделенных имений оказались вполне приемлемыми для продолжения полноценной хозяйственной жизни.

В оставшихся во владении Строгановых землях прирост населения происходил путем естественного воспроизводства, а главным источником пополнения рабочих кадров соляных промыслов и формирования кадров горнозаводской промышленности оставалось местное крепостное крестьянство. Оно составляло основную по численности группу населения обоих Строгановских вотчин (до 75 %). Кроме того, сохранялась роль крестьян в обеспечении других групп населения сельскохозяйственной продукцией, изымавшейся в форме натурального оброка. Особой формой барщины для них были вспомогательные работы на заводах и промыслах. Взимался с крестьян и денежный оброк, но в структуре до-

ходов имений «оброчные деньги» составляли несравненно меньшую сумму, чем прибыль от продажи железа и соли.

Особенности организации хозяйственного комплекса Строгановских имений отразились на производственном составе населения. Вторую по численности его группу составляли заводские и промышленные работники. Работа на варницах и заводах была основным источником их существования. Из «господских запасов» работникам промыслов и заводов выдавали продукты.

Заработная плата начислялась в соответствии с утвержденными владельцами «штатами» и распоряжениями. Дворовые или служители составляли особую категорию работников. Из них формировался аппарат управления строгановскими владениями. Крепостной статус всех категорий населения позволял владельцам свободно манипулировать подвластным им населением, отчего границы производственных категорий оказывались подвижными, особенно у приписанных к заводам и промыслам работников. Эта категория рабочих, выполнявшая за плату вспомогательные промышленные и заводские работы, но отчасти сохранявшая связь и с сельскими занятиями, занимала место между работниками и крестьянами.

Система управления напрямую зависела от сложной многоотраслевой структуры производственного комплекса. Размеры вотчин определили существование в них отдельных управленческих округов со своей хозяйственной специализацией. Эволюция системы управления отражает поиск владельца наиболее эффективного способа функционирования хозяйственного комплекса. В результате были реализованы вариативные модели управления: централизованное, рассредоточенное, коллегиальное. В итоге сформировалась многоступенчатая структура, в которой были четко определены функции служителей каждого звена. Был сохранен также принцип коллегиальности в деятельности управляющих.

Особенностью системы управления можно считать также раннее развитие дистантной модели. Строгановы, в отличие от других владельцев уральских горнозаводских хозяйств (например, «первых» Демидовых), не проживали в вотчинах, ограничиваясь перепиской с управляющими и периодическими поездками в имения. Следствием этого стали довольно широкие полномочия местных служащих. Формированию дистантной модели в немалой степени способствовал и социальный статус Строгановых. Их принадлежность к аристократии накладывала обязательство государственной службы и не всегда давала возможность уделять достаточно внимания вопросам функционирования хозяйства в

уральских владениях. Деятельность Строгановых представляет собой яркий пример дворянского предпринимательства XVIII – первой половины XIX в. Опосредованно, а зачастую и лично, они участвовали в управлении имениями, стремились сохранить рентабельность и доходность хозяйств.

Владения Строгановых в XVIII – первой половине XIX в. являлись особой, более сложной моделью крепостной вотчины, приспособленной к региональным (уральским) условиям. Богатые природные ресурсы позволили развивать здесь разнообразные производства, сформировать многоотраслевой хозяйственный комплекс, полностью сориентированный на использование внутренних ресурсов с чертами натурального хозяйства. Но составлявшие этот комплекс отрасли были по-разному сориентированы: сельское хозяйство – на внутренне потребление, промышленность – на рынок. В целом экономическую организацию вотчины относят к промышленно-аграрному типу, а ее социальная организация в XVIII – первой половине XIX в определялась крепостным статусом занятых в ней работников и помещичьим (дворянским) статусом владельцев.

Вместе с тем социально-экономическую организацию вотчин Строгановых на Урале считают моделью, сочетавшей в себе «традиционные» и «модернизационные» черты. Приспособленная к новым потребностям экономического развития и своим промышленным «сектором» ориентированная на рынок, она использовала для развития типичные для крепостной вотчины методы социально-экономической организации. В эволюции этой модели значительную роль сыграли огромные масштабы вотчины, сохранившиеся даже после разделов и продаж середины – второй половины XVIII в. Первостепенную роль играл также природный (ресурсный) фактор, позволивший организовать, реанимировать и развивать многоотраслевое и в целом высокодоходное хозяйство (хозяйства). Этому способствовала и длительная полутораветковая «предыстория» строгановских вотчин на Урале, облегчившая ее организацию в виде более сложного многоотраслевого комплекса в XVIII – первой половине XIX в. Все это позволяло преодолевать нередкие «кризисы», возникавшие в ходе эволюции рода владельцев, и реанимировать сложившуюся социально-экономическую организацию вотчин, что подтверждает ее общую оценку как устойчивой и наиболее органичной для рассматриваемого периода развития. Немаловажным выглядит и «фактор участия» владельцев в управлении, неоднозначный по отношению к

конкретным представителям рода, но в целом способствовавший динамичному развитию вотчин.

Строгановы (Строгоновы) – род российских купцов и промышленников XVI–XX вв., сыгравших видную роль в освоении территорий Зауралья и Западной Сибири, крупнейшие собственники и землевладельцы, многие из которых стали известными государственными деятелями, меценатами.

По легенде, один из родственников ордынского хана согласился служить московскому князю Дмитрию Донскому, в связи с чем он принял христианство и имя Спиридон. Затребованный ханом и не пожелавший вернуться в Орду, Спиридон был якобы схвачен татарами и подвергся жестоким пыткам за нежелание вернуться в ислам: хан приказал «изстрогать на нем тело, а потом, всего на части изрубя, разбросать». Так легенда объясняет происхождение фамилии Строгановых от мученической смерти прауродителя.

Однако в действительности род Строгановых ведет свое происхождение из Великого Новгорода. Родоначальник Спиридон – новгородец, современник Дмитрия Донского. Его внук Лука Кузьмич имел право сбора податей с Двинской земли. Сын Луки Кузьмича, Федор Строганов с сыновьями, начав осваивать новые угодья, перебрался в Сольвычегодск.

Его младший сын Аникей (Иоаникий, Аника) Федорович (1497–1570), учредив в 1515 на р. Вычегде соляные варницы, начал торговлю солью на берегах р. Оби. Путем неэквивалентного обмена на производимую соль с местными жителями и использования на варницах их дешевого труда скопил огромное состояние. Яков (?–1605), Григорий и Максим (?–1620) Аникеевичи продолжили дело отца и деда, построив укрепленные поселения на реках Чусовой и Сылве (городки, остроги), принимая на работу беглых и «разбойный народ»; они становились на их варницах вольными работными людьми. В 1566 Строгановы сами попросили Ивана IV взять их земли в опричнину, чтобы захваченные ими участки находились в обработке. Сыновья Якова, Григория и Семена расширяли фамильные владения за счет земель башкир, черемисов и остяков, давали средства на снаряжение отрядов Ермака, направленного царем против войска сибирского хана Кучума. Снаряжение обошлось им в 20 000 руб., что тогда было не под силу государственной казне, истощенной опричниной и Ливонской войной.

Благодаря Ермаку, Строгановы расширили владения в Западной Сибири. Иван IV пожаловал им в награду за финансовое участие в поко-

рении новых земель местечки Большая и Малая Соль на Волге, а также все пустующие земли по обе стороны Уральского хребта. В результате Строгановы стали богатейшими людьми страны, освобожденными от пошлин на своих землях, имеющими право суда без царских наместников, право беспошлинной торговли. Кроме того, они могли содержать войско, возводить крепости и даже освобождались от обязанности возить и кормить послов, когда таковые появлялись в их сибирских владениях. В отличие от других богатых людей, Строгановы, давая заклады государю, не принимали назад своих денег, ««прибыли себе не искали, а служили и работали великому государю и всему Московскому государству верою и правдою во всем». За это в 1610 Василий Шуйский повелел всем Строгановым и их потомкам писаться с «-вичем» (то есть по имени-отчеству) и даровал им звание «именитых людей».

От Аники Федоровича пошли 3 родовые ветви, но жизнеспособной оказалась лишь одна, от Максима Яковлевича: его внук Даниил Иванович Строганов упомянут как бывший в большом почете при дворе царя Алексея Михайловича. Слава же объединителя всех владений рода принадлежит его родственнику – Григорию Дмитриевичу (1656–1715).

В годы Северной войны 1700–1721 Строгановы оказали большую денежную помощь правительству Петра I. В 1712 трое из фамилии получили от царя за заслуги предков баронские титулы. При Петре первые представители рода оказались на государственной службе: Александр Григорьевич Строганов женился на княжне Шереметевой, а посаженным отцом на свадьбе был сам царь. Через замужество дочерей Александра Строганова фамилия породнилась с кн. Голицыными и Шаховскими. В 18 в. Строгановы основали несколько железоделательных и медеплавильных заводов на Урале.

Сергей Григорьевич Строганов (1707–1756) играл важную роль в правление Елизаветы Петровны. Его сын Александр Сергеевич (1733–1811) участвовал в работе комиссии по составлению проекта нового уложения при Екатерине II. В конце XVIII – начале XIX в. он был президентом Академии художеств, директором Публичной библиотеки, членом Государственного совета.

Особая школа подготовки художников декоративно-прикладного искусства, основанная в 1825 правнуком – тезкой прадеда, также гр. Сергеем Григорьевичем Строгановым (1794–1882) – ныне Московский художественно-промышленный институт им. С.Г.Строганова, получила наименование «строгановского училища». Она была основным средним художественным учреждением в начале XIX в. Имя Сергея Строганова,

участника Бородинской битвы и русско-турецкой войны 1828–1829, ставшего в начале 1830-х военным губернатором в Риге, затем в Минске, а с 1835 – попечителем московского учебного округа – связано с самой блестящей эпохой для Московского университета. В эти годы в нем преподавали профессора – Т.Н. Грановский, Ф.И. Буслаев, С.М. Соловьев. Разлад с министром народного просвещения гр. С.С. Уваровым повлек за собой отставку Строганова, и он сосредоточился на издательской деятельности. Под его руководством были изданы Древности Российского Государства (1849–1853), а также множество монографий по истории, правоведению, искусствознанию. Много содействовал развитию археологии Причерноморья, поднял научный интерес к русской нумизматике, составил богатейшую коллекцию русских монет. В 1859–1860, со сменой императора, вновь оказался на государственной службе, стал московским военным генерал-губернатором, в 1863–1865 – председателем комитета железных дорог и одновременно главным воспитателем великих князей Николая, Александра, Владимира и Алексея Александровичей.

Граф Павел Александрович Строганов (1772–1817) – сторонник либеральных преобразований, близкий императору Александру I, был одним из инициаторов создания и затем членом Негласного комитета при самодержце. Его брат, Григорий Александрович (1770–1857) прославился как дипломат, почетный член Петербургской Академии Наук (1832). В 1812–1816 – посланник в Стокгольме, в 1816–1821 в Константинополе, защищавший православных, проживавших на территории Турции. С 1827 был членом Государственного совета.

Существующий в современном искусствоведении стиль русской иконописи конца XVI – начала XVII в. (мастера Прокопий Чирин, Истома и др.) носит наименование «строгановской школы», поскольку большинство икон, написанных этими авторами, были написаны по заказу Строгановых. Для «строгановской школы» характерны миниатюрное письмо, изысканный цветовой строй, грациозное изящество поз и жестов.

В источниковедении русской истории особое место занимает так называемая Сибирская летопись, составленная в XVII веке в одной из вотчин Строгановых, подробно излагающая участие Строгановых в организации похода Ермака.

Строгановы – уральские горнозаводчики. Выходцы из поморских крестьян, ставшие купцами, затем крупными промышленниками. Основатель рода – полулегендарный Спиридон, внук которого Федор Лукич

во второй половине XV века обосновался в Соли Вычегодской, где Строгановы развернули широкую солепромысловую деятельность. Особенно активной она стала при Анике Федоровиче (1497—1570), который считается основателем сольвычегодско-пермской ветви Строгановых. Первую жалованную грамоту Строгановы получили в 1558 году,

На Урале Строгановы впервые появились в середине XVI в., когда Григорий Аникиевич получил от Ивана IV жалованную грамоту на прикамские земли. Путем пожалований, покупок и захватов они к началу XVIII в. сосредоточили в своих руках большие земельные владения – 10823 тысяч десятин, из которых к началу XVIII в. в их руках осталось 6639 тысяч десятин, на которых организовали крупномасштабное сельское хозяйство, рыбные, рудокопные и другие промыслы, создали крупнейшее в России солепромысловое хозяйство. Сын Аники Семен и внуки Максим Яковлевич и Николай Григорьевич приняли участие в организации Сибирского похода Ермака. В XVI в. Строгановы стали близки царскому двору: в годы иностранной интервенции они передали государству только деньгами 800 тысяч рублей, получив за это в 1610 году уникальное в России звание именитых людей, а также различные льготы. Раздробленные ранее уральские владения Строгановых были объединены в 80-х одах XVII в. Григорием Дмитриевичем (1656-1715), который входил в окружение Петра I и оказывал большую материальную помощь государству в годы Северной войны. В 1722 году Строгановы вошли в состав российского дворянства.

В XVIII – первой половине XIX в. солепромышленники Строгановы стали и крупнейшими уральскими заводоладельцами. В 1726 году Строгановы основали первый горный завод – Таманский медеплавильный, затем Билимбаевский (1734г.), Юго-Камский (1747г.), Кусье-Александровский (1751г.), Добрянский (1752г.), Хохловский (1755г.), Пожевской (1756г.), Саткинский (1758г.), Нытвенский (1760г.), Очерский (1760г.), Кыновский (1761г.), Чермозский (1765г.), Елизавето-Нердвинский (1783г.) и Екатерино-Сюзьвенский (1789г.). В первой половине XIX в. хозяйство Строгановых пополнилось Павловским (1817г.) и Кувинским (1856г.) заводами. С середины XVIII в. монолитное владение Строгановых начинает дробиться: в результате раздела между наследниками. В руках рода Строгановых на Урале остались две латифундии: одна получила название вотчины баронов Строгановых, а другая – наименование вотчины графов Строгановых, ставшая в 1817 майоратом. В состав вотчины баронов Строгановых входили Екатерино-Сюзьвенский, Елизавето-Нердвинский и Кыновский заводы, Ленвенские

и Усольские соляные промыслы, в состав майората – Билимбаевский, Добрянский, Очерский, Павловский, Кувинский заводы, Усольские и Ленвенские соляные и Билимбаевские золотые промыслы. Горнозаводское хозяйство Строгановых, активно развивавшееся в XVIII – первой половине XIX вв. и проявлявшее определенный динамизм во второй половине XIX в., во время кризиса и депрессии начала XX в. пришло в упадок, от которого не смогло оправиться.

Родовое гнездо Строгановых находилось на Русском Севере, в г. Сольвычегодске, в котором свой капитал они начали создавать на солеварении. Бурную деятельность в г. Сольвычегодске развернул Аника Строганов. По царской грамоте 1550 г. он получил земли близ Сольвычегодска и успешно продолжил развивать солеварение и лесные промыслы. Кроме того, Аника Строганов являлся крупным закупщиком хлеба в Поморье и вел большую торговлю.

Основатель Строгановского рода – Аника Строганов прожил долгую и нелегкую жизнь. Он принял монашеский постриг в основанном им в Пыскоре на Каме монастыре. Очевидно, не рассчитывая на успехи сыновей на камских берегах, он возвратился в свое родовое гнездо и в 1570 г. был похоронен в Сольвычегодске. Сыновьям он оставил «яхонту и жемчугу и перстней золотых и алмазов и серег всяких и лапы золотые», а также огромную земельную собственность, торговые дома и лавки во многих городах. В его огромном хозяйстве было занято 5-6 тыс. человек, крепостных и наемных. Три его сына: Яков, Григорий и Семен - сохранили и приумножили богатство своего родителя, переняв его энергию и предприимчивость.

В 1558 г. Григорий Аникиевич Строганов получил грамоту царя Ивана IV (Грозного) на владение землями по Каме и Чусовой. Вторая жалованная грамота была выдана Якову Аникиевичу Строганову в 1568 г. на земли по р.Чусовая. В 1597 г. Строгановы получили большой массив земель по рекам Каме и Очеру. Так начинает формироваться уникальная пермская вотчина Строгановых.

Яков и Григорий Строгановы поселились в пермской вотчине - в Орле-городке на Каме и в Нижнем Чусовском городке на р.Чусовая. После их смерти управителями вотчины были Семен Аникиевич (брат Якова и Григория), Никита Григорьевич (сын Григория) и Максим Яковлевич (сын Якова). Никита владел Орлом-городком и окружающими деревнями, а Семен Аникиевич и Максим - Нижним Чусовским городком с округой. В начале 1580-х гг. они участвуют в снаряжении похода Ермака в Сибирь.

Первый городок Строгановых в Прикамье возник в 1558 г. при впадении р. Пыскорки (Камгортки) в р. Кама. Здесь же в 1560 г. был основан Пыскорский Спасо-Преображенский монастырь. В 1564 г. на р. Кама, «против устья реки Яйвы» основывается Орел-городок, который вскоре превращается в мощную крепость и крупный ремесленный центр. Он не раз выдерживал нападения манси (вогул) и татар.

Имеются свидетельства, что Строгановы активно участвовали в снаряжении дружины Ермака в Сибирь, сначала в Орле-городке, затем в Нижнем Чусовском городке. Весьма спорными являются многие факты биографии Ермака и его похода. Но от примеров, попавших в летописи, не всегда следует отказываться. Например, от повествования, что Строгановы отпустили с Ермаком «из своих городков своих ратных людей... триста человек... и одеянии украсиша многими».

Кроме Пысгора, Орла-городка и Нижнего Чусовского городка, Строгановы имели в XVII в. острожки Яйвинский, Сылвенский, Очерский, Верхний Чусовской городок, слободу Новое Усолье, два монастыря – Пыскорский и Чусовской, около 200 деревень и починков, 20 церквей, почти 3 тысячи дворов.

С 1688 г. единоличным владельцем всех пермских земель стал Г.Д. Строганов – один из сподвижников Петра I. В годы войны с Турцией он на свои средства построил и оснастил два фрегата в Воронеже и два судна на Архангельской верфи. Он постоянно жил сначала в Нижнем Новгороде, позднее в Москве, но наездами бывал в Пермской вотчине.

В 1701 г. царское пожалование Строгановым распространилось на земли по притокам Камы – Зырянка, Обва, Иньва. В 1722 г. Строгановы получили титул баронов.

В середине XVIII в. Пермское имение Строгановых стало дробиться. К концу XVIII в. оно представляло собой 6 самостоятельных вотчин: Голицыных и Шаховских (Шуваловых), возникших в результате браков; вотчин Всеволожских и Лазаревых, приобретенных ими; и оставшихся после раздела вотчин графов и баронов Строгановых. В 1870-е гг. произошло слияние вотчин графов и баронов, получивших в 1826 г. также графский титул.

С начала XVIII в. к прежним Строгановским поселениям добавляются заводские поселки. К 1800 г. на территории прикамских вотчин действовало 18 металлургических заводов, среди них – Очерский, Добрянский, Чермозский, Пожевской, Лысьвенский, которые принадлежали

как Строгановым, так и тем владельцам, которые получили в наследство или купили земли и заводы Строгановых.

В 1771 г. центр Строгановской вотчины переносится из с. Новое Усолье на р. Обва в с. Ильинское. В этом статусе с. Ильинское пребывало до 1918 г.

В крупных поселениях вотчинников велось каменное строительство, работали мастерские, действовали школы и театры, творили талантливые художники, инженеры, архитекторы. Наравне с уездными городами, эти поселения являлись главными культурными центрами Прикамья.

Строгановы внесли большой вклад в развитие российской и региональной культуры.

Архитектура Строгановских земель Прикамья представлена многими культовыми, гражданским и промышленными зданиями. На ранней стадии развития вотчины в опорных пунктах – острожках и городках – строились военно-оборонительные сооружения. Они строились из дерева и до нашего времени не сохранились. В острожках и городках находились усадьбы для вотчинников и их служащих, а также церкви и часовни. 7 храмов, описанных в 1686 г., названы «деревян клетки», так как основу их составляла клеть - бревенчатый сруб.

Среди современников Строгановы славились благочестием и благотворительностью. Основанный ими Пыскорский Спасо-Преображенский монастырь «считался домашним монастырем Строгановых». «Иждивением и тщанием» Строгановых украшались и обустроивались все храмы пермской вотчины. Вклад «именитого человека» Г.Д. Строганова в храм Похвалы Богородицы Орла-городка – 17 «богодухновенных» книг XVII в. – сохранился в собрании Березниковского историко-художественного музея. В этот же храм Г.Д. Строганов вкладывал иконы, написанные строгановскими мастерами - «Богоматерь Иверская», «Богоматерь Владимирская», «Спас Нерукотворный», «Святые Борис и Глеб» и др. Особо почитаемые иконы храмов с.Новое Усолье Строгановы украшали серебряными и «позлащенными» ризами.

Строгановы обеспечивали церковной утварью, книгами, одеждой почти все свои храмы. Для храмов приобретались и колокола. Наибольшее количество вкладов Строгановых приходится на период их активного освоения прикамских земель – конец XVI-XVII в.

Среди мастеров Строгановской иконописи известны имена «изографов» Прокопия Чирина, Семена Хромого, Стефана Арефина, Истома и Никифора Савиных. Основу пермской коллекции строгановской ико-

нописи, сосредоточенной в Пермской художественной галерее, составляют иконы из храмов Орла, Усолья, Верхних Чусовских городков, Лены, Кишерты, Васильевского и др. Среди этой коллекции уникальными являются следующие иконы: «Богоматерь Владимирская с 18 клеймами» Истома Савина, посвященная победе Строгановых над войском хана Едигея в 1581 г.; «Святой Никита воин» и «Святой Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст» Никиты Савина; «Богоматерь Смоленская» Семена Хромого; «Сошествие святого Духа» Стефана Арефьева; «Святые Петр и Павел» Прокопия Чирина (?). Иконы строгановского письма имеются в музеях Соликамска, Березников, а также в церкви Похвалы Богородицы в пос. Орел Усольского района.

В Строгановских храмах использовались ткани, украшенные орнаментальным и лицевым шитьем. Они изготавливались в золотошвейных мастерских Строгановых, во главе которых в середине XVII в. стояла Анна Ивановна Строганова – одна из самых искусных мастериц. Более 30 предметов шитья из храмов Усолья, Орла, Соликамска, Перми представлены в собрании Пермской художественной галереи. Покровцы предназначались для покрова литургических сосудов, пелены – для прикрытия престола или жертвенника и для подвешивания под иконы, воздух – для веяния воздуха во время чтения богослужебных текстов. Их употребление было введено древней церковью.

Строгановские мастера владели сложным искусством наведения эмали. По мнению искусствоведов, в последней четверти XVII в. появляется в Строгановских мастерских живописная эмаль, сразу ставшая заметным явлением в русском финифтяном деле. Большая роль в организации живописных эмалей принадлежала Г.Д. Строганову – человеку нового склада.

Строгановы уделяли большое внимание развитию культуры: основали иконописные мастерские (Новое Усолье, Ильинский), школы, учебные заведения, предназначенные для обучения наиболее одаренных детей крепостных, театры, библиотеки. Из числа представителей рода Строгановых особо следует отметить Сергея Григорьевича (1707–1756), игравшего большую роль в царствование Елизаветы Петровны, Александра Сергеевича (1733–1811) – члена Госсовета, президента Академии художеств, директора Публичной библиотеки, крупного нумизмата и собирателя картин и книг; Павла Александровича (1774–1817), государственного и военного деятеля, человека леворадикальных взглядов, члена Якобинского клуба и Негласного комитета при Александре I, генерала, участника войны 1812 года; Григория Александровича (1770–1857) –

крупного дипломата, посла в Испании, Турции, Швеции, члена Госсовета; его сына Сергея Григорьевича (1794–1882) – крупного государственного деятеля, участника войны 1812 года, русско-турецкой (1828–29) и Крымской войн, московского генерал-губернатора, члена Госсовета, председателя Московского общества истории и древностей российских, открывшего в 1825 году на свои средства школу технического рисования (Строгановское училище), основателя и президента Археологической комиссии

Литература

1. Брайцева О.И. Строгановские постройки рубежа XVII-XVIII вв. М, 1977.
2. Введенский А. Дом Строгановых в XVI-XVII веках. М., 1962.
3. Головчанский Г.П., Мельничук А.Ф. Строгановские городки, острожки, села. Пермь, 2005.
4. Дмитриева А.А. Родословная графов Строгановых // Пермский край, Т.1, Пермь, 1895.
5. Искусство строгановских мастеров в собрании Государственного Русского музея: каталог выставки. М., 1987.
6. Искусство строгановских мастеров: реставрация, исследование, проблемы: каталог выставки. М., 1991.
7. Кириллические издания XVI-XVII вв. в хранилищах Пермской области: каталог. Пермь, 2003.
8. Косточкин В.В. Чердынь. Соликамск. Усолье. М., 1988.
9. Крепостные и забытые живописцы Прикамья конца XVIII – первой половины XIX века. Пермь, 1990.
10. Миллер Г. Ф. История Сибири. Т. 1. М., 1999. 209с.
11. Подписные и датированные иконы из коллекции Пермской художественной галереи: каталог выставки. Пермь, 1993.
12. Строгановы и Пермский край. Материалы научной конференции 4-6 февраля 1992 г. Пермь, 1992. 150 с.
13. Строгановы и Пермский край: материалы науч. конф. Пермь, 1992.
14. Устрялов Н. Г. Именитые люди Строгановы. СПб., 1842.
15. Художественная культура Пермского Прикамья. Пермь, 1998.
16. Шилов В.В. Первая столица Строгановых в Прикамье: загадки истории Орла-городка. Березники, 2001.
17. Эйриян Т. Из рода Строгановых. Екатеринбург, 2003.

11.2. ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ СТРОГАНОВЫХ

Строгановы тесно связаны с художниками, скульпторами и архитекторами. Они часто заказывали свои портреты. Их создавали лучшие живописцы и скульпторы России и Европы – в этом их ценность для нас. Если эти работы собрать из всех музеев и частных хранилищ, то образуется солидная галерея, представляющая немалый исторический и искусствоведческий интерес. Это история эпохи, запечатленная в картинах и портретах лиц, игравших в жизни России немалую роль.

Будучи широко образованными людьми, Строгановы собирали большие живописные коллекции, которые были представлены их семейными галереями.

По их идеям и замыслам лучшие архитекторы создавали архитектурные шедевры, сохранившиеся до наших дней.

Собранные все вместе, эти художественные и архитектурные шедевры помогут нам более широко представить величие династии Строгановых – от соляных магнатов и других представителей рода, которых уважал Иван Грозный, до вельмож-миллионеров, деятелей искусства, создавших себе имя, и принесших богатства родине.

Александр Григорьевич Варнек

Замечательный русский живописец Александр Григорьевич Варнек (до 1833 года – Варник), картинами (особенно портретами и автопортретами) которого восхищались при их демонстрации, со временем был основательно позабыт любителями прекрасного. Он относительно рано отошел от практической живописи, занимаясь преподавательской работой, в разное время возглавлял в Академии художеств классы миниатюрной, портретной, исторической и портретной живописи) и работой хранителя рисунков и эстампов Императорского Эрмитажа и Академии художеств, новое знакомство с ним началось в XX веке,.

Путь А. Варнека к вершинам живописного искусства типичен для российских художников XIX века: обучение в Академии в 1795–1803 годах, когда уже проявился его талант портретиста, пенсионерская поездка в Италию в 1804–1809 годах, где он становится известным благодаря своему автопортрету («Автопортрет с палитрой и кистями в руке», 1805–1806), который нес черты набирающего силу нового направления в живописи – романтизма. В 1810 году А.Г. Варнек становится академиком, в 1831 – профессором и в 1834 – заслуженным профессором.

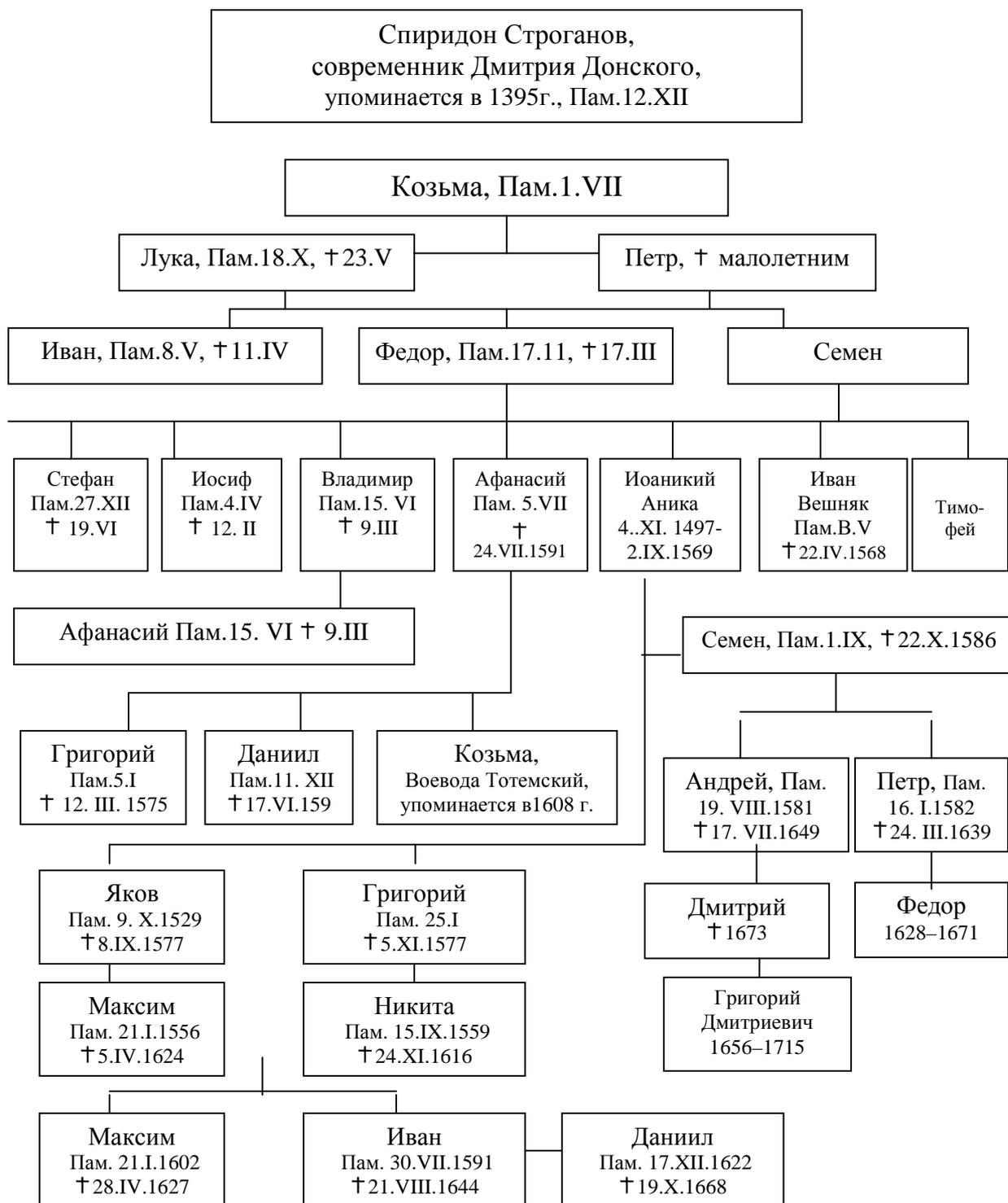


Рис. 1 Родословие Строгановых с XIV до начала XVIII в.

За автопортреты (запечатленные маслом на холстах мгновения жизни художника) и прекрасные портреты современников, поражавших зрителей мастерством и сходством с изображаемым, А.Г. Варнека при жизни называли русским Ван Дейком (хотя в то время в России творили многие замечательные портретисты).

Два портрета художника представляют для любителей искусства особый интерес: «Портрет действительного тайного советника президента Академии художеств графа А.С. Строганова» (1814) и «Портрет президента Академии художеств Алексея Николаевича Оленина» (не ранее 1824). Оба президента, оба государевы чиновники высокого ранга, но один из них действительно вельможа (А.С. Строганов на приведенном портрете), другой – человек, к дочери которого сватался Александр Сергеевич Пушкин (пусть неудачно). И в этом достижение замечательного портретиста.

Иван Никитич Никитин (Середина 1680-х - не ранее 1742)

Иван Никитич Никитин – «Персонных дел мастер», любимый художник Петра I, предмет его патриотической гордости перед иностранцами, «дабы знали, что есть и из нашего народа добрые мастера». И Петр не ошибался: «живописец Иван» был первым русским портретистом европейского уровня и в европейском смысле этого слова.

И.Н. Никитин происходил из семьи московских священнослужителей. Первоначальное художественное образование получил, по мнению искусствоведов, в Московской Оружейной палате и гравировальной мастерской при ней под руководством голландского гравера А. Шхонебека. В 1711 г. вместе с гравировальной мастерской был переведен в Петербург. Писать портреты, судя по всему, выучился самостоятельно, изучая и копируя имевшиеся в России работы иностранных мастеров. Благодаря своему таланту (а может быть, и родственникам, служившим в придворных церквях), Никитин быстро занял прочное положение при дворе. Петр Великий заметил его способности и отдал в учение к И.Г. Дангауеру

В ранних (до 1716 г.) работах художника ощутима связь с парсунами – русскими портретами конца XVII столетия, с их жестким и дробным письмом, глухими темными фонами, плоскостностью изображения, отсутствием пространственной глубины и условностью в распределении света и теней. Вместе с тем в них есть и несомненное композиционное мастерство, и умение эффектно задрапировать фигуру, передать фактуру различных материалов, гармонично согласовать насыщенные цветовые

пятна. Но главное – от этих портретов остается ощущение какой-то особенной реалистической убедительности и психологической достоверности. Никитину совершенно чужда лесть, обычная для парадных портретов.

В 1716-20 гг. И.Н. Никитин вместе с младшим братом Романом, тоже живописцем, находится в Италии. Они посетили Флоренцию, где занимались под руководством Томмазо Реди, Венецию и Рим. Роман Никитин, сверх того, работал в Париже, у Н. Ларжильера. Из Италии И.Н. Никитин действительно вернулся мастером. Он избавился от недостатков рисунка и условностей ранних работ, но сохранил главные свои особенности: общий реализм живописи и прямоту психологических характеристик, довольно темный и насыщенный колорит, в котором преобладают теплые оттенки. К сожалению, судить об этом можно по очень немногим дошедшим до нас произведениям.

Он писал портреты самого императора (несколько раз), его супруги, великих княжон Анны, Елизаветы и Натальи и многих других высокопоставленных лиц. Художник был знаком с приемами главенствующего стиля эпохи – рококо, легкого и игривого, но использовал их лишь тогда, когда это действительно соответствовало характеру модели, как в портрете юного барона С.Г. Строганова (1726 г.). Несколько ранее Никитин написал «Портрет Марии Яковлевны Строгановой» (1721 г.)

Лучшим произведением Никитина по красоте живописи, по глубине и сложности психологической характеристики считается «Портрет напольного гетмана» (1720-е).

В 1725 г. Никитин в последний раз пишет с натуры царя. «Петр I на смертном ложе» (в музее Академии Художеств) – большой этюд, исполненный свободно, однако цельный, продуманный и монументальный.

В царствование Екатерины I он поселился в Москве, где его брат, вернувшийся из-за границы несколько позже, занимался, главным образом, церковной живописью.

В 1732 г. Иван Никитин вместе с братьями Романом и Иродионом (протопопом Архангельского собора в Москве) был арестован по обвинению в распространении пасквилей на вице-президента Святейшего Синода Феофана Прокоповича, кстати, тоже выдвигенца и сподвижника Петра. Возможно, этому косвенно способствовала неудачная женитьба художника и последовавший затем развод: родственники бывшей жены стремились всячески навредить Никитину. Его и так многие не любили за прямой и независимый нрав. После пяти лет казематов Петропавлов-

ской крепости, допросов и пыток братьев отправляют в ссылку. Иван и Роман оказались в Тобольске. Они дождались реабилитации после смерти императрицы Анны Иоанновны в 1741 г. Но пожилой и больной художник уже не вернулся в родную ему Москву. Вероятно, он умер где-то на пути к ней. Роман Никитин умер в конце 1753 г. или в начале 1754 г.

Франц Ксавер Винтерхальтер

Франц Ксавер Винтерхальтер родился 20 апреля 1805 года в маленькой деревне Менценшванда (ныне часть г. Санкт-Блазина) в Шварцвальде, Баден. Он был шестым по счёту ребёнком в семье Фиделя Винтерхальтера, фермера и производителя смолы, и его жены Евы Мейер, происходившей из старинного рода Менценшванд. Отец оказал значительное влияние на жизнь художника. Из его восьми братьев и сестёр только четверо выжили в детстве. На протяжении всей жизни Винтерхальтер оставался очень близок со своей семьёй, и в особенности, со своим братом Германом (1808–1891), который также был художником.

После посещения школы при бенедиктинском монастыре в Блазине в 1818 году тринадцатилетний Винтерхальтер покидает Менценшванд, чтобы изучать рисование и гравировку. Литографии и рисованию он обучался во Фрайбурге на студии Карла Людвигу Шулера (1785–1852). В 1823 году, когда ему было восемнадцать, при содействии промышленника барона von Eichtal он уезжает в Мюнхен. В 1825 году достаивается стипендии от великого герцога Баденского и начинает курс обучения в Мюнхенской академии художеств под руководством Петера Корнелиуса, чьи методы преподавания, однако, оказываются для молодого художника неудобными, и Винтерхальтеру удётся найти другого более подходящего руководителя в светской портретной живописи – Йозефа Штилера. В это же время Винтерхальтер зарабатывает на жизнь трудом литографа.

Вступление Винтерхальтера в придворные круги состоялось в 1828 году, когда он становится учителем рисования графини Баденской Софии в Карлсруэ. Благоприятный случай заявить о себе вдали от южной Германии пришёл к художнику в 1832 году, когда у него при поддержке великого герцога Леопольда Баденского появилась возможность путешествия в Италию (1833–1834 гг.). В Риме он пишет картины романтического жанра в стиле Луи-Леопольда Робера и сближается с директором Французской академии Орасом Верне. По возвращении в Карлсруэ

Винтерхальтер пишет портреты великого герцога Леопольда Баденского и его жены и утверждается придворным герцогским художником.

Тем не менее он покинул Баден и переместился во Францию, где на выставке 1836 года привлекла внимание его жанровая картина *Il dolce Farniente*, а годом позднее похвалы была удостоена и *Il Decameron*. Обе работы представляют собой академические живописные произведения в стилистике Рафаэля. На Салоне 1838 года им был представлен портрет принца Ваграмского с юной дочерью. Карьера художника-портретиста была вскоре обеспечена. В один год он пишет Луизу-Марию Орлеанскую, королеву Бельгийскую с сыном. Считается, что благодаря этой картине Винтерхальтер стал известным Марие-Амалии Неаполитанской, королеве Франции, матери бельгийской королевы.

В Париже Винтерхальтер быстро сделался модным. Он был назначен придворным художником Луи-Филиппа, короля Франции, который доверил ему создание индивидуальных портретов своей многочисленной семьи. Винтерхальтеру предстояло выполнить для него более тридцати заказов.

Этот успех принёс художнику репутацию знатока династической и аристократической портретной живописи, способного, мастерски сочетая точность портретного сходства с едва уловимой льстивостью, изображать государственную помпезность в живой современной манере.

Однако в художественных кругах репутация Винтерхальтера страдала. Критики, восхвалявшие его дебют на выставке в Салоне 1836 года, отвернулись от него как от художника, которого нельзя воспринимать серьезно. Это отношение сохранялось на всём протяжении карьеры Винтерхальтера, обрекая его работу стоять особняком в иерархии живописи. Сам Винтерхальтер рассматривал свои первые государственные заказы как временный этап перед возвращением к предметной живописи и восстановлением академического авторитета; он оказался жертвой собственного успеха, и для своего же спокойствия ему приходилось работать почти исключительно в портретном жанре. Это была область, в которой он не только был очень успешен, но также и сумел разбогатеть. Винтерхальтер получил международную славу и покровительство царственных особ.

Среди множества его царственных натурщиц была также и королева Виктория. Впервые Винтерхальтер посетил Англию в 1842 году, и несколько раз возвращался туда, чтобы написать портреты Виктории, принца Альберта и их растущей семьи, создав для них в общей сложности не менее 120 работ. Большинство из этих полотен находятся

в Королевском собрании и открыты для демонстрации публике в Букингемском дворце и других местах. Также Винтерхальтер написал несколько портретов представителей английской аристократии, в большинстве входивших в придворные круги. Падение Луи-Филиппа в 1848 году не оказало влияния на репутацию художника. Винтерхальтер переехал в Швейцарию и работал по заказам в Бельгии и Англии.

Париж остаётся домом художника до времени за два года перед его смертью. Перерыв в поступлении заказов на портреты во Франции позволил ему вернуться к тематической живописи и вдохновлённым испанской легендой написать полотно «Флоринда» (1852, музей «Метрополитен», Нью-Йорк), являющим собой радостный праздник женской красоты. В этом том же самом году он сделал предложение руки и сердца, но был отвергнут; Винтерхальтер остался холостяком, преданным своей работе.

После вступления на престол Наполеона III популярность художника увеличилась. С этого времени в подчинении Второй империи Винтерхальтер сделался главным портретистом императорской фамилии и французского двора. Прекрасная француженка императрица Евгения стала его любимой моделью, и она сама великодушно относилась к нему. В 1855 году Винтерхальтер пишет свой шедевр «Императрица Евгения в окружении фрейлин», где изображает её в сельской обстановке, собирающей цветы вместе со своими фрейлинами. Картина была хорошо принята и выставлена для всеобщего обозрения, и по сей день остаётся, пожалуй, наиболее известной работой мастера.

В 1852 году он едет в Испанию, чтобы написать королеву Изабеллу II, работает для португальской королевской фамилии. Приезжавшие в Париж представители русской аристократии также были рады получить свой портрет от известного мастера. Как «Королевский художник» Винтерхальтер пользовался постоянным спросом при дворах Британии (с 1841 г.), Испании, Бельгии, России, Мексики, Германии и Франции. В последующие годы потребность в его услугах становится ещё больше. В 1856 году он едет в Польшу писать для польской аристократии, в 1857 – в Верхнюю Баварию, где пишет портрет царицы Марии Александровны. На протяжении следующих лет, в 1860-е, художник много пишет по заказу русских.

Во время Второй мексиканской империи, возглавляемой Максимилианом первым, Винтерхальтер получил заказ написать портреты императорской четы. Императрица Мексики Шарлотта Бельгийская была дочерью Луизы-Марии Французской, королевы Бельгии, ко-

тору Виттерхальтер писал ещё в начале своей карьеры во Франции. Некоторые из принадлежащих кисти Виттерхальтера портретов мексиканских монархов всё ещё находятся в их дворце в Мехико, где ныне располагается Национальный музей истории.

В 1864 году Виттерхальтер в последний раз съездил в Англию. Осенью того же года он едет в Вену чтобы выполнить портреты императора Франца Иосифа и императрицы Элизабет, которые остаются среди его наиболее известных работ. Во время вспышки Франко-Прусской войны, которая закончилась становлением Второй французской империи в сентябре 1870 года, он проходил курс лечения в Швейцарии. После войны художник не вернулся во Францию, отправившись вместо этого в Баден. Официально он всё ещё был приписан ко двору Бадена, и он обосновался в Карлсруэ. В последние два года жизни Виттерхальтер писал очень мало. Во время поездки во Франкфурт-на-Майне летом 1873 года он заразился тифом и умер 8 июля 1873 года в возрасте 68 лет.

Александр Рослин (1718-1793)

Когда в 1776 г. Александр Рослин по приглашению Екатерины Великой приехал в Петербург, он был уже одним из ведущих европейских портретистов, официальным живописцем нескольких европейских дворов, включая шведский и французский.

Александр Рослин, живописец и портретист, родился в семье врача, в шведском городе Мальме. Начал с военно-морской архитектуры, но увлёкся живописью. С 1736 по 1739 годы Рослин учился у известного портретиста Г. Шредера в Стокгольме. После учебы работал в Швеции, а с 1745 г. – в Бранденбурге. В 1747-1751 годах знаменитый художник жил в Италии.

В 1752 году Александр Рослин поселился в Париже. Он стал известен в высшем обществе и его портреты скоро привлекли внимание знатоков своей блестящей виртуозностью, которая выделилась даже в беспощадной Парижской конкуренции. Ему особенно удавалось передать фактуру бархата, блеск драгоценностей, что порой восполняло недостаток портретного сходства. Постепенно, он стал одним из наиболее уважаемых портретистов аристократии.

В 1774г наследный принц Густав III пригласил Рослина в Швецию для создания портретов членов королевского семейства. В январе 1776 года, Рослин получает приглашение в Россию, чтобы написать парадный портрет императрицы Екатерины II.

Густав Адольф Рейтерхольм, придворный шведского короля Густава III, в своих записках о путешествии в Петербург в 1776–1777 году описал мастерскую Рослина: «Во время посещения его я имел случай видеть большую часть украшений императрицы, которые он писал, стоимостью не менее 4 миллионов рублей, а также одно из платьев, надетое на манекен, со всеми украшениями и символами власти, помещенными поверх императорской мантии и размещенными рядом».

Однако портрет не понравился Екатерине: в своем письме барону Гримму она заметила, что Рослин изобразил ее «шведской кухаркой, грубой и простой».

В Санкт-Петербурге, где он провел два года, Рослин написал более сотни портретов. Среди них портрет «Граф А.С. Строганов». Художник работал достаточно правдиво, но без скучного протоколизма, присущего работам немецких художников. Его портреты царствующих особ служили для многократного копирования, в том числе и русскими портретистами, например, Рокотовым.

После России художник уехал обратно в Париж, где и умер в 1793 году.

Елизабет Луиз Лебрэн

Елизабет Луиз Лебрэн (de Lebrun, 1755-1842, урожденная Виже) – французская портретистка, дочь незначительного живописца; родилась в Париже. В раннем детстве начала учиться рисованию у своего отца, а после его смерти, когда ей еще не минуло девяти лет, брала уроки живописи у Г. Бриара, занималась в луврской галерее копированием и пользовалась советами Дойена, Грёза и Ж. Верне.

При всем том она не имела возможности довершить свое художественное образование надлежащим образом, будучи принуждена трудиться из-за денег. Ее мать, женщина пустая и расточительная, в 1776 году выдала ее замуж за живописца, гравера и торговца картинами Лебрена, дела которого, на вид блестящие, оказались расстроеными, и который повел за счет жены-артистки открытую жизнь, отбирал у нее все ее заработки, предоставляя ей за то полную свободу поведения и сношения с людьми.

Не пользуясь супружеским счастьем, художница искала утешения в кругу образованных и светских людей, старалась совершенствоваться в искусстве и вскоре приобрела обширную практику среди аристократов. В 1783 году, за написанный ею с самой себя портрет, парижская академия приняла ее в свои члены. Она попала в большую милость к ко-

ролеве, которая дала ей титул своей первой портретистки, пела с ней дуэты, брала ее с собой на прогулки, сделалась почти ее другом.

Первые признаки готовившейся вспыхнуть революции побудили Лебрен покинуть Францию. Она отправилась в Италию, где ее повсюду встречали с триумфом, а болонская и пармская академии избрали ее в свои члены. Из Италии она перебралась в Вену и пробыла тут около трех лет, а затем, через Прагу, Дрезден и Берлин, направилась в Петербург, куда и прибыла летом 1795 года.

Везде принимали ее с таким же энтузиазмом, как и в Италии: государи, члены их фамилий, знать, богатые любители художеств окружали привлекательную артистку всевозможным вниманием и спешили заказывать ей портреты, вознаграждая ее за них щедрой рукой, а академии подносили ей членские дипломы. В Петербурге Лебрен провела 6 лет, отлучившись отсюда только однажды на полгода в Москву.

Среди портретов Лебрен следует отметить «Портрет баронессы Анны Сергеевны Строгановой с сыном. Санкт-Петербург. 1795-97 гг.»

Следами ее пребывания в России остались многочисленные портреты, рассеянные по императорским дворцам и аристократическим домам. Ею написаны портреты императрицы Марии Федоровны (находится в эрмитажном павильоне), цесаревны Елизаветы Алексеевны (в Романовской галерее Зимнего дворца), великих княжен Александры и Елены Павловен, Станислава Понятовского, графа Толстого и многих других. В 1800 году по случаю принятия его в почетные вольные общники художественной академии, она принесла ей в дар свой портрет собственной работы, находящийся доныне в зале заседаний академического совета.

В 1801 году Лебрен возвратилась в Париж, но ненадолго, и, пустившись снова в путешествие, посетила Англию, Голландию и дважды Швейцарию. Окончательно вернувшись во Францию в 1809 году, она поселилась в Марли, где, окруженная довольством и почетом, продолжала заниматься живописью до глубочайшей старости. По списку, составленному ею самой, из-под ее кисти вышло 662 портрета, 15 картин исторического и аллегорического содержания и 15 пейзажей. Достоинства ее произведений, в особенности портретных, составляют изящный и вообще исправный, хотя нестрогий рисунок, несильный, но приятный и гармоничный колорит и ловкий, свободный прием письма. Чрезвычайно любопытны ее мемуары, вышедшие впервые в свет в 1835 году под заглавием: «*Souvenirs de ma vie*», и перепечатанные потом несколько раз.

Доу (Dawe) Джордж (1781-1829), английский живописец, почетный вольный общник академии художеств (1820 г.). Учился в Королевской академии искусств в Лондоне у Т. Лоуренса (1796-1810 гг.). В 1819-29 гг. по приглашению императора Александра I работал в Санкт-Петербурге., где совместно с художником В.А. Голике и А.В. Поляковым написал свыше 300 портретов генералов – участников Отечественной войны 1812 года и заграничных походов российской армии 1813-14 (в т.ч. портреты в рост фельдмаршала М.И. Кутузова и М.Б. Барклая де Толли – оба 1829) для Военной галереи Зимнего дворца (открыта в 1826 году). Исполнил портреты императора Александра I и императрицы Елизаветы Алексеевны (оба 1825 г., ГРМ), других членов императорской семьи. В портретах сочетал реалистическую достоверность с романтической характеристикой образов. Кисти английского живописца принадлежит «Портрет П.А. Строганова».

Иван Николаевич Крамской (1837г. – 1887г.)

Крамской Иван Николаевич – портретист, исторический живописец, рисовальщик. Родился в городе Острогжске Воронежской губернии в семье мелкого чиновника. С детства увлекался искусством и литературой. По окончании уездного училища (1850 г.) служил писцом, затем ретушером у фотографа, с которым кочевал по России. В 1857 году оказался в Петербурге, работал в фотоателье А.И. Денъера. Осенью того же года поступил в Академию художеств, был учеником А.Т. Маркова. За картину «Моисей источает воду из скалы» (1863, местонахождение неизвестно; эскиз – в Таллинском музее) получил Малую золотую медаль. В годы учения сплотил вокруг себя передовую академическую молодежь. Возглавил протест выпускников Академии, отказавшихся писать картины («программы») на заданный Советом, далекий от жизни сюжет. Вышедшие из Академии художники объединились в Петербургскую артель. Царившей здесь атмосфере взаимопомощи, сотрудничества и глубоких духовных интересов они во многом обязаны Крамскому. В это время вполне определилось и призвание Крамского-портретиста. Тогда он чаще всего прибегал к своей излюбленной графической технике (с применением соуса, белил, итальянского карандаша). Так выполнены известные портреты художников А.И. Морозова (1868 г.), И.И. Шишкина (1869 г.), Г.Г. Мясоедова (1861 г.), П.П. Чистякова (1861 г.), Н.А. Кошелева (1866 г.); все – в ГРМ. Характер живописного портрета – лишённого околичностей, тщательного по рисунку и свето-

теневого моделировке, но сдержанного по цветовой гамме – также складывается у Крамского в эти годы. Художественный язык соответствовал образу разночинца-демократа, который был нередким героем портретов мастера. Таковы «Автопортрет» художника (1867, ГТГ) и «Портрет агронома Вьюнникова» (1868, Музей Белоруссии).

В 1866 году Крамской написал «Портрет графа Сергея Григорьевича Строганова».

В 1863-1868 годах Крамской преподавал в Рисовальной школе Общества поощрения художников. К концу десятилетия артель потеряла свое единство и общественное значение. Крамской вышел из ее состава (1870 г.) и стал одним из создателей Товарищества передвижных художественных выставок. На первой выставке Товарищества экспонировались «Портрет Ф.А. Васильева» (ГТГ) и «Портрет М.М. Антокольского» (Музей Белоруссии). Через год была показана картина «Христос в пустыне», замысел которой вынашивался несколько лет. По словам Крамского, «и у прежних художников Библия, Евангелие и мифология служили только предлогом к выражению совершенно современных им страстей и мыслей». Сам он, подобно Ге и Полену, в образе Христа выразил идеал человека, исполненного высоких духовных помыслов, готовящего себя к самопожертвованию. К теме Христа художник неоднократно возвращался. Относящееся к ней большое полотно «Хохот» (ГРМ) осталось, однако, незаконченным. Собирая для него материал, Крамской побывал в Италии (1876 г.). Он выезжал в Европу и в последующие годы. Преобладающей областью художественных достижений для Крамского оставался портрет. В 1870-е - начале 1880-х годов выполнены многие его лучшие работы, в том числе цикл портретов выдающихся людей эпохи: Л.Н. Толстого (1873, ГТГ), Н.А. Некрасова (1877 и 1877-1878, ГТГ), П.М. Третьякова (1876, ГТГ), И.И. Шишкина (1880, ГРМ) и других. Были созданы также собирательные портреты крестьян: «Полесовщик» (1874, ГТГ), «Мина Моисеев» (1882, ГРМ), «Крестьянин с уздечкой» (1883, КМРИ). Неоднократно Крамской обращался к такой форме картины, в которой как бы соприкасались два жанра – портретный и бытовой. Таковы «Неизвестная» («Незнакомка», 1883), «Неутешное горе» (1884, ГТГ; варианты – ГРМ и Музей Латвии). В течение всей жизни художнику приходилось выполнять также многочисленные церковные и портретные заказы, служившие для него источником заработка. Крамской – выдающаяся фигура в культурной жизни России 1860-1880-х годов. Организатор Петербургской артели, один из создателей объединения передвижников, тонкий художественный кри-

тик, страстно заинтересованный в судьбах русского искусства, он был идеологом целого поколения художников-реалистов.

Карл Павлович Брюллов (1799-1852)

Карл Павлович Брюллов – выдающийся русский исторический живописец, портретист, пейзажист, автор монументальных росписей; обладатель почетных наград: больших золотых медалей за картины «Явление Аврааму трех Ангелов у дуба Мамврийского» (1821 г.) и «Последний день Помпеи» (1834 г.), ордена Анны III степени; Член Миланской и Пармской академий, Академии Святого Луки в Риме, профессор Петербургской и Флорентийской академий художеств, почетный вольный общник Парижской академии искусств.

«Мою жизнь можно уподобить свече, которую жгли с двух концов и посередине держали калеными щипцами...» – скажет в конце творческого пути с горечью и разочарованием Великий Карл – гений русской живописи и бесконечно усталый и разочарованный человек..

В семье академика орнаментальной скульптуры П.И. Брюлло все семеро детей обладали художественными талантами. Пятеро сыновей: Федор, Александр, Карл, Павел и Иван стали художниками. Но слава, выпавшая на долю Карла, затмила успехи других братьев.

Между тем он рос слабым и тщедушным ребенком, семь лет практически не вставал с постели и был истощен золотухой настолько, что «стал предметом отвращения для своих родителей».

Павел Иванович мог оставить немощного сына без завтрака, если тот не выполнил домашнего задания по рисованию. Карл брал пример с трудолюбивого отца, но боялся его, особенно после полученной за ослушание оплеухи, после которой он оглох на левое ухо.

Мальчик очень любил рисовать, казалось, карандаш стал продолжением его руки. В 10 лет Карла приняли в Петербургскую академию художеств, в стенах которой он провел 12 лет.

Благодаря природной одаренности и урокам отца, юный талант опережал своих сверстников, и ему многое прощалось за успехи в обучении. Карл мог свалить на золотуху приступы «Фебрис Притворялис», чтобы в лазарете писать портреты своих друзей. В его детских и юношеских работах чувствовалась бьющая через край жизненная сила и темперамент, и от него с «самого детства все ожидали чего-то небывалого». Карл оправдывает надежды, но всю жизнь будет выходить за рамки дозволенного.

Академические работы юного художника: «Улисс и Навзикая» (местонахождение неизвестно), «Нарцисс», «Александр I спасает больного крестьянина» (местонахождение неизвестно), «Гений искусства» и панорамное полотно «Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского» были не просто образцами высокого классицизма, он наполнил их, насколько это было дозволено, реальными деталями.

Карл закончил академию с «целой пригоршней» золотых и серебряных медалей, но, продемонстрировав свою независимость, отказался остаться в ее стенах на пенсионерский срок для совершенствования мастерства. В 1819 г. Карл поселяется в мастерской брата Александра, работающего на строительстве Исаакиевского собора помощником Монферрана. Его дни заполнены рисованием заказных портретов. Так совпало, что заказчикам П. Кикину и А. Дмитриеву-Мамонову понравились портреты, выполненные Брюлло, и что именно они, эти заказчики, потом вошли в совет Общества поощрения художников.

Создав по их просьбе картины «Эдип и Антигона» (Тюменский краеведческий музей) и «Раскаяние Полиника» (местонахождение неизвестно), Карл заслужил пенсионерскую поездку в Италию на четыре года, для себя и брата. Перед отъездом с Высочайшего повеления братья изменили фамилию предков, добавив букву «въ» – теперь они стали Брюлловы.

С легкой душой уезжал Карл из дома летом 1822 г., но он тогда не мог знать, что вернется в Россию только через 13 лет и не увидит больше ни родителей, ни младших братьев.

В музеях Италии юный художник изучает живопись прошлых веков и впитывает впечатления от увиденного. Покоренный грандиозной «Афинской школой» Рафаэля, Карл на протяжении четырех лет работает над ее копией, поразив в итоге всех своим мастерством. «Брюлло в ней не только сохранил все краски подлинника, но отыскал, или, лучше сказать, разгадал и то, что похитило у него время», – писали «Отечественные записки». Общество поощрения художников было довольно проделанной работой своего пенсионера. Но именно тогда Карл «убедился в ненужности манер» и подражания и решил, что обязательно создаст свое монументальное произведение.

Приступы жестокой лихорадки и нервное напряжение валили его с ног, но кипучая и неутомимая натура не знала меры ни в чем. Активная светская жизнь, многочисленные новые знакомства не помешали Брюллову за годы, проведенные в Италии, создать огромное количество разнообразных произведений. Только из одних портретных работ можно

было бы составить целую галерею. Среди них много портретов-картин, которые глубже раскрывали не только внешность и темперамент, но и внутренний мир современников художника.

Брюллов честно пытался «отработать» свое пенсионерство, начиная по заказам Общества поощрения художников картины на античные и библейские сюжеты. Но эти темы не были ему близки. На этих полотнах он «нарабатывал» колорит, создавал свои характерные приемы, изучал обнаженную модель и не завершил их.

По-настоящему Брюллов работал только над созданием жанровых сцен из итальянской жизни. «Итальянское утро» (1824 г.) пленило всех (Николай I подарил эту картину императрице). На полотне, пронизанном солнечными лучами и рефlekсами отблесков от воды, изображена юная девушка, олицетворяющая собой утро начинающегося дня и жизни.

Для картины «Итальянский полдень» (1827 г.) Брюллов выбрал моделью невысокую, плотную, налитую соком, как виноградная гроздь, женщину, которая, покоряя обаянием и безудержной радостью бытия, символизирует расцвет человеческих сил. И хотя ему «выговаривают» за «неизящную натуру», именно модели такого типа станут его излюбленными. «Эти смоляные, тяжелые волосы, эти блестящие глаза и зубы – все эти черты, немного крупные вблизи, но с неподражаемым отпечатком величия, простоты и какой-то дикой грации...» – напишет И.С. Тургенев о красавицах Брюллова.

И такую же статную, уверенную и независимую женщину встретил Карл в 1827 г. на одном из приемов. Графиня Юлия Павловна Самойлова стала для него художественным идеалом, ближайшим другом и единственной любовью. Ее красота была равна идущей из сердца доброте. Брюллов с упоением писал ее портреты.

Вместе с Самойловой Карл отправляется осматривать развалины Помпеи и Геркуланума, даже не подозревая, что эта поездка приведет его к самой вершине творчества. Брюллов был потрясен увиденным – знание о трагедии не смогло затмить остроты восприятия. Художник почувствовал, что нигде больше не найти такой поразительной картины внезапно прервавшейся жизни. Жители древней Помпеи своей гибелью заслужили бессмертие.

Брюллов еще не раз возвращался в разрушенный город, перед его мысленным взором вставала картина, на которой слепая стихия не просто отнимала человеческие жизни, но и обнажала души.

Три года он собирал материал. Отрывок из воспоминаний Плиния лег в основу композиции: «Мужчины, женщины и дети оглашали воздух воплями безнадежности и жалобами, причем кто звал отца, кто сына, кто отыскивал затерявшуюся жену; тот оплакивал собственное несчастье, другой трепетал за друзей и родных, нашлись люди, призывавшие на помощь смерть из опасения умереть! Некоторые громко кощунствовали, утверждая, что богов уже нет нигде, что настала последняя ночь Вселенной!»

Главными героями на картине стали те, кто в минуту смерти думал о других. В одной из групп Брюллов изобразил самого Плиния, спасающего мать.

Художник побывал в археологических музеях и на раскопках, чтобы каждый написанный на полотне предмет соответствовал эпохе. Были созданы десятки эскизов композиции, прежде чем в 1830 г. мастер приступил к большому полотну. Постепенно на бездушном холсте проявилась картина гибели Помпеи, которая стала символом гибели античного мира.

Картина «Последний день Помпеи» (1827-1833 гг.) стала пиком творческих достижений, единым всплеском яркого таланта и виртуозного мастерства художника. Толпы зрителей в Риме, Милане, Париже (золотая медаль 1834 г.) и Петербурге были заворожены грандиозностью замысла и исполнения. Полотно была подарено заказчиком Анатоном Демидовым царю Николаю I.

Побывав на выставке своей картины в Париже, Брюллов возвращается в Италию, но не находит в себе сил работать. Он начинал один холст за другим, но не оканчивал их, чувствуя усталость. Карл Павлович понимал, что «загостился в чужих домах», но и в Россию возвращаться не хотелось.

Художник с радостью примкнул к экспедиции В.П. Давыдова (1835 г.) на Ионические острова и в Малую Азию. В путешествии по Греции он создает подкупающие живым взволнованным чувством работы («Утро в греческой деревне Мирака», «Развалины храма Зевса в Олимпии», «Раненый грек» и другие.

После этого художник отправился в Турцию, но осенью 1835 г. по строгому предписанию царя был вынужден вернуться в Россию, чтобы занять должность профессора в Академии художеств.

Глубокой осенью 1835 года Брюллов выехал из Константинополя в Россию. Возвращение на родину определило новый этап творчества

художника. Впечатлительный и чуткий, Брюллов был глубоко взволнован, вступив на родную землю и услышав русскую речь.

Первый русский город, который он посетил по возвращении в Россию, была Одесса.

В честь прославленного мастера были устроены торжественные обеды приемы. Одесский генерал-губернатор гр. М.С. Воронцов стал хлопотать перед министром императорского двора – П.М. Волконским о дозволении продлить художнику срок пребывания в Одессе. Брюллов любовался красотой приморского города, его архитектурой, одним из творцов которого был знакомый ему по Академии А.И. Мельников, монументом И.П. Мартоса и другими достопримечательностями, однако задержаться в нем отказался.

«Недавно здесь был проездом из Италии и Константинополя знаменитый Брюллов, – писал из Одессы С. Галахов А.Ф. Вельтману – его приняли и угостили, как ангела с неба, обеды в честь его беспрестанны, и он не мог нахвалиться Одессой, однако не срисовал вида города, не мудрено, это было зимой».

Брюллов торопился в Москву, куда он приехал 25 декабря. Впечатление, произведенное на него древней столицей, где он был впервые, был огромно. Брюллов не уставал восхищаться величием Кремля, где все напоминало о недавних потрясениях, пережитых русскими людьми. В Москве, как ни в одном другом русском городе, живо вставала в памяти героическая эпопея 1812 года. Рискуя навлечь гнев императора, требовавшего незамедлительного возвращения художника в Петербург, Брюллов решил отложить свой отъезд из Москвы

Москвичи приняли его радушно, хлебосольно. Его звали на бесконечные банкеты, приемы Брюллову были в тягость эти бурные каждодневные восторги, кончавшиеся шампанским и долгим застольем. Но не в его силах было приостановить эту справедливую радость новых друзей. Большим событием в жизни художника была его встреча и завязавшаяся дружба с Пушкиным.

Но уже 11 июня 1836 г. в помещении Академии художеств был дан обед в честь знаменитого живописца.

Жизнь в мрачной атмосфере чиновничьего Петербурга угнетала Брюллова. Царь требовал писать портреты императорской семьи, но художник находил причины и не исполнял работу.

Художник Михаил Железнов, бывший очень близким другом и учеником Брюллова, писал в своих воспоминаниях: «Как жаль, что государь вытребовал Брюллова в Петербург! Заняв место в нашей Акаде-

мии художеств, Брюллов попал в придворно-чиновнический круг, т. е. именно в ту среду, в которой он по своему характеру, по своему воспитанию и привычке не умел и не мог жить... Он чувствовал себя несчастным, когда ему приходилось работать в присутствии царской фамилии».

Все поражались той дерзости, с какой он позволял себе относиться к самым высокопоставленным особам. Брюллов шел на любой риск, чтобы отстоять свою творческую независимость. «Свободный артист» чувствовал себя в свете уверенно, заставив всех уважать себя.

Все ученики академии мечтали попасть в класс Великого Карла. Он открыл двери своей домашней мастерской для Мокрицкого, Агина, Чистякова, Шевченко, которого помог выкупить из неволи и поселил у себя, Федотова, чей талант спустя годы признает выше своего. Тесная дружба с Пушкиным, Жуковским, Кукольниковом согревала его сердце. Но друзей среди художников у него не было.

«Он вырвался вперед, обогнал своих современников, – писал Н. Ге, – и жестоко расплачивался за это одиночеством».

В его мастерскую «стояла очередь» за портретом от Великого Карла. В петербургский период их было написано около восьмидесяти – яркая портретная галерея русской интеллигенции конца 30-40-х гг. Придерживаясь в своем творчестве романтического стиля, Брюллов сумел передать всю сложность человеческой природы и создать неповторимые индивидуальные образы.

Так, в 1835 году из под его кисти выходит «Портрет О.П.Ферзен»

Многочисленные друзья и знакомые зазывали его на приемы и балы. Да и сам Карл любил шумное общество, но в личной жизни он был одинок. Красавица Юлия жила за границей, в Москве подрастал сын Алексей (о матери известно только имя – Елизавета). Все мимолетные связи оставили в душе горечь и разочарование. Карл ждал свою «парную душу».

Любовь пришла к художнику в 40 лет. Он познакомился с очень одаренной пианисткой, ученицей Шопена Эмилией Тимм, дочерью рижского бургомистра. С портрета работы Брюллова смотрит утонченно красивая девушка, от которой веет юной свежестью. Но у Эмилиии было горькое прошлое. За внешней чистотой скрывалась грязная связь с родным отцом, и в этом грехе она честно призналась Карлу. Художник был ослеплен любовью и жалостью и решил, что его искренние чувства все одолеют. Они обвенчались (1839 г.) Через два месяца, пройдя через бесконечные притязания отца Эмилиии, через грязь, выплеснувшуюся на публику, и скандал в обществе, с Высочайшего позволения 21 декабря

1839 г. этот брак был расторгнут по причине разности в возрасте и «нервной возбудимости» художника. Эмилия оставила Брюллову только боль и страдания.

Между тем в Россию в блеске своей красоты и веселья вернулась графиня Самойлова и вновь закружила Карла в вихре светской жизни. Воспрянув духом, он создает ее парадный портрет картину «Графиня Ю.П. Самойлова, удаляющаяся с бала с приемной дочерью Амацилией Паччини» (1839-1841). Для себя Брюллов решил: «Моя жена – художества», – и продолжал напряженную работу.

В 1841 году Карл Брюллов создает «Портрет светейшей княгини Елизаветы Павловны Строгановой.1841».

Но в 1847 г. тяжелая простуда, ревматизм и больное сердце на семь долгих месяцев приковали художника к постели. Он вспоминал свою жизнь и испытывал горькое разочарование в творчестве, видел, сколько замыслов осталось не воплощенными: не разрешили по уже готовым эскизам расписать Пулковскую обсерваторию, построенную по проекту брата Александра, не доверили внутреннее оформление Зимнего дворца после пожара. Четыре года он работал над росписями Исаакиевского собора, но из-за болезни по его картонам работу закончит другой художник.

Но самым большим разочарованием Брюллова было то, что он, признанный исторический живописец, не создал ни одного масштабного полотна на материале русской истории. Свой поединок с картиной «Осада Пскова» (1836-1843 гг.) он проиграл. Вначале вмешивался в работу царь, потом художник писал портреты, да к тому же он, по сути, и не знал простого русского народа. И без слов Солнцева: «Крестный ход превосходен; но где же осада Пскова?» – Брюллов знал, что не смог справиться с поставленной задачей. Великий Карл чувствовал, что он уже не первый, не лучший, что он остался в стороне от дороги, по которой уходило вперед новое поколение художников-реалистов.

27 апреля 1849 г. по настоятельному совету врачей Брюллов навсегда уезжает из России. Лечение на острове Мадейра облегчения не приносило. Художник продолжал работать.

В 1850 году он пишет «Портрет графа Павла Сергеевича Строганова».

Но удовлетворения от работы художник не получал, он раскаивался в том, что слишком поздно понял: нельзя одновременно отдавать себя творчеству и наслаждаться суетой жизни.

Весной 1852 г. Брюллов вместе с семьей Титтони переезжает в местечко Манциану близ Рима. Там 11 (23) июня 1852 г. неумолимое время остановилось для него. Художник был похоронен на кладбище Монте Тестаччо, римском кладбище для иностранцев-некатоликов.

Более 150 лет отделяют нас от его творений, но по-прежнему вздрагивает сердце при взгляде на «Последний день Помпеи» и жизнь бьет ключом в «Итальянском полдне».

Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735-1822)

По мнению И.Э. Грабаря: «В передаче интимного, неуловимого очарования лица, не блещущего красотой, не выделяющегося оригинальностью, в изображении простого, среднего, незаметного лица – соперников он не знал».

Дмитрий Григорьевич Левицкий – самый значительный мастер из славной плеяды художников XVIII века. Его творчество является кульминационной точкой развития русского портрета XVIII века. Художник как бы подвел итог тому, что было сделано за предшествующий период, и заложил основы новых достижений в области русского реалистического портрета.

Миссия этого человека состояла в том, что он явил собой пример живописца редкого дара, главное же, что стал зеркалом, мимо которого прошли действующие лица целой эпохи.

Внешний облик Левицкого, с его чуть желчным и страстным лицом, мы можем видеть сначала на небольшом овале автопортрета, где он в цвете молодости, в трехчетвертном экспрессивном повороте, с горделивым и устремленным слегка вверх и вдаль мечтательным взором; потом на портрете, подписанном Боровиковским: губы разомкнуты, с них вот-вот слетит слово, взгляд хоть и широк, но напряжен и страдателен, локоть оперся на толстую книгу.

История России в лицах – так можно коротко сказать о творческом наследии Д.Г. Левицкого, живописца редкого дара, чья кисть отразила на полотнах эпоху XVIII века. Цари и царедворцы, философы и светские львы, холодные красавицы и писатели, промышленники и дипломаты, аристократы и купцы, чиновники и военные, родители и дети – их портреты говорят о прошлом гораздо значимей любых слов. Сотни лиц умных и глупых, злых и добрых, чувственных и холодных, лица так называемого галантного века. Что ни портрет – характер. Что ни лицо – биография.

Это не просто представители екатерининского века, они его олицетворение, они его созидатели. Художник выполнил сполна свою миссию живописца истории (хотя не создал ни одной исторической картины) и за это его современники вначале вознесли на пьедестал славы, а затем благополучно забыли, поглощенные своими делами, интригами и расчетами. И неизвестно под каким холмиком на старом Смоленском кладбище похоронен человек, сумевший обессмертить их облики.

Биография Дмитрия Григорьевича Левицкого изучена пока недостаточно. Архивы сохранили до наших дней мало сведений о его жизни и деятельности (как, впрочем, и о многих других художниках, его современниках). Документально не установлена даже дата рождения Левицкого. Она определяется приблизительно – 1735-1737 год.

Однако известно, что родился он на Украине в небольшом украинском селении на Полтавщине в старинном поповском роду, ведущим начало от священника Василия Носа.

Отец Дмитрия, Григорий Кириллович, образованный и талантливый человек, тринадцать лет провел в Польше, где в совершенстве освоил граверное дело и стал крупнейшим украинским графиком. Предполагают, что Г.К. Левицкий учился и в Германии. Из-за границы он вернулся не только зрелым мастером, но и с новой фамилией Левицкий, поселился в Киеве, а свой церковный приход сдавал по найму другим священникам. Его творческая жизнь долгие годы переплеталась с деятельностью Киевской духовной академии и Киево-Печерской типографии, являвшимися в XVIII веке крупнейшими культурными центрами Украины.

По мнению искусствоведов и историков, первые художественные навыки Д.Г. Левицкий получил дома, под руководством отца, с ранних лет его окружали люди, близкие к искусству.

В семье Григория Кирилловича и его жены Агафьи, урожденной Левицкой, росли четверо сыновей и дочь. Старший, Дмитрий унаследовал от отца своеобразный дар композиции, совершенство рисунка и уверенную работу с натуры. Выросший в кругу украинской художественной интеллигенции и духовенства, он был хорошо образован, начитан, уверен в своих способностях и очень талантлив.

Считается, что в 1752-1755 гг. Левицкий познакомился с известным художником А.П. Антроповым, который тогда расписывал Андреевскую церковь в Киеве. А в 1758 г. Дмитрий приезжает в Петербург и не только становится учеником прославленного мастера, но и живет в его семье почти шесть лет. В качестве помощника Антропова в 1762 г.

он выполнял росписи Триумфальных ворот по случаю коронации Екатерины II. Два года спустя молодой художник уже самостоятельно реставрировал это сооружение, а в 1767 г. совместно с В. Васильевским создал два иконостаса и 73 образа для Екатерининской и Кироиоановской церквей и добился очень высокой оплаты своей работы.

Неизвестно, были ли другие учителя у Левицкого, но уже в первых портретах его стиль в корне отличался от антроповского. Его манера самостоятельна и более созвучна западноевропейской своей непринужденностью, гаммой полутонов, лессировкой, смягчающей интенсивность цвета, и характерной световоздушной средой.

В судьбе молодого таланта обращает внимание замечательное расчисление светил, редкостное соединение благостных фактов: воспитание в семье образованного и крепкого художника, учеба на гравера, требующая исключительно верного глаза и твердой руки, исключительного чувства линии, учеба на иконописца, то есть освоение национальных традиций, книжных знаний и душевного равновесия в работе, встреча с гением Растрелли и, наконец, дуэт с реалистом Антроповым.

Время для расцвета искусств было на редкость теплое и благополучное: оно сопровождалось строительством грандиозных дворцов, удачным выбором приглашенных иностранцев, давших новейшие образцы западной школы, изумительно красочная пестрота в эстетике и вместе с тем – здоровье, прямота духа, то самое здоровье, что (по словам Бенуа) и породило наших Левицкого и Рокотова, художников, «отличающихся моментом колоссального в искусстве значения – жизненностью».

Время жестко определило его будущую ступень в обществе. Левицкий жил в окружении бриллиантов, среди тех, кто правил державой, что обусловило сильный психологический диссонанс.

С одной стороны, знать была художническим материалом, не больше, с другой – зависимость от «материала», от знати, положение по отношению к ней мало отличалось от зависимости и положения часовщика или хорошего повара.

На превращение Левицкого в выдающегося портретиста ушло десять лет, после переезда его в столицу, годы, начиная с 1758 г., в которые смотрел за ним все тот же Антропов, «человек, имевший зуб против Академии и очень недовольный даже частными уроками у профессоров. Поэтому и эти уроки начались только когда ученик личными заказами стал на ноги и перестал зависеть от учителя.

«Антропов был добрый человек, но изрядный самодур, и быть под его ферулою было нелегко», – указывал один из старинных исследователей.

Мастерство художника отполировалось окончательно у академиков – итальянца Валериани и француза Лагренэ, и в 1770 году, вместе с золотой академической медалью, пришла полная слава – за портрет Кокоринова.

Портрет был представлен на академическую выставку и среди знаменитостей (Гроот, Лосенко) безоговорочно взял первое место, как лучшая картина по совершенству формы и как «высокая» – по своей духовной наполненности.

Все совершенство будущего Левицкого в инерции от силы этого портрета, оно напитано его мелодикой, его характеристическими и живописными достижениями, угадывает ли он душу и темперамент, играет ли напряженностью линии, передает ли конструкцию тела, свет и свечение.

Так в сиянии мощнейшего дебюта прибавляется к Кокоринову шедевр за шедевром. Сперва, портрет «личности прелюбопытной», чудака российского размаха, филантропа и ботаника, румяного старика Демидова.

Затем (1773-77 гг), заказ императрицы Екатерины II, которая поручила ему написать портреты воспитанниц Смольного института благородных девиц.

В то время в России не было ни одной школы, где бы учились девочки. Девочек-дворянок учили дома, а девочек из бедных семей, как правило, не учили совсем. И Екатерина II решила открыть в Смольном монастыре «Воспитательное общество благородных девиц», чтобы, как говорилось в указе, «... дать государству образованных женщин, хороших матерей, полезных членов семьи и общества».

Так возшло созвездие «смольнянок», где Левицкий развернул во всю ширь не только дарование психолога, но и декоративиста – семь портретов, а вернее, аллегорических картин (Молчанова – наука, Борщова – театр, Алымова – музыка и т.д.), олицетворивших собой, по мнению знатоков, целиком XVIII век в «выдержанности всей системы».

Имеется в виду, система эстетическая; – самая высокая оценка творчеству и самому художнику.

Мастерски написан портрет друга Н.А. Львова, в личности которого воплотились лучшие черты человека эпохи Просвещения: возвышенный ум, талант, чистота и благородство помыслов.

Шедевром Левицкого стал портрет будущей жены Н.А. Львова, дочери обер-прокурора Сената, М.А. Дьяковой, блиставшей красотой, обаянием, образованностью.

Свою роль художник осознавал весьма отчетливо. Его называют художником екатерининской поры – определение верное во всех отношениях: портрет для этой поры, представлял важнейшее направление в искусстве и жизни художников.

Как удачно заметил Дягилев: «Всякий портрет Левицкого больше похож, чем сама модель, то есть, он говорит нам больше, чем лицо этой модели».

Первые петербургские двадцать лет для Левицкого – непрерывное восхождение в творчестве, удачи по службе и денежные: за Кокоринова он – академик, а вскоре и начальник портретного класса с достойным окладом; при этом, поспешая друг за другом, выходят из-под его кисти десятки портретов, всем известные теперь музейные ценности, издалика мерцающие в экспозициях своим янтарным отсветом.

Отмечен Левицкий был сразу же – признание редкостное, заказы бесперебойны: в мастерской до полста холстов в работе, да и сама мастерская весьма светла, в небольшом собственном доме, где живет он «содержательно и просто», в достатке, прекрасным семьянином. Проскользнула из толщи времени и весть о «веселой» наружности тогдашнего Левицкого – с элегантно муаровой лентой в косице, сухощавого, малого роста и резкого в движениях, востроносого, с живым блеском умных глаз.

Современники отмечали роскошь академических коллекций и гулкость ее коридоров; они, эти коридоры, слышали стук каблуков профессора Левицкого от парадных дверей до дверей классной, и так каждое утро в течение тридцати лет.

Академия художеств была неотделимой частью огромного дворцового механизма, но жесткость казенного режима приносила плоды отменной выучки – все, прошедшие ее школу, делались профессионалами высшей пробы, то есть живописцы умели писать, архитекторы – строить, а скульпторы – ваять.

В Академии Левицкий вел портретный курс, и с Академией связалась у него вся жизнь – клубок радостей, когда он чувствовал в учениках (среди них В. Боровиковский, П. Дрождин) плоды своих стараний, и вместе с тем ощущения некоторой неполноценности: жанр Левицкого считался искусством второго сорта, ибо не требовал «сочинения» (как,

например, историческая живопись), и потому академические чиновники относились к художнику свысока и пренебрежительно.

«Ничего не может быть горестнее, чем слышать от товарищей – он портретной».

Из старых документов скупо выбиваются пунктирные черты пристрастий Левицкого, то, на что направлял он своих учеников, – они штудировали Ван Дейка и Рембрандта.

Рембрандтовский свет сильно волновал Левицкого, и отблески тех красноватых зарниц пали на великолепный портрет Г.К. Левицкого, написанный им в 1779 году.

Доброе мудрое лицо отца, сделавшего так много для сына... Полотно могло бы стать украшением любой галереи мира – с такой поистине рембрандтовской мощью и проникновением в существо Человека написан этот небольшой холст.

Его старик – в полном одиночестве, стоит особняком от остальной портретной вереницы. Вся эта вереница моложе, действенной, инициативней.

Именно так держится близкий друг Левицкого, разносторонний Львов – «страстный почитатель гражданина женева» (Дидро), архитектор, рисовальщик, поэт и музыкант, переводчик Анакреона. Во многих местах возвышаются здания по его проектам».

В спокойном достоинстве является нам и прелестная жена Львова – уверенная в себе и знающая свои обязанности хозяйка известного литературного салона, мать добропорядочного семейства, спутница и советчик влиятельнейшего и блестящего человека.

Общество, в которое он входил в дому у Львовых и которое переписал все поочередно: литератора и управляющего «Зрелищами и музыкой» Храповицкого, милого Долгорукого – автора нашумевшего «Капища моего сердца», поэта Дмитриева, соединившего «с любящей душой ум острый и свободный» было очень ярким.

Несмотря на такое яркое внешнее окружение знавшие Левицкого отмечали стеснительность, а позже молчаливость и замкнутость художника.

Душа же тем временем кристаллизовала, гранила красоту чрезвычайно тонко – как и все портретисты XVIII века, Левицкий служил жрецом у алтаря вечной женской красоты.

«Разве не поэт Левицкий? Какие и как у него переданы женщины!» – восклицал Константин Коровин.

Пламенно и виртуозно переданы: изумительная Урсула Мнишек – это серебро пудры и атласа, это прекрасное лицо с горящим румянцем, надменные дуги бровей и удивительные глаза, умные и глубокие, но не допускающие в душу.

Как антипод этой «хладной богини» – куртизанка и ласкательница, «первая певица оперы-буфф и вторая – серьезной оперы», итальянка Анна Давиа Бернуцци.

Но более всего привлекали художника, образованнейшего человека и гуманиста, люди, в ком видел он единство благородной цели и общественно полезного действия, которые верили, что жизнь дана затем, чтобы светить этой жизнью.

Дидро....Левицкий рисует Дидро наедине с рождающейся мыслью. Дидро дома. Он снял парик и облачился в халат. «Небрежно открытой шеей гордо вознесена большелобая голова. Непокоем его ум, одновременно пожирающий и животворящий».

Его мечты обретают формулы конкретных предложений.

«Превосходное средство для предупреждения восстаний крепостных против господ: сделать так, чтобы вовсе не было крепостных», Дидро говорит, надеется и сомневается. Портрет показывает нам его спокойное достоинство и грустно-насмешливый понимающий взгляд. «Русский» Дидро мягок, но по всему лицу разбросаны росточки остроумия.

Портрет Дидро понравился и он увёз холст с собой, оставил в семье и завещал дочери.

Дидро показан Левицким в момент прозрения. Целая гамма чувств на очень живом лице, сотканном из гнева и радости, раздумья и покоя. Прозрение нерадостно. Нерадостность – ожидаемая.

За павлиньими перьями философ разглядел ворону. Даже Екатерина поняла, что он увидел в ней «ум узкий и простой».

В Париже он итожит их встречу: «Екатерина, несомненно, является деспотом»

И все же как долго держались иллюзии. Они были рассыпаны в воздухе. Так хотелось верить в идеального монарха. И Дидро, и Левицкому, и его верным друзьям – просветителям и гуманистам.

Один из них, искрометный Львов, подсказывает идею портрета императрицы: Екатерина – Законодательница в Храме богини Правосудия». Величественно выплывает в лавровом венке, милостиво сияя улыбкой и шурша белым атласным платьем. «Жертвуя драгоценным своим покоем для общего блага», — пояснял Левицкий.

«Седая развратница», как именовал ее Герцен, являлась на портрете в роли просвещенной и справедливой повелительницы.

Но иллюзии иллюзиями, а жизнь жизнью.

«Истина пером моим руководствует!» – восклицал друг художника просветитель XVIII века Николай Новиков. Левицкий рисует его, как человека, которого глубоко уважает. Мы видим на портрете человека, подобно Дидро, поучающего царей и «больших бояр» – Несмыслов и Безрассудов, Скудоумов и Злорадов.

Как и все, он знает, что за журнальчиком «Всякая всячина» прячется императрица и указывает – сочинять сатиру лишь в «улыбательном духе», а восхвалять «твердого блюстителя веры и закона»...

Но Новиков по-прежнему с гневом пишет о бедности и рабстве крестьян, а саму госпожу «Всякую всячину», то бишь императрицу, поносит всякими словами.

Угладев подобное, могли ли не искриться самой лютой злобой бестыжие карие глаза Екатерины, столь благолепно взирающие с портрета работы Левицкого и она бранится.

А Новиков следует любопытной и крамольнейшей по тем временам мысли Дидро: «Право возражения... является... правом естественным, неотчуждаемым и священным».

И возражает. Не только словом. Всем своим поведением. В голодный 1787 год раздает хлеб крестьянам почти ста селений.

Левицкий мог гордиться своим другом. И он гордился им, воспев в портрете. высокое достоинство человека, следующего только благородным помыслам своей души.

Радищев был для Екатерины бунтовщиком хуже Пугачева, а Новиков оказался еще хуже Радищева. Тогда очень любили задавать вопросы и получать ответы. Дидро, например, задал императрице восемьдесят восемь вопросов в письменном виде.

Она задает всего семьдесят пять. Но Новиков отвечает на них в сыром каземате секретного дома Шлиссельбургской крепости, где его стерегут двести солдат и семьдесят восемь пушек.

Бесстрашный человек Левицкий не отступает от своего опального друга.

«Любезного и сердечного друга Дмитрия Григорьевича и Наталью Яковлевну, – пишет Новиков по освобождении, – поблагодарите за все...»

Вот тогда-то и создает художник портрет великого просветителя XVIII в.

К 1790-м годам Левицкий необратимо начинает терять популярность: «зашатались стулья» под покровителями и главными заказчиками (Князь Безбородко, канцлер, и граф Бецкой, президент Академии художеств)

Безбородко проигрывает государственную силу Потемкину, с порфиросных высот подул на престарелого и уже ненужного Бецкого прохладный ветер, определяется «дело» масона Николая Новикова, чье имя неотделимо от имени Левицкого, потому хотя бы, что сама внешность издателя «Трутня» знакома именно по его портрету.

С той поры Левицкий тоже в немилости. Теперь отношение двора ее величества к Левицкому определяла его дружба с Новиковым и другими деятелями русского просвещения. Не секрет, что живописец был, как и Новиков, масоном, а отношение Екатерины к ним было весьма определенное.

Одна из главных загадок судьбы Левицкого – это творческое молчание художника в последнюю четверть века его жизненного пути. Ведь за этот срок он написал всего с десятков полотен. Правда, эти холсты превосходны, но их слишком мало для такого мастера.

В середине девяностых годов, он, наконец, прозрел. И помогла ему в этом сама жизнь и его замечательный друг, писатель и просветитель Новиков. В какой-то миг с ослепительной ясностью Левицкий почувствовал всю ложность своего состояния. Его тонкий ум, его честная и прямая душа содрогнулись от ощущения фальши и лицемерия, которые окружали его ежедневно, ежечасно. Он содрогнулся от внезапного сознания, что он участвует сам в каком-то огромном фантасмагорическом обмане.

...Казалось, жизнь шла по-старому. С утра художник становился за мольберт, и холст за холстом покидали мастерскую, радуя вельможных заказчиков.

Но не радовался лишь живописец. Счастье созидания, творчества ушло. Осталось неуходящее чувство неудовлетворенности и пустоты.

Стасов утверждал, что талант художников того времени был «испорчен и искажен, он весь израсходован только на ложь, притворство и выдумку главной сущности и на парад и блеск подробностей»..

И художник ищет новые пути. Он ищет пути к народу, к народной тематике.

Он пишет портрет своей дочери в свадебном народном уборе.

Но долголетнее писание заказных портретов сделало свое. Портрет Агаши не задался. Он получился салонный, далекий от жизненной прав-

ды, несмотря на то, что поводом к написанию полотна послужила семейная радость – предстоящая свадьба единственного детища.

Душа художника была выхолощена дворцовыми буднями, сиятельными портретами, где почти каждый холст носит следы искусственности, слащавости и холодности. Словом, художник потерпел неудачу, в этой своей попытке создать образ одухотворенной юной женщины.

Искусство не прощает постоянных, хотя и маленьких уступок и полуправды. Многочисленная, иногда, салонная продукция Левицкого теперь мстила ему. Великолепное мастерство, владение цветом, рисунком, тоном не могли заменить главное в искусстве – правду! И этот надлом, надрыв, чутко ощущаемый тонким художником, все нарастал... Нестерпимыми стали часы заказной работы, все больше тянуло художника к одиночеству, к чтению, к горьким размышлениям.

Как далеко ушли те годы, когда свежий глаз, молодая рука и горячее сердце воспринимали мир людей как нечто светлое, радостное, желанное. Когда он еще не знал всей грязи, всех закулисных коллизий двора. Когда за блестящим фасадом дворцов и улыбок великосветской черни он не ведал всей жестокости, а порой чудовищности судеб создания всего этого великолепия. Теперь он узнал все.

«Со всяким днем пудра и блески, румяна и мишура, Вольтер, Наказ и прочие драпри, покрывавшие матушку-императрицу, падают больше и больше, и седая развратница является в своем дворце «вольного обращения» в истинном виде.

Двор – Россия жила тогда двором – был постоянно разделен на партии, без мысли, без государственных людей во главе, без плана. У каждой партии вместо знамени – гвардейский гладиатор, которого седые министры, сенаторы и полководцы толкают в опозоренную постель, прикрытую порфирой Мономаха...»

Эти страшные строки написаны Герценом.

...Вставал законный вопрос. Ты осознал всю фальшь петербургского света, ты познал трагическую судьбу народа? Восстань!

Но Левицкий не был готов к роли борца. Он бесконечно устал. Его тревожила болезнь глаз. И он томился, тосковал и молчал.

Потекли однообразные будни. Вельможные заказчики, двор стали забывать некогда прославленного мастера. И за какие-нибудь два-три года художник впадает в нищету.

Вот строки из прошения, поданного в Совет Академии художеств осенью 1787 года:

«Ныне чувствую от всегдашних моих трудов в художестве слабость моего здоровья и зрения, нахожу себя принужденным просить высокопочтенный Совет о увольнении меня от должности... Во уважение к ревностной и беспорочной семнадцатилетней службе» снабдить «по примеру прочих пристойных пенсионом».

Левицкий покидает Академию. Ему назначают нищенскую пенсию размером 200 рублей в год. Ничтожная подачка нанесла глубокое оскорбление художнику, отдавшему почти двадцать лет воспитанию молодых мастеров. Ясно, что слабость здоровья и зрения были лишь предлогом для ухода, обусловленного трениями с руководством Академии. Левицкий стал неугоден.

Он остается с грошовой пенсией, обремененный семейством, наступавшей слепотой, долгой, трудной и унижительной борьбы за существование.

В это период Левицкий создает «Портрет барона Александра Николаевича Строганова» (ок.1788 г.).

Есть сцена, засвидетельствованная современниками: слепой старик, часами простаивающий на коленях в церкви Академии художеств.

Левицкий умер восьмидесяти семи лет, почти забытый как художник. Принятая в его отношении «формула заката» растянулась почти на четверть столетия: от начала 1800-х годов портрет камер-фрейлины Протасовой, калужские заводчики Билибины, – вот, собственно, и почти все, на что осталась способна некогда плодovitая кисть.

Иссякала эпоха, умолкал и ее певец, Сотни картин написал он, и все – слепок времени, на всех – люди XVIII столетия.

Но не только век галантный показал нам Левицкий – еще и время, когда центристремительная сила России набирала свой ход: десятки имен, десятки образов – личности, осуществлявшие движения составов огромного государства. Вот они, в звездах и муаре, горделиво взирают на нас со своих холстов, обращенные из плоти и крови колдуном-художником в струящиеся прозрачные краски, отпечатленные в жесте и прищуре глаз – ласковых или жестоких, холодных или с тенью глубокой думы.

Екатеринин «век золотой» растаял, как мираж. Их век, людей «острых» и славных, умеющих любить и ненавидеть, остался навсегда.

И еще: нельзя не обозначить то, что мы называем развитием творческого духа. Вместе с Рокотовым, Левицкий – художник высочайшего класса, выводящий русское портретное искусство в Европу и мир, – завидная доля, великое назначение. Он не предтеча, а именно один из на-

ших первых гениев портрета – именно отсюда, с конца «сурового и мудрого» века, идет дальше уже сплошная цепь: Кипренский, Брюллов, Крамской, Ге, Репин, Валентин Серов. Звено к звену нижутся эти имена в российской культуре, определяя собой чувство ее пути.

Жан Л. Монье (1743-1808)

Французский портретист, придворный художник Людовика XVI и Марии-Антуанетты. В 1795–808 работал в Санкт-Петербурге, где в 1806 году написал «Портрет графини Софьи Владимировны Строгановой».

Жан Луи Вуаль (~1744-~1803)

Не менее модным был француз Жан Луи Вуаль (~1744-~1803), ставший в 1780 году придворным художником малого двора (будущего императора Павла I). Известны его портреты Павла Петровича, Марии Федоровны и их детей, русской знати.

В 1781-1782 годах написал «Портрет баронессы Екатерины Александровны Строгановой».

В 1793 году, после революции во Франции, все художники должны были подписать указ Екатерины II об отречении от своей родины или выехать за пределы России. Вуаль предпочел уехать во Францию, но, за неимением работы, после смерти Екатерины вернулся в Россию. Работал в сдержанной, благородной манере.

Федор Степанович Рокотов (1735-1808)

Федор Степанович Рокотов – знаменитый русский художник-портретист, Академик живописи Петербургской академии художеств (1765г.).

Жизнь Федора Степановича Рокотова, самого поэтического портретиста XVIII века, долгое время оставалась загадкой. Художник, пользовавшийся огромной славой при жизни, после смерти был забыт на целое столетие.

Его картины находятся во многих музеях больших и малых городов России и, к сожалению, прекрасные портреты называются «Портрет неизвестной(ого)».

Лишь XX век вернул имя Ф.С. Рокотова русскому искусству. Но и сейчас многие знают о нём, как об авторе одной-двух картин

Достоверных сведений о рождении и первых годах жизни Федора Степановича Рокотова не сохранилось.

«Важный барин», состоятельный домовладелец, один из учредителей московского Английского клуба долгое время считался выходцем из дворянской среды. Затем обнаружили материалы, свидетельствующие, что Федор Степанович родился в семье крепостных, принадлежавших князю П.И. Репнину.

То, что талантливый мальчик благодаря покровителям быстро «выбился в люди» и стал знаменитым художником, в общем-то, никого не смущало. Удивляло одно обстоятельство: где и как он получил такое широкое образование и у кого и когда учился живописи?

Исследования последних лет обнаружили следующие подробности: Рокотов родился в селе Воронцове, которое по нынешнему территориальному делению находится в черте Москвы, и числился вольноотпущенным, хотя его брат Никита с семьей были крепостными. Вероятно, он был незаконным «хозяйским ребенком» и к крестьянской семье был только причислен, а вырос в барском доме.

Тогда становится понятна опека над ним со стороны семейств Репниных, Юсуповых, Голицыных. К 50-ым годам его портреты были уже известны в Москве, хотя неизвестно ни об учителях художника, ни о раннем периоде его творчества.

В 1755 году в Москву приехал граф И.И. Шувалов набирать одаренных юношей для Петербургской Академии художеств. Екатерининский вельможа, образованный человек своего времени, поборник русской художественной школы И.И. Шувалов, заметил молодого живописца и поддержал его.

Он стал главным покровителем юноши, в его доме Рокотов обучался живописи под руководством Пьетро Ротари.

В Государственном Историческом музее сохранилась копия картины Рокотова «Кабинет И.И. Шувалова» (около 1757). Помимо художественной она представляет и ценность историческую как первое изображение русской портретной галереи, сделанное русским художником.

Кстати, это, вероятно, одна из очень немногих, если не единственная из работ, не относящихся к богатейшему портретному наследию Рокотова.

Из портретов тех лет сохранился только «Портрет неизвестного(1757г)», предположительно единственный автопортрет художника, остальное утеряно.

Рокотову повезло. Он нашел себе покровителя в высшем свете. Однако, главными его покровителями были талант и огромный труд с

юных лет. Не прошло и пяти лет, как Рокотов приехал в Петербург, а о нем уже знали при дворе.

На формирование личности Ф.С. Рокотова повлияло знакомство с М.В. Ломоносовым. Тема человеческого достоинства, столь явственно звучащая в портретах Рокотова, была определена не без влияния гениального ученого и литератора, каким был Ломоносов. По протекции И.И. Шувалова и рекомендации М.В. Ломоносова в 1757 г. художнику было поручено исполнение мозаичного портрета императрицы Елизаветы Петровны (с оригинала Л. Токке), заказанного для Московского университета.

Эта работа имела успех. Так что к 1760 г., когда «по словесному приказанию» И.И. Шувалова, первого президента Академии художеств, Рокотова зачислили в ее стены, он был уже подготовленным мастером, о котором знали при дворе.

В эти годы в России открывались два высших учебных заведения – университет в Москве и Академия художеств в Петербурге. Способных к наукам и искусствам разыскивали повсюду: в солдатских ротах и сиротских приютах, в помещичьих усадьбах и среди истопников. Одних оставляли в Москве, других отсылали в Петербург. Рокотов оказался среди первых студентов академии

Еще не было учителей, не знали, как и чему станут учить, даже здание академии еще не начали строить, а занятия уже шли. Под классы наскоро сняли дом князя Мещерского на 7-й линии Васильевского острова. У студентов был разный возраст и неодинаковые способности: одни, как Рокотов, уже могли писать картины, другие едва держали карандаш. Пока дожидались приглашенных из Европы учителей, умеющие рисовать и писать занимались с новичками. Некоторые из них, так и не став студентами, назначались преподавателями.

Два года спустя за портрет вступившего на престол Петра III художник получил звание адъюнкта, в обязанности которого входило «смотрение за классами и над учениками, наблюдая порядок и чистоту поведения, и опрятность».

Положение Рокотова в академии укрепилось после его участия в торжествах по случаю восшествия на престол Екатерины II. Исполняя коронационный портрет (1763 г.), художник соединил почти геральдический по своей отточенности профиль императрицы с общим картинным решением композиции. Работа принесла Рокотову большой успех и признание. Портрет Екатерины II так польстил императрице, что та приказала впредь писать ее лицо с оригиналов Рокотова.

Живописцу позировал фаворит императрицы Г.Г. Орлов (1762-1763 гг.). Портрет этого румяного красавца в эффектном парадном мундире, не отличающегося богатым внутренним содержанием, очень близок оригиналу. А в камерном портрете его брата И.Г. Орлова (I пол. 1760-х гг.) проступают черты умного расчетливого человека, сумевшего, оставаясь в тени, оказывать влияние на государственные дела.

Судьба продолжала благоволить к художнику. Придворные наперебой заказывали ему портреты. Современник Рокотова академик Я. Штейлин писал, что уже в начале 1760-х гг. у художника в квартире было «сразу около 50 портретов». Но, несмотря на обилие и срочность заказов, Федор Степанович, по его собственным словам, «никогда скорее месяца не работывал что-нибудь с натуры», тем более что его живописная манера требовала «засушивать краски», так как писал он многослойно. В конце работы живописец наносил лессировочные мазки, заставлявшие изображение «ожить». Выразительное свечение красочных слоев, подвижность и легкость мазка поражали современников. Н.Е. Струйский свидетельствовал, что художник писал «почти играя», доводя до совершенства изображение лица и окончательную отделку второстепенных деталей, выполненных учениками.

Художнику едва минуло тридцать два года. Он достиг того, о чем, казалось, даже мечтать не мог крепостной. Рокотовские портреты украшали салоны и гостиные петербургской знати. Позировать молодому живописцу считалось честью. Жизнь испытывала его славой.

Но самое серьезное испытание она приберегла на 1765 год. 25 июня этого года Федор Степанович Рокотов, уже всеми признанный художник, наконец-то, получил звание академика, правда, для этого ему пришлось написать вольную копию с мифологической картины Луки Джордано «Амур, Венера и Сатир» (1763-1765 гг.), так как «портретные» в академии были не в чести».

В блистательном официальном Петербурге художнику душно было от дворцовых церемониалов, лжи, лести и интриг. Душно становилось и в академии. Приезжих иностранцев лелеяли, угождали их прихотям и капризам.

К русским относились равнодушно, подчас с небрежением. Кто мог – приспособлялся. Спустя год Рокотова обошли званием адъюнкт-профессора. Преподавательская работа отнимала массу сил и времени. Кроме того, президент академии художеств И.И. Бецкой запретил художникам, преподававшим в классах, заниматься собственной творческой деятельностью, что для Рокотова было неприемлемо. Военная

карьера оказалась для Рокотова более надежной: еще в 1762 г. он был зачислен в Кадетский корпус в чине сержанта и успешно соединял службу и живопись.

(В начале 1780-х гг., дослужившись до ротмистра – звания, дававшего право на дворянство – он оставил армию.)

Рокотов не мог и не желал мириться с прихотью Бецкого. Ему нужна была свобода, чтобы творить. Через несколько месяцев он покинул стены Академии Художеств.

Рокотов уехал из Петербурга в родную ему Москву. (1766-1767 гг.). Здесь, вдали от официального Петербурга, среди людей, проникнутых идеалами просветительства, художник нашел понимание, признание и благоприятные условия для творчества. Недоброхоты писали, что художник «за славою стал спесив и важен». Рокотов, надо полагать, всегда помнил: он не из знати – и это определяло его подчас подчеркнуто-заносчивое поведение, направленное на тех, кто хотел унижить его.

В Москве интеллектуальная жизнь была ключом и время с конца 1760-х гг. до начала 1790-х гг. стало периодом наивысшего расцвета портретного мастерства художника. Он написал «всю Москву».

И хотя часто под картиной приходится читать «неизвестный» или «неизвестная», видно, что эти лица близки ему по духу.

Заказов было множество. Порой он создавал целые галереи портретов представителей одного рода в различных его поколениях. Рокотов так великолепно передавал характер портретируемых еще и потому, что он поддерживал дружеские связи не только с главами семейств, но и со всеми домочадцами.

Рокотов не стремился подчеркивать внешние достоинства своих моделей – яркость и красоту лиц, пышность нарядов, напротив, его привлекал внутренний мир человека, личность и обаяние природы, зыбкость и переменчивость затаенных чувств и переживаний.

Интересен в сочетании характеров парный портрет супругов Струйских. В Николае Еремеевиче сочетались замысловатое чудачество, благородные порывы, варварская жестокость к крепостным и фанатичная страсть к литературному творчеству. Конечно, больше всего он любил себя в поэзии и даже завел собственную типографию, чтобы печатать свои опусы, и зал искусств «Парнас». Струйский преклонялся перед талантом Рокотова, собирал его произведения, а в мастерской художника обучался его крепостной А. Зяблов. Вот таким, «иступленным и диким» в своих порывах, с горящим «восторгом и жаром» взглядом и кривой улыбкой, он смотрит... мимо зрителя. Фигура, лицо и глаза обраще-

ны в разные стороны, что усиливает лихорадочность и истеричность образа.

Портрет его супруги Александры Петровны строится на плавных дугообразных линиях и поражает своей сдержанностью и гармонией. Это эталон женских портретов – «рокотовская дымка», «рокотовское выражение чуть прищуренных глаз», «по-рокотовски тающие черты лица». Видно, что сам художник находился под обаянием личности и красоты Струйской.

Писал Рокотов и известных литераторов своего времени – поэтов В.И. Майкова и А.П. Сумарокова

Женские портреты кисти Рокотова загадочны и трепетны. В них «души изменчивой приметы» освещают лица и взгляды изнутри. словно чарующее волшебное видение возникает из дымки жемчужно-розовых тонов исполненная непреходящей красоты юности В.Н. Суровцева; из серебристого каскада пенных кружев, как туманная мечта – П.Н. Ланская. Неуловимая мимика лица и взгляд удлинённых темно-голубых глаз создают какую-то отчужденность между зрителем и портретным изображением княгини Е.Н. Орловой.

Таинственные пол-улыбки героинь рокотовских портретов, их загадочные, удивлённые или слегка прищуренные глаза, легкая живописная дымка («сфуммато»), сливающаяся с фоном изображения, из которого выступают неясные очертания пудренных париков и закутанных в атлас плеч, стали отличительными чертами манеры художника, по которой его произведения узнавались и современниками, и нынешним поколением любителей искусства. Женские портреты Рокотова имеют часто овальную форму, и это тоже придает им особое изящество и романтичность.

Среди всех женских портретов Рокотова «Портрет В.Е. Новосельцевой» (1780 г.) явственнее всего представляет тип женщины, которая «может смель свое суждение иметь». С этими произведениями в русском искусстве впервые появился образ, одновременно исполненный женской прелести, сознания своего достоинства, внутренней силы и стойкости. И не случайно творчество Рокотова связывают с сентиментализмом, провозгласившим превосходство чувств над разумом.

Как тонкий психолог, художник передает чувственный, непосредственный мир детства и предельно деликатен в изображении людей преклонного возраста.

В мудром спокойном взгляде А.Ю. Квашниной-Самариной просматривается большой жизненный путь, наполненный радостями и разочарованиями, приобретениями и потерями.

Художник, который первым внес в портретное искусство поэтичность и лиризм, воспел человеческое благородство и душевную красоту женщины, прожил свою жизнь в одиночестве.

Он был окружен славой, не знал отбоя от заказчиков, жил в полном достатке. Еще в 1776 г. Рокотов выхлопотал освобождение от крепостной зависимости для детей своего покойного брата «Ивана Большого да Ивана Меньшого», дал племянникам хорошее образование, что позволило им сделать военную карьеру, сделал наследниками.

Сведения о последних годах жизни художника очень скупы. 1770 – 80ые гг. оказались наиболее плодотворными в жизни и творчестве Рокотова.

В 1790-ые годы он пишет «Портрет баронессы Александры Борисовны Строгановой».

Со II-ой половины 1790-х гг. он уже не мог работать, писал гораздо реже, а в последние годы жизни совсем не работал – стал плохо видеть, спрос на его картины значительно упал и очень быстро был забыт.

Ему на смену пришли талантливые художники Д.Г. Левицкий и В.Л. Боровиковский.

В последние годы жизни Рокотов безвыездно жил в Москве.

Рокотов умер 24 декабря 1808 г. и был похоронен племянниками на кладбище Ново-Спасского монастыря. Смерть его прошла незамеченной современниками.

Ещё четыре года фамилия умершего художника механически оставалась в Академии Художеств в списках живущих. Академия художеств удивительно легко забыла человека, которого избрала когда-то одним из первых своих членов, не помнила лучшего портретиста второй половины XVIII века.

Вряд ли знала Академия, где находятся его многочисленные портреты, поднявшие русскую живопись на уровень европейской. Ни одна газета не поместила некролога, и могила со временем затерялась.

О Рокотове надолго забыли...

Когда XX век заинтересовался далеким XVIII столетием, вспомнили и Федора Рокотова, вновь осознали, как велик этот мастер – художник, сумевший виртуозно перенести на полотно не просто образ человека, но и все многообразие тончайших чувств и ощущений его души.

Стали разыскивать и собирать его портреты. Их сохранилось много, но только некоторые были подписаны мастером.

Петр Федорович Соколов (1791-1848)

Петр Федорович Соколов – (1791, Москва – 3(15).8. 1848, с. Старый Мерчик, Харьковская губ) живописец, акварелист, литограф, портретист, родоначальник жанра русского акварельного портрета с натуры, вытеснившего в 1820-40-х гг. портретную миниатюру

Его акварельные портреты для нас – своеобразные окна в минувшее, через которые в XXI век смотрят давно покинувшие мир люди – светские красавицы и блестящие офицеры, писатели и художники, музыканты и государственные деятели, представители Высочайшего двора, генералы, участники Отечественной войны 1812 года, декабристы, чиновники, кавалерственные дамы, фрейлины, щеголи. Он портретировал столь многих, что в лицах, им представленных, оживают целые страницы этого периода истории России. Он создал более пятисот произведений, хранящихся в больших и малых музеях России и частных коллекциях.

Лучшие произведения П.Ф. Соколова не имеют себе равных. Его имя неразрывно связано с пушкинской эпохой. Без его рисунков и акварелей, невозможно представить себе портретную галерею современников поэта.

Профессиональная судьба П.Ф. Соколова начиналась довольно типично для мастеров его круга и времени – он закончил Академию художеств в 1809 году по классу исторической живописи у замечательных педагогов и непревзойденных рисовальщиков А.Е Егорова и В.К. Шебуева. За программное произведение «Плач Андромахи над телом Гектора» Петр Федорович получил вторую (малую) золотую медаль. Мечтая, как и все художники-академисты, продолжить образование в Италии, а на это давала право лишь первая золотая медаль, Соколов остался в Академии еще на год. Он вновь участвовал в конкурсе, но и вторая попытка не увенчалась успехом. И кто знает, как сложилась бы его творческая жизнь, если бы фортуна ему сопутствовала.

Сколько усилий, времени, таланта было бы отдано «высокому» жанру – историческому, и какое место в его творчестве занял бы жанр портретный? Не повторил ли бы он трагическую ошибку О. Кипренского? Создавая прекрасные портреты, художник фактически убивал себя мыслями о том, что не создаёт больших исторических, сюжетных полотен, которые должны были обессмертить его.

Поначалу он бедствовал, но довольно скоро, начал давать уроки живописи и стал заниматься графическим портретом, исполненным в технике итальянского карандаша, а затем и акварелью, имевшие большой успех. Благодаря этим портретам, круг знакомств его очень скоро расширился.

Акварельная живопись Петербурга и России достигала исключительного расцвета в последние десятилетия XIX и первые два десятилетия XX века. Во времена, когда ещё не было фотографий, быстрота исполнения, возможность фиксировать образ без многочисленных и утомительных сеансов позирования, воздушность колорита, акварель пользовалась успехом в высших и средних слоях русского общества.

Акварельные портреты заказывались всеми членами царствующего дома, аристократами, великосветскими красавицами, высшими военными чинами, министрами, дипломатами, всеми сколько-нибудь состоятельными людьми. Иметь свою домашнюю коллекцию акварелей до 1917 года считалось признаком хорошего тона и благосостояния. В ту пору, было принято заказывать графические портреты близких, друзей, родных. Такие портреты сопровождали владельцев и в путешествиях, и дома; их вешали на стену или ставили на стол.

Необыкновенным успехом пользовались его «свадебные» портреты. Забавным свидетельством тому служат слова одного из заказчиков: «...Мы теперь без вас, Петр Федорович, не можем обойтись как без попа, если же не благословите вашей талантливой рукой, то и брак считается недействительным».

В 1821 году по рекомендации флигель-адъютанта графа С.Ф. Апраксина, с которым П.Ф. Соколов был дружен, художника пригласили для работы в Аничков дворец. Удачно исполнив портрет трехлетнего великого князя Александра Николаевича, будущего императора, он стал получать заказы от императорского дома.

С портретом самого императора Николая I произошел неожиданный казус. Едва художник «успел набросать карандашом контур», государь прервал сеанс и «кистью провел черту под носом нарисованного контура» со словами: «Возьми это себе на память».

Насколько достоверен этот анекдот, переданный в мемуарах сыном художника Павлом, сказать трудно. Однако, безусловно, странно, что Соколов, выполнявший так много заказов двора, при всем его необыкновенном таланте и популярности так и не удостоился звания придворного художника. Впрочем, и звание академика портретной акварельной живописи ему было присвоено лишь в 1839 году. Не имея дос-

таточных биографических сведений, можно лишь предполагать, что одной из известных причин столь медленной карьеры было неудовольствие, некогда высказанное императором.

И тем не менее, заказы двора способствовали росту славы художника. Из желающих иметь портреты Соколова образовалась «живая очередь», и многим приходилось дожидаться начала сеанса иногда по месяцу. Общество избрало для себя «художника-фаворита».

Особое место в творчестве художника занимают портреты декабристов и их жен, последовавших в Сибирь за приговоренными к каторге мужьями. Написанные на память близким людям, эти небольшие по формату изображения дали возможность ссыльному декабристу Н.А. Бестужеву проникнуть в секреты акварельной техники Соколова и самому в сибирской каторге и ссылке написать «в манере Соколова» целую серию портретов своих товарищей по заключению и их жен, создав таким образом уникальную галерею образов декабристов.

Среди портретов того времени известны следующие работы «Ольга Ферзен», «Портрет Идалии Григорьевны Полетика. 1830», «Портрет барона Валентина Григорьевича Строганова. 1823».

Акварельные портреты Соколова отличаются тонкостью характеристик, им свойственна легкая, подвижная манера письма. Художник стремился избегать детализации в рисунке, отказывался от многоцветия в колорите, умело подбирая красочные полутона. Соколов писал акварелью, не прибегая к белилам и не нанося предварительного карандашного контура. Прозрачность и чистота акварельных красок, когда сквозь них просвечивает белая бумага, точность моделировки, свобода и виртуозность красочного мазка делают портреты, созданные Соколовым, живыми и естественными.

Лицо художник прорабатывал детально мелкими, почти точечными мазочками, фигуру и одежду писал свободно и широко. Фигуры на портретах (особенно женских) выглядят воздушными, словно бы очерченными штрихами. Так, в портрете С.Ф. Толстой фигура молодой женщины кажется очерченной всего несколькими штрихами и плавными линиями. Белое платье и нежную кожу смуглого лица контрастно оттеняют черные локоны, украшенные коралловой веткой.

Впервые о художественном методе П.Ф. Соколова написал его младший сын, художник-акварелист академик А.П. Соколов. Он отмечал, что отец никогда не прибегал к смывкам, притираниям, сглаживаниям или каким-либо другим приемам вне собственно живописных. «С замечательной смелостью правдивый тон лица, платья, кружева аксес-

суара или фона ложился сразу, почти в полную силу и детализировался смешанными, преимущественно сероватыми тонами, с замечательной прелестью и вкусом, так что ход кисти, ее удары, спускание краски на нет, оставались на виду, не мешая полной законченности всех частей. От этого в работах его никогда не было заметно никакой замученности и труда; все выходило свежо, легко и вместе с тем, рельефно и эффектно в красках»

Художник, оказал немалое влияние на русских портретистов-акварелистов середины XIX. П.Ф. Соколов не только познакомил Александра и Карла Брюлловых (братьев его жены) с тайнами своего мастерства, но проявил заботу и об их жизненном благополучии.

Изыщество композиции, красота неяркого колорита, особое поэтическое очарование, свойственное образам Соколова, заставляют нас и теперь, по прошествии более полутора столетия лет, высоко ценить его искусство.

Среди живописных портретов Строгановской галереи следует выделить собирательскую деятельность отдельных представителей династии Строгановых, картины которых хранились в их семейных галереях, в имениях и дворцах.

Граф Строганов и художник Гюбер Робер

На протяжении почти полутора столетий любители искусства, посещавшие Петербург, не упускали возможности побывать в одном из самых известных собраний живописи – картинной галерее Строгановского дворца на Невском проспекте.

Прекрасный знаток искусства, граф А.С. Строганов дважды издал составленный им каталог картинной галереи, не уступавший по своему уровню каталогам известных европейских коллекций. Более того, именитые посетители дворца отмечали радушное гостеприимство и эрудицию графа: «С предупредительностью и любезностью ведет подчас сам чужеземец владелец этих прекрасных вещей и с удивительным знанием предмета объясняет все выставленные здесь достопримечательности», – писал Генрих фон Реймерс, автор обширного труда о Петербурге XVIII века.

Строганов проявлял интерес не только к старой, преимущественно итальянской и нидерландской живописи, но и к современному искусству, давал заказы художникам, многих из которых знал лично, и прослыл щедрым меценатом. В Париже он был знаком с Жан Батистом Грезом,

которому заказал портрет своего сына Павла, и со ставшей впоследствии знаменитой портретисткой Элизабет Виже-Лебрен, которая по ее собственным словам написала тогда же его портрет, а впоследствии – и других представителей семьи Строгановых. В годы пребывания Виже-Лебрен в Петербурге Александр Сергеевич поддерживал с нею тесные дружеские отношения, помогал ей заказами. А 16 июня 1800 года Строганов, только что получивший пост президента Петербургской Академии художеств, лично вручал художнице от имени императора Александра I диплом о принятии ее в почетные члены Академии.

Но наиболее близкое и продолжительное знакомство связывало Александра Сергеевича с известным французским пейзажистом и мастером декоративных ансамблей Гюбером Робером (1733–1808).

Творческая деятельность Робера приходится на вторую половину XVIII века, тот период в истории Франции, который принято называть эпохой Просвещения. Он был современником Вольтера, Дидро, Д'Аламбера, Руссо, Гольбаха; при нем создавалась «Энциклопедия». Это были времена, когда передовые умы настойчиво стремились осмыслить мир, определить место человека в нем, постичь законы природы. Именно этим интересом к природе, к ее изучению и общению с ней объясняется расцвет пейзажной живописи во Франции во второй половине столетия, связанной с именами выдающихся художников, среди которых важнейшее место занимал Гюбер Робер.

Избрав своей специализацией декоративный архитектурный пейзаж, он сформировался в непревзойденного мастера этого вида искусства и прославился как «живописец руин». Возникающее с распространением идей Просвещения и формированием классицизма представление об античности как древней истории, пробуждает особый интерес к памятникам прошлого, а открытие Геркуланума (1738 г.) и Помпей (1748 г.) вызывает огромный энтузиазм. Таким образом, Робер вступил на художественное поприще в то самое время, когда складывался культ античности, и Европа была охвачена «археологической лихорадкой».

В 1770-е годы начинается период невиданного ранее оживления культурных связей между Россией и Францией и установления влияния на русскую культуру французских эстетических и художественных вкусов. Вслед за Европой на русскую почву проникает и утверждается классицизм. Он успешно сосуществует на различных этапах своего развития с рококо, сентиментализмом, предромантизмом и реализмом. Искусство Гюбера Робера, не относящееся всецело к какому-либо из этих направлений, счастливо соединило декоративность рококо со строгой

гармонией классицизма, поэтичностью сентиментализма, романтической тягой к живописности и интересом к современной повседневной жизни. Таким образом, на протяжении длительного времени оно прекрасно согласовывалось со вкусами русского общества. Одновременно в Россию проникает и интерес к античности: здесь начинают издавать греческих и латинских авторов, выпускать гравюры с изображением памятников античной архитектуры. На фоне всеобщего увлечения живопись Робера, чья основная тема – руины Древнего Рима, – оказывается как нельзя более близка любителям искусства и во Франции, и в России. Своей величественной декоративностью, изящной живописностью, сдержанным колоритом большие панно Робера, как и его маленькие композиции, прекрасно сочетаются и с классицистическими интерьерами столичных дворцов, и с более скромными – загородных усадеб, строительство которых в ту пору охватило всю Россию. Произведения мастера, представлявшие парковые виды, эстетически корреспондируют с вошедшими в моду «английскими» пейзажными парками с прудами и каскадами, мостиками и павильонами в античном или сельском духе, окружавшими загородные дворцы и провинциальные усадьбы – в Царском Селе, Павловске, Гатчине, в Подмоскowie и многих других местах страны.

Большинство произведений Гюбера Робера пришло в Россию как раз в период наибольшего увлечения античностью, идеями Руссо и теориями Дидро – в 1780–1830-х годах. Каждое более или менее значительное русское художественное собрание включало в себя морские пейзажи Клода Жозефа Верне и фантастические руины Гюбера Робера. Лучшие его произведения происходят из известнейших коллекций конца XVIII – начала XIX века – князей Юсуповых и Голицыных, графов Строгановых, Шуваловых, Ростопчиных, Бобринских, Милорадовичей, а также – из собраний Нарышкиных, Мятлевых, Ферзенов и Репниных. Таким образом, к началу двадцатого столетия в России оказалось не менее полутора сотен живописных произведений мастера, большинство из которых – более ста полотен – поныне украшают русские музеи и художественные галереи республик бывшего Союза.

Александр Сергеевич Строганов был едва ли не первым, кто оценил талант Робера как замечательного мастера декоративных ансамблей, и одним из первых русских, кто понял поэтичность искусства Робера и его близость душе русского человека.

Большой знаток жизни и творчества Робера Жан Кайо полагает, что первые их встречи могли произойти еще в Риме в 1754–1755 годах,

где покровителями молодого художника были французские дипломаты граф де Стенвиль, будущий герцог Шуазель, и барон де Бретей. Но дружеские отношения между ними установились спустя полтора десятилетия в Париже. Первое свидетельство тому мы встречаем в парижском Салоне 1773 года, где Робер выставил пять небольших овалов, исполненных для графа Строганова и снискавших похвалу критиков. Доде де Жоссан писал в «Entretiens de M. l'abbé A*** avec Mylord B***»: «Аббат: Взгляните, Милорд, на номера 94, 95, 96, 97, 98. Я считаю их достойными внимания, так как они принадлежат знатоку (графу Строганову). Милорд: Много точности и элегантности в рисунке; мрамор прекрасно имитирован, перспектива хорошо наблюдается». Упомянем, что в том же Салоне были показаны принадлежавшие Александру Сергеевичу его портрет кисти Александра Рослина (1718–1793 гг.) и два рисунка работы Пьера Антуана де Маши (1723–1807 гг.).

Восхищавшие публику овалы представляли следующие сюжеты: «Водопад в Тиволи», «Кампо Ваччино в Риме» («Бычий рынок»), «Казино Альбани в Риме», «Пантеон и площадь собора св. Петра в Риме» и «Виллу Боргезе в Риме». Два последних, подаренные Строгановым Екатерине II, вероятно, были первыми картинами, познакомившими российскую столицу с искусством французского мастера. В начале XIX века они украшали столовую Александра I в Зимнем дворце, в начале XX столетия находились в квартире министра двора в Царскосельском дворце, после революции 1917 года попали в Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Предыстория их была забыта. В 1960 году первую передали в Картинную галерею Новосибирска, вторая оказалась в Государственном музее Белоруссии в Минске.

Судьба других трех овалов не ясна. Они отсутствуют в каталогах петербургского собрания Строганова и, вероятно, в Россию не попали. Возможно, «Казино Альбани» (или «Виллу Альбани») следует идентифицировать с картиной, которую Ж. Кайо обнаружил в одном из частных собраний Парижа (очевидно, она же была на юбилейной выставке Робера в Париже в 1933 году). На антаблементе над входом в здание есть надпись: «Divo Stroganovo qui / arti [...] virtute coluit H. Robert pictet» («Божественному Строганову, кто искусства [с] добродетелью возвращает Г. Робер написал»). Композиция картины полностью совпадает с описанием овала, проходившего на художественном рынке Парижа 11 декабря 1780 года. Остается предположить, что перед отъездом в Россию А.С. Строганов продал или подарил кому-либо три из пяти овальных полотен, представленных в Салоне 1773 года.

Этот год стал весьма значительным в творческой биографии Гюбера Робера и примечательно, что им датирована еще одна работа, выполненная для графа Строганова. Судя по дошедшим до нас сведениям, именно тогда художник впервые проявил себя как выдающийся мастер декоративного ансамбля. В тот год он их создал по меньшей мере два, но один оказался разрозненным в конце XIX века и только строгановский сохранился полностью.

Искусство живописного ансамбля для оформления интерьера достигло наивысшего расцвета в последней трети XVIII века и связано главным образом с творчеством Гюбера Робера. Тогда вошли в моду сюиты больших панно, называемых *tableaux de place*, которые часто замысливались одновременно с архитектурным убранством интерьера. «Было модно и великолепно убрать свой салон живописью Робера», – вспоминала друг художника Элизабет Виже-Лебрен. И именно благодаря Александру Сергеевичу Строганову это новшество пришло в Россию. Уловив веяния времени, он заказал Роберу декоративный ансамбль для украшения одного из залов своего незадолго до того отделанного петербургского дворца (в настоящее время – в Эрмитаже, в Белом зале Зимнего дворца). Серию составляют шесть полотен, из коих четыре рассчитаны на большие стены, а два узких – на простенки между окнами (Размер больших полотен 300x193(195) см, узких – 300x75 см.) Подпись художника и дата «1773» стоят на «Пейзаже с куполом собора св. Петра в Риме». Пару к нему образует «Декоративный пейзаж с обелиском». Другую пару составляют композиции с изображением «чистой природы». На одной из них представлен большой водопад, на другой – поросшие деревьями скалы. На узких панно – кипарисы и триумфальная колонна. Эта тематическая программа будет многократно повторена на протяжении трех десятилетий в целом ряде декоративных ансамблей: сопоставление творения рук человека и создания природы. Но при всем почтении Робера к Жан Жаку Руссо это было не руссоистское противопоставление девственной природы цивилизованному обществу, но эстетическое восприятие окружающего мира.

Самое известное в серии – первое полотно. Хотя его отделяет от пребывания художника в Италии восемь лет, в нем ощущается свежее воспоминание о римских закатах, когда в ясные теплые дни небо приобретает ровный розовый оттенок, столь живо переданный в этой картине. Изображение монументальной арки, через которую открывается вид на далекий пейзаж или архитектурные строения, стало одним из наиболее распространенных в искусстве Робера сюжетов, начиная еще со времен

его обучения во Французской академии в Риме. Но не будет преувеличением определить строгановское полотно как своего рода этапное произведение, где нашли яркое выражение предшествующие поиски такого типа композиции и открылись возможности для дальнейших ее разработок. Нам представляется интересным и важным связать с этой картиной рисунок из Художественного музея в Кливленде. Ракурс арки, ведущие к ней ступени, сложенная из массивных каменных блоков стена близки аналогичным деталям в полотне строгановской серии. Любопытно, что долгое время кливлендский рисунок приписывался Оноре Фрагонару (1732–1806 гг.), так как в имеющейся на нем надписи имя с предваряющим его словом расшифровывалось как «divo Fragonard» («божественный Фрагонар»). Когда же неразборчивую надпись прочли правильно – «divo Stroganoff» (отметим ее соответствие надписи в «Вилле Альбани»!), стало ясно, что рисунок принадлежит Роберу. Его рассматривают как первый вариант композиции живописного строгановского полотна.

Если в «Пейзаже с аркой и куполом собора св. Петра в Риме» соединены античные руины и ренессансный храм, то в «Декоративном пейзаже с обелиском» египетский памятник сочетается с закругленной аркадой, навешанной постройками в парках римских вилл. Фантазия художника окружила каменной аркадой бассейн с водой и поместила в нем островок с обелиском. Как бы в подтверждение «придуманности» изображенного архитектурного мотива на обелиске сделана надпись: «Obeliscum H. Robert pictet» («Обелиск Г. Робер написал»). Но в архитектурных фантазиях мастера, созданных на основании впечатлений от увиденного в действительности, всегда присутствует убедительность реальности – в этом была привлекательность художественных образов Робера.

Оба «чистых» пейзажа тоже не воспроизводят конкретную местность, хотя они напоминают виды Тиволи с водопадами, скалами, каменистыми дорогами, туманными далями. Превосходный мастер архитектурных композиций, Робер предстает в больших полотнах, где преобладает изображение природы, как прекрасный пейзажист, свободно владеющий всеми приемами передачи пространства, перспективы, воздуха и растительности, воды, камня и необъятного небосвода. Даже узкие полотна, предназначенные для плохо освещенных простенков между окнами, в данном случае отличаются столь же высокими живописными достоинствами, что и основные композиции.

Трудно удержаться, чтобы не привести комментарий к декоративной сюите, данный Строгановым в обоих каталогах его собрания: «Они

написаны с удивительной легкостью; свобода, уверенность, с которыми положены все оттенки цветов, придают им самый большой эффект. Не вдаваясь в детали, ограничусь тем, что скажу, что умелый художник, проведя часть своей жизни в Италии, выбрал местности, которыми наполняли свое воображение итальянские пейзажисты и которые являются смешением величественных видов, предоставленных их страной, и интересных строений, украшающих их или украшавших прежде. Горы, спешащие потоки, нагромождения руин среди красивых уголков делают более трогательными прелести сельской жизни и нравятся прежде всего меланхоличным душам, любящим сравнивать вечно юную, всегда возрождающуюся природу с более прочными созданиями рук человеческих, которые стареют и оканчивают зрелищем руин».

Выполнение заказа столь влиятельного в аристократических и культурных кругах Франции лица, каким был А.С. Строганов, имело большое значение для карьеры Робера. Но не только деловые отношения связывали графа и художника. Принадлежность их к двум масонским ложам, в которые они входили одновременно и, скорее всего, по инициативе Александра Сергеевича, говорит о глубоком духовном родстве этих людей, тем более что Строганов не мог не оценить обширные знания Робера и классическое воспитание, полученное им в привилегированном Наваррском колледже, где его наставником был известный литератор и философ Шарль Батте. Строганов и Робер были членами ложи *Les Neuf Soeurs* (Девять Сестер), основанной в 1776 году астрономом Ж.Ж. Ф.де Ла Ландом, которого в руководстве этой ложи затем сменил Бенджамен Франклин. Вплоть до начала Французской революции «Девять сестер» была самой знаменитой во Франции масонской организацией и объединяла преимущественно людей искусства и литературы. Кроме Робера, еще десять ее членов представляли в ней Королевскую Академию живописи и скульптуры: художники – Жан Батист Грёз, Жан Пьер Уэль, Клод Жозеф Верне, Жан Мишель Моро; скульпторы – Клод Мишель Клодион, Жан Антуан Гудон и др. В ней состояли видные мыслители и литераторы эпохи Просвещения – Д Аламбер, Делиль, поэт Антуан Руше, с которым в 1793–1794 годах Робер разделит тюремное заключение, но избежит печальной участи поэта, павшего жертвой террора. Что же касается ложи *Les Amies Reunis* (Объединенные Друзья), то Строганов одно время даже входил в ее Капитул. Граф был членом и третьей, весьма аристократической ложи *La Candeur* (Чистосердечие), где были представлены покровители Робера – герцог Шартрский, герцог де Гиш, маркиз де Лафайетт.

Можно предполагать, что друзья предпринимали даже совместные поездки, косвенным доказательством чему могут служить картины Робера. В XIX – начале XX века в новгородском имении Марьино, которое в XIX принадлежало внучке А.С. Строганова А.П. Голицыной, была маленькая композиция на дереве, изображавшая осмотр интерьера готической церкви А.С. Строгановым и Робером. Ее воспроизведение содержится в статье, посвященной имению, где ошибочно указывалось, что она написана на холсте. После революции она покинула Россию. Верные сведения о ней (Дерево, масло. 28,5x22,5 см) встречаются в каталоге аукциона в Версале, на котором она проходила 27 ноября 1977 года. Однако, в 1920 году в Эрмитаж попала задержанная Белоостровской таможенной картина неизвестного происхождения «Осмотр старой церкви». Она написана на дереве и размер ее очень близок к упомянутой ранее (Масло. 28,5x21,5 см).

Сюжет и композиция также обнаруживают большое сходство. Возможно, они составляли пару и обе находились в Марьино. Вполне вероятно, на ней воспроизведен другой эпизод из совместной поездки, предпринятой для осмотра памятников французской архитектуры, а участвующие в созерцании древностей дамы вполне могут быть супругами Строганова и Робера.

Прибывшие вместе со всей коллекцией в Петербург в 1780 году голландским кораблем «Л'Экспедишон» («L'Expedition») картины Гюбера Робера – в подарок императрице и для украшения собственного дворца, – немало способствовали знакомству русской общественности с творчеством французского мастера. Не исключено, что они и побудили цесаревича Павла Петровича и его супругу Марию Федоровну во время путешествия по Европе в 1782 году под именем графа и графини Северных посетить мастерскую художника в Лувре. После этого Роберу был сделан заказ от имени Павла через князя Н.Б. Юсупова на серию картин для Каменноостровского дворца (сейчас – во дворце в Павловске). С проникновением идей Ж.Ж. Руссо, распространением моды на пейзажные парки, интереса к античности, формированием вкуса к французскому искусству, художник приобретал все больший успех в России.

В некрологе на смерть Гюбера Робера брат портретистки Виже-Лебрэн объяснял успех мастера среди иностранцев двукратным приглашением его в Россию, в 1782 и 1791 годах, исходившим от Екатерины II. Последняя поездка не состоялась. Возможно, ей воспрепятствовало недавнее (в 1779 году) назначение художника «le peintre des jardins du roi» («живописцем садов короля»), ожидание утверждения в должности хра-

нителя Королевского музея в Лувре и обилие разнообразных работ. Вероятно, в связи с первым приглашением Роберу был сделан заказ, переданный через А.С. Строганова. Так возник необычный пейзаж «Башня-руина в Царском Селе» (Музей-заповедник «Царское Село»). Граф послал художнику для образца собственноручную зарисовку парковой постройки с подписью по-русски, которую тот тщательно воспроизвел на картине: «П.[писал] Жив.[живописец] Робертъ въ Париже 1783». Башню-руину, возведенную архитектором Ю.М. Фельтеном в 1771–1773 годах, фантазия Робера дополнила причудливым еловым лесом в «китайском» духе, горным хребтом на горизонте и персонажами в русских национальных костюмах, явно заимствованными у Жан-Батиста Лепренса (1733–1781 гг.), который познакомился с русским бытом и сделал множество этнографических зарисовок во время путешествия по России в 1758–1763 годах. По неизвестным причинам отправка картины в Россию задержалась, затем вмешались события Французской революции, и Екатерина получила «Башню-руину» только в 1791 году. Письмом от 1 мая того же года давний корреспондент императрицы, просветитель и энциклопедист Мельхиор Гримм сообщал ей: «Робер уверяет меня, что эта картина была ему заказана от имени Вашего Императорского Величества графом Строгановым. Ее стоимость 50 луидоров или 1200 французских ливров». Возможно, Робер и на этот раз выказал колебания относительно вероятности поездки в Петербург, поскольку далее Гримм не без ехидства замечал: «Надо полагать, что Робер, чей основной талант – писать руины, теперь должен чувствовать себя на родине, как сыр в масле. В какую бы сторону он ни повернулся, он встречает торжество своего жанра и самые прекрасные и свежие руины в мире».

В ответном послании от 6 июня 1791 года царица просила Гримма расплатиться с художником, выражала свое удовлетворение полученным пейзажем: «Я имею наилучшее мнение о картине Робера» и писала далее в том же ироничном ключе, что и ее корреспондент: «Если бы Робер не был... ни демагогом, ни безумным, и если бы он приехал сюда, он нашел бы достойные изображения виды, так как все Царское Село – огромное собрание красивейших пейзажей, какое только можно увидеть[...] Поскольку этот художник больше всего любит писать руины и поскольку теперь он имеет их такое количество перед глазами, он вполне прав, оставаясь в стране развалин». Как знать, не пожалел ли он о своем отказе, когда в октябре 1793 года был арестован, но избежав трагической участи других приверженцев старого режима, был освобожден через неделю после переворота 9 термидора.

Представляется интересным еще один факт, свидетельствующий о глубоких дружеских чувствах, кои питал Александр Сергеевич к Гюберу Роберу.

В живописном собрании в имении Марьино находились еще две небольшие композиции, приобретенные А.С. Строгановым между 1793 и 1800 годами. Восторженное и скорее поэтическое описание, сделанное Александром Сергеевичем в «Каталоге» 1800 года весьма затрудняло идентификацию этих полотен с известными композициями: «Я не встречал ни у этого художника, ни у какого другого более одухотворенного, более острого мазка, более привлекательной кисти, нежели в этих двух прелестных картинах: одним словом, это шедевр этого очаровательного художника. Это бесконечное, не смешивающееся разнообразие живописных предметов; это гармония, которая завораживает, это возвышенное смешение величия, роскоши и нищеты; прелестные предметы самого неимущего класса, среди обломков храма Юпитера и обиталища Августа. [...] Место, где вершились судьбы наций и королей, – что оно теперь? сарай для сушки белья, лачуга прачки, нечто вроде конюшни». Это описание позволило исследователям связать его с двумя картинами из собрания Строгановых – «Прачки в руинах» (Холст, масло. 72x88 см.), ныне находящейся в Эрмитаже, и «Римские развалины» (Холст, масло, 72,5x87,5 см), покинувшей Россию после революции. Следы последней удалось обнаружить лишь недавно: в 1975 году она проходила на парижском аукционе в Пале Гальера. Эти парные картины относятся к очень раннему периоду творчества Гюбера Робера – ко времени его ученичества во Французской Академии в Риме и дальнейшей работы в Италии (1754–1765 гг.): они написаны на крупнозернистом итальянском холсте, каким Робер пользовался только в ту пору, а подготовительный рисунок ко второй композиции датирован 1760 годом.

То обстоятельство, что картины не были специально написаны для графа; что современная французская живопись не была предметом особого увлечения Строганова; наконец, что эта покупка, сделанная между 1793 и 1800 годами, совпала с самой тяжелой для Робера порой, – позволяет предполагать, что приобретение было сделано Александром Сергеевичем главным образом ради материальной поддержки художника. Вероятно, эти парные композиции, как и многие другие произведения итальянского периода, оставались в мастерской художника и были предложены графу в тот момент, когда события Французской революции унесли из круга почитателей, а то и вовсе из жизни, большинство аристократических заказчиков и покровителей живописца.

После смерти Екатерины II Робер не потерял связи с могущественными российскими заказчиками. Возможно, для Павла I, большого любителя живописи Робера, заказывались прекрасные парные картины, ныне находящиеся в собрании Эрмитажа: «Арка на мосту над ручьем» (Холст, масло. 135,5x212,5 см) и «Древнее здание, служащее общественной купальней» (Холст, масло. 133x194 см. На картине имеется подпись и дата «1798»). Они были выставлены в Салоне 1798 года, где Робер в последний раз принимал участие. В рукописном каталоге Эрмитажа, начатом в 1797 году значится: «Сии две картины писаны в 1798 году для президента Академии художеств графа Строганова, а куплены в 1802 году Государем Импер[атором] Алекс[андром] I».

Александр Сергеевич Строганов, многие годы бывший почетным членом Петербургской Академии художеств, в 1800 году получил пост ее президента, на котором оставался до самой своей кончины и все одиннадцать лет продолжал принимать активное участие в приобретении произведений для императорской семьи и Эрмитажа и заботе о них. В письме от 15 августа 1802 года за его подписью, адресованное министру двора графу Гурьеву содержатся следующие сведения: «За выписанные мною из Парижа две картины от живописца Роберта Его императорское величество соизволили указать выдать из кабинета шесть тысяч ливров». Вероятно, именно эти два произведения упоминаются еще в одном документе, где реставратор Иван Гауф просит графа Строганова оплатить его работу: «Но как я не вознагражден еще за кошт и труды мною тут употребленные, посему сим и осмеливаюсь обратиться всепочтеннейшею моею просьбою, как о картине Сальватор-Розы, мною исправленной, в новых рамах, так и о сих двух теперь подносимых Робертовых, мне для исправления от вашего С-ва [Сиятельства], прошедшего лета порученных; и кои равно приведены мною из совершенного их от повреждения морской воды ничтожества, в прежнее их состояние...». Эта бумага не датирована, но относится к 1802 году. Годом ранее прибыли в Петербург и, несомненно именно морским путем, только две картины Робера – упомянутые «Вход в античный дворец» (ныне – «Арка на мосту над ручьем») и «Древнее здание, служащее общественной купальней». Именно они («сих двух теперь подносимых») были представлены Александру I графом Строгановым в 1802 году, то есть не сразу по прибытии в Россию (в 1801), а спустя некоторое время, понадобившееся на реставрацию. Надо отдать должное Ивану Гауфу – работа сделана очень хорошо. Приобретенные императором картины немедленно украсили его столовую – вместе с двумя овалами, подаренными ранее Стро-

гановым Екатерине II. Это доказывает, что произведения понравились Александру I.

За сим последовало принятие Гюбера Робера в Петербургскую Академию художеств, чему несомненно способствовал ее президент А.С. Строганов. 11 декабря 1802 года Академия приняла решение: «По общему собранию согласию, член бывшей королевской Парижской Академии художеств г-н Роберт избран в почетные вольные общники». Это высокое звание, которым художник гордился, запечатлено в надписи на его надгробии на кладбище в Отейле под Парижем: «Hubert Robert, peintre, conseiller de l'Academie Royal de peinture, associe libre des Academies de Petersbourg» («Гюбер Робер, живописец, советник Королевской Академии живописи, вольный общник Петербургских Академий»).

Александр Сергеевич никогда не забывал своего французского друга и, понимая, что с наступлением новых времен стареющий художник, утративший большую часть прежней клиентуры, нуждается в моральной и материальной поддержке, оказывал ему всяческое содействие. Пользуясь таким же расположением молодого императора, какое он видел со стороны Екатерины и Павла, граф Строганов употребил свое влияние при дворе для следующего крупного приобретения. В 1803 году Александр I купил еще восемь картин, присланных художником Строганову с просьбой предложить их императору. Эти композиции, – в настоящее время находящиеся в собраниях Эрмитажа, ГМИИ им. А.С.Пушкина, Лувра и Художественного музея Бишкека, – ошибочно считают серией и датируют 1803 годом. На самом деле, художник отобрал для императора произведения разных лет, исполненные в 1770–1790-х годах. Судя по подбору, он хотел представить разнообразие своего творчества: архитектурные виды, пейзажи, интерьер, жанровую сцену. Щедрость монарха надолго запомнилась Роберу. Спустя три года он напишет своему другу архитектору и графику Пьеру Адриену Парису: «Император России, для кого я сделал несколько картин, которые он мне оплатил совсем иначе, чем платят здесь, добавил сверх того от своей щедрости и удовлетворения моей посылкой прекрасный драгоценный алмаз и диплом почетного приема в его Академию в Санкт-Петербурге. Вот что называют за границей великодушным и благородным вознаграждением, какого не знают здесь».

Альбомы семьи Строгановых и художник Е.И. Есаков

В коллекции графов Строгановых среди ценнейших произведений изобразительного искусства особое место принадлежит альбомной графике конца XVIII – первой половины XIX века. По сравнению с другими потерями строгановской коллекции после 1917 года альбомная графика пострадала меньше.

Значительная ее часть попала в Государственный Русский музей, где сейчас и хранится. Это одиннадцать альбомов, сюда же следует отнести и около двадцати отдельных листов, которые собраны в особой папке и, возможно, раньше входили в разные альбомы.

Состав альбомов неоднороден, условно их можно разделить на три основные группы. Одна группа – это альбомы с рисунками на темы, не связанные напрямую с бытом Строгановых. Таковыми являются альбомы академика живописи И.Ф. Тупылева с иллюстрациями к «Минее» на март и пейзажиста И.А. Иванова с видами Крыма, альбомы с копийными рисунками с оригиналов Строгановской картинной галереи и с работами учеников Строгановского училища технического рисования. По количеству они наиболее многочисленны.

Вторая группа – это альбомы (их несколько меньше), непосредственно связанные с семьей Строгановых. По своему содержанию и стилистике эти альбомы относятся к тому типу альбомной графики, который получил широкое распространение в дворянской среде в первой половине XIX века и был неотъемлемой частью быта дворянских фамилий. В этих альбомах значительная часть акварелей и рисунков выполнена профессиональными художниками, с ними соседствуют художественные опыты самих Строгановых, их родственников, знакомых. На страницах этих альбомов рисунки, стихи самой хозяйки Софьи Владимировны, альбомы предназначались также для широкого круга гостей, желавших проявить в них свой талант.

Третья группа альбомов содержит чертежи, планы и эскизы строений, возводившихся главным образом в усадьбе Марьино.

Отдельные листы представляют значительную художественно-историческую ценность. Это эскизы планировки и архитектуры малых форм на Строгановской даче на Черной речке, виртуозно исполненные А.Н. Ворониным; два вида дачного павильона, построенного там А. Ринальди и просуществовавшего до начала 1790-х годов (эти листы принадлежат кисти Ж.-Б. де ла Траверса и входили в известный альбом «Путешествующий по России живописец»); здесь же и большие, яркие акварели с видами Строгановского сада С.Ф. Галактионова, выполнен-

ные в 1811 году. На одной из них запечатлен вид из грота на дачу, которая была возведена А.Н. Ворониным в 1795–1796 годах для графа А.С. Строганова на месте павильона Ринальди. На другой акварели представлен противоположный вид – от дачи на Каменный мост и пруд. Справа можно рассмотреть сквозь листву деревьев павильон, в котором граф открыл своего рода публичную библиотеку. Вокруг обширной лужайки, лежащей перед дачей, прогуливается нарядная публика, тут же торговец предлагает арбузы. Среди публики выделяется статная фигура офицера с дамой. Возможно, это молодой граф П.А. Строганов.

Особо следует отметить шесть видовых гуашей малоизвестного художника Александра Кузнецова, выполненных в 1810 году. Только недавно эти работы были атрибутированы ведущим научным сотрудником Русского музея С.О. Кузнецовым как виды подмосковного имения Строгановых – Братцево.

Во всех трех группах альбомной графики присутствуют работы Ермолая Ивановича Есакова (1790–1840), домашнего художника Строгановых.

Еще в годы обучения в ландшафтном классе Академии художеств у известного пейзажиста М.М. Иванова на Есакова обратил внимание ее президент граф А.С. Строганов. В начале 1800-х годов он задумал издать иллюстрированный каталог своей знаменитой Картинной галереи, для чего пригласил воспитанников Академии художеств сделать копии с самих оригиналов. В выполнении задания приняли участие такие художники, как С.Ф. Галактионов, А.Е. Егоров, О.А. Кипренский, Е.М. Корнеев, Е.О. Скотников, М.И. Теребенев. Шестьдесят семь копий, исполненных итальянским или графитным карандашами, составили объемный альбом в красном сафьяновом переплете. По рисункам выполнили гравюры, украсившие изданный в 1807 году каталог «Collection d'estampes d'après quelques tableaux de la gallerie de son.exc. m-r le Comte A.Stroganoff gravées au trait par des jeunes artistes de l'Academie des Beux-Arts à St.-Petersbourg. Les explications sont tirées du Catalogue raisonné fait par le propriétaire lui même. Imprime chez Drechsler à St.-Petersbourg. 1807». Это был первый иллюстрированный каталог собрания живописи в России. Среди перечисленных молодых художников Е.И. Есаков оказался самым младшим по возрасту и менее подготовленным к подобным заказам. Он выполнил шесть копий с полотен Строгановской картинной галереи и одну с портрета А.С. Строганова работы И.-Б. Лампи. Из его рисунков лишь один использовали для гравюры – это «Старик и старуха, греющие руки над жаровней» Г. Ван Хонтхорста.

В 1809 году Есаков успешно окончил Академию художеств и был оставлен при ландшафтном классе еще на три года для совершенствования в пейзажном жанре. Но в 1810 году принял приглашение графа Павла Александровича Строганова, который подыскивал учителя рисования для своих детей (в дворянских семьях владение рисовальным искусством считалось обязательным, как и умение танцевать, музицировать и владеть иностранными языками). Вероятно, П.А. Строганов выбрал его по рекомендации своего отца графа А.С. Строганова.

К этому времени относится альбом, озаглавленный «Эскизы графинь Натальи Павловны, Елисаветы Павловны и Ольги Павловны Строгановых. 1810–1830». Он содержит рисунки со слепков антиков и гравюр, портретные наброски, сделанные на бумаге разного формата дочерьми графа под руководством Есакова. Первый лист подписан Натальей Строгановой и имеет дату: «Fevrier 10. 1810». Последние листы помечены 1819 годом и принадлежат младшей дочери Строгановых – Ольге. Считается, что последние рисунки были сброшюрованы в альбом уже после 1819 года.

В сентябре 1811 года Есаков получает звание академика за картину «Русский лагерь под Силистрией в 1810 году во время войны с Турцией» (ГРМ). Это полотно явилось откликом на военные успехи русской армии в Молдавии в ходе русско-турецкой войны 1806–1812 годов. Активным участником этих событий был граф Павел Александрович Строганов, блестяще начавший военную карьеру в 1807 году. Сопровождал ли Есаков графа Строганова в Молдавию, не известно. Подобную композицию художник мог написать и без натуральных рисунков, так как на холсте запечатлена явно сочиненная местность. В собрании Строгановых хранилась и другая батальная сцена, воспевающая ратные подвиги графа. Так в Строгановском дворце висела большая акварель «Переправа через реку Алле двух казачьих полков под командою графа П.А. Строганова 24 мая 1807 года». В ходе этой операции была захвачена канцелярия маршала Даву и его экипаж. Пейзаж на этой работе намерен общо, что говорит также о сочиненности всей композиции, которая, возможно, принадлежит кисти Есакова. В семейных альбомах встречаются зарисовки художника, запечатлевшего П.А. Строганова верхом на коне, а также наброски скачущих всадников.

Постепенно обязанности Е.И. Есакова расширяются, и он становится «историографом» семьи графа. Рисунки художника вводят нас в размеренный уклад жизни Строгановых во дворце на Невском проспекте, в их загородных резиденциях: в Новой Деревне на Черной речке и в

усадебке Марьино. Вместе с ним мы совершаем плавание на фрегате «Святой Патрикий». Именно этой «событийной» стороной ценны рисунки Есакова.

Альбом жены графа П.А. Строганова Софьи Владимировны был начат в 1812 году. Он открывается акварелью Есакова с видом на «Дом, в котором живет графиня: Ольга Павловна». Художник запечатлел небольшой дачный домик, находившийся в Новой Деревне под Санкт-Петербургом и принадлежавший младшей дочери Строгановых. Это единственное его изображение. Следующие листы представляют расположенную там же дачу П.А. Строганова и достопримечательности сада: Круглый пруд, статую Нептуна, мраморную «гробницу Гомера», Египетские ворота.

Пейзажные виды художник пишет чаще всего акварелью без предварительного рисунка карандашом. Но встречаются и тонкие рисунки пером («Вид Круглого пруда»). В основном это камерные, поэтические картины природы, зарисованные с определенного расстояния, так что человеческие фигуры теряются в окружающем пейзаже.

Большая часть альбомных листов представляет собой парковые пейзажи, что отражает интерес общества того времени к садовой культуре (не случайно Строгановы пригласили к себе именно художника-пейзажиста) и конкретно к Строгановскому саду. Сад за Каменным островом был еще при жизни графа А.С. Строганова открыт для людей разных сословий и постепенно стал излюбленным местом отдыха петербуржцев. Художник П.Ф. Соколов вспоминал: «Местом наших прогулок обыкновенно был Строгановский сад, доступный для всех, кроме простонародья, и вот, переправившись на пароме через Черную речку, мы углублялись в его тенистые аллеи, направляясь к графской даче».

Однако в 1810-х годах в альбомах наряду с пейзажами встречаются изображения интерьеров. «Вид гостиной в загородном доме графини С.В. Строгановой» – одна из наиболее удачных его работ в этом жанре. Художник запечатлел Софью Владимировну в будничной обстановке, в кругу семьи на даче. Роскошная, но в то же время и размеренно-неторопливая жизнь семьи часто нарушалась приездом гостей, среди которых бывали и члены императорской фамилии, знаменитые литераторы. Графиня отличалась обаянием, образованностью, широтой взглядов, увлекалась музыкой и литературой, даже пробовала переводить «Божественную комедию» Данте на русский язык.

В альбоме встречаются и рисунки дочерей Строгановых, а также их родственниц – Софьи и Натальи Апраксиных. Наталья Строганова

нарисовала милovidного ангела, а Аглаида (Аделаида) несколько пейзажей – к этому жанру она питала явную склонность. Альбом завершает рисунок Аглаиды 1813 года.

Среди альбомных листов попадаются акварели, сделанные значительно позже этой даты. Так на одном листе, помеченном 1823 годом, Есаков запечатлел на фоне марьинской усадьбы кормилицу в кокошнике и играющих детей. На другой акварели он зарисовал Малую библиотеку (она же – Малый кабинет) Строгановского дворца. В центре комнаты – графиня Софья Владимировна в траурном платье. В руке она держит, по-видимому, миниатюрный портрет Павла Александровича, умершего в 1817 году. На стене висят портреты ее мужа, сына и дочерей. На акварелях поверх красочного слоя нанесена легкая штриховка карандашом, имитирующая литографию. Известно, что в 1820-х годах Е.И. Есаков пробовал свои силы в литографском искусстве, сотрудничая с Обществом поощрения художников. Данные листы могли быть косвенно связаны с его интересом к новой в те годы литографской технике.

В этом же альбоме находятся 18 эскизов интерьеров Строгановского дворца с их планами, созданных К.И. Росси к свадьбе Аглаиды Павловны и князя Василия Сергеевича Голицына.

Среди строгановских альбомов хранится альбом небольшого размера, принадлежавший Аглаиде Павловне. В нем тоже есть миниатюрные рисунки Есакова, самих Строгановых и их знакомых.

В большом альбоме под заглавием «Проекты садовых украшений беседок и проч.» сосредоточены рисунки и чертежи различных строений, предназначавшихся для усадьбы Марьино. Проекты гротов, сельских домиков, напоминающих швейцарские шале, различных мостов и даже верстовых столбов сосредоточены в этом альбоме. Многие рисунки сделаны архитектором И.Ф. Колодиным. В альбоме собраны работы видных архитекторов: А. Менеласа, Х.Ф. Майера, К.И. Росси. Здесь же находятся акварели Е. Есакова, который участвовал в проектировании усадебных построек. На листах представлены забор и калитка, варианты мостиков через ручей, относящиеся к 1815 году. Его подписью заверен проект алькова.

Мы обязаны столь полным представлением об облике и характере усадьбы Марьино в начале XIX века пребыванию в ней Есакова. В 1819–1820 годах он исполнил двенадцать акварелей с панорамными видами Марьино, составивших отдельный альбом. Листы имеют горизонтальный формат. На первом художник запечатлел большой дом с окружающими его строениями и английским садом со стороны деревни Тарасо-

вой. Начиная с общего знакомства с усадьбой Есаков в каждой последующей акварели разворачивает ее живописное пространство и архитектурные достопримечательности. В надписях под изображением обязательно указано, с какого места изображен тот или иной вид. Художник еще раньше рисовал в усадьбе, поэтому в альбоме помещены и те сооружения, которых в 1820-м году уже не было. На одном из альбомных листов он представил старый дом, «как оный был в 1814 году ...», а на другом – в тот же пейзаж включен новый величественный дворец, «... как оный ныне в 1820 году находится ...»

За садом начинались пейзажные парки – Старый и Новый. Обязательной принадлежностью парков были каскады, устраиваемые на речках, руины, увитые зеленью, сельские хижины для отдыха. На одной из акварелей Есаков запечатлел романтическую руину, построенную по проекту Х.Ф. Мейера. Сады за пригорок солнце ярко освещает холмистую местность, что придает пейзажу особую выразительность. На акварелях Есакова мы видим и хозяйку поместья, встречающую гостей или осматривающую свои владения с архитектором или художником; Есаковым запечатлены: церковь, больница, близлежащие деревни.

Марьинские виды акварелист представил в дневное время, лишь на одном пейзаже художник изобразил Жаровское озеро летней лунной ночью. Мотив очень любимый романтиками и распространенный в начале XIX века, вероятно, был предложен художнику графиней Софьей Владимировной. Есаков подчеркнул романтическое звучание пейзажа, представив озеро бескрайним, а фигурки рыболовов на берегу – почти призрачными. Завершает альбом акварель с видом окраины деревни Березовки. На берегу речки Пяльи художник представил сценку: высокий мужчина, держащий под мышкой большую папку, беседует с крестьянкой. Можно предположить, что это кто-то из приглашенных С.В. Строгановой в усадьбу архитекторов или художников.

Пейзажи Есакова позже копировал крепостной художник В.С. Садовников, младший брат архитектора П.С. Садовникова. Возможно, что В.С. Садовников, прославившийся впоследствии как автор панорамы Невского проспекта, мог брать уроки рисования у Е.И. Есакова.

В 1824 году художник оставляет службу у графини Строгановой: ее дочери выходят замуж и надобность в услугах Есакова отпадает. К тому же, подрос свой талантливый крепостной художник Василий Садовников. Новое поприще Есакова – Придворная певческая капелла. Вероятно, по рекомендации графини Строгановой его определили учите-

лем словесности и гувернером юных певчих. Одно время он замещал инспектора, получив за это в награду перстень. Дослужился до чина титулярного советника.

Видимо, в знак уважения к графине Строгановой Есаков в 1827 году выполнил памятный альбом, озаглавив его «Виды снятые в путешествие водой от Кронштадта до Копенгагена в 1817 году». В нем художник отразил события, происшедшие лет десять назад, когда граф П.А. Строганов с женой покинули Санкт-Петербург и направились в Лиссабон для поправки своего здоровья. Вместе с ними отплыли их родственники барон А.Г. Строганов, князь Д.В. Голицын, два врача и Е.И. Есаков. Это путешествие закончилось печально. У берегов Дании граф скончался.

Художник составил альбом из десяти композиций. В основном это морские виды, запечатленные им с борта фрегата «Святой Патрикий». Острова Готланд, Сомерс, Борнгольм и город Копенгаген написаны очень достоверно. Сложнее было запечатлеть каюту фрегата и его пассажиров. Несмотря на некоторую угловатость и непропорциональность фигур, участники плавания имеют портретное сходство. Художник для большей точности пронумеровал всех собравшихся в столовой «после обеда во время разливания кофе», перечислив под рисунком их фамилии и звания. Под одиннадцатым, последним номером он поместил себя «академика Академии художеств», скромно стоящего у стены.

По-видимому, названный альбом завершил творческую биографию Есакова-художника, так как других его работ после 1827 года не известно. В семье Строгановых художник обрел благодатную среду для всестороннего развития своего дарования, получив возможность быть не только учителем рисования, но и заниматься любимым делом.

Семейные альбомы (то есть с рисунками Е.И. Есакова) графиня С.В. Строганова бережно хранила в готическом кабинете дома в Марьино. Они постоянно находились в усадьбе и при ее дочери княгине А.П. Голицыной и внуках.

В 1923 году альбомы в составе других художественных ценностей усадьбы перевезли в национализированный Строгановский дворец, превращенный в музей. После его закрытия, в 1930 году, альбомы были переданы в Русский музей.

Так, проделав длинный путь, семейные альбомы сохранили зримый образ жизни фамилии Строгановых. Благодаря им, мы можем увидеть не сохранившиеся до наших дней удивительные творения зодчих, в деталях представить конкретные черты и события быта Строгановых.

Андрей Никифорович Воронихин (1759-1814)

Каждый, кто хоть раз бывал в Ленинграде, запомнил здание Казанского собора, образующее торжественную площадь на главной магистрали великого города – Невском проспекте. С этим величественным сооружением связана память о героике Отечественной войны 1812 года: великий русский полководец Кутузов погребён в Казанском соборе, а перед двумя порталами крыльев-колоннад собора установлены памятники водителям российских армий в войне 1812 года – Кутузову и Барклаю. Знамёна, отбитые у наполеоновских войск, хранятся в соборе. Там же находятся и другие замечательные трофеи русской армии – ключи Берлина, памятник победы над немцами и взятия прусской столицы русскими войсками. Казанский собор с его торжественными, триумфальными и архитектурными формами – это монумент исторических побед русского народа. Творцом этого выдающегося памятника русского зодчества является Андрей Никифорович Воронихин.

Воронихин родился 28 октября 1759 года в селе Новое Усолье Пермской губернии в семье крепостного человека, принадлежавшего богатейшему сановнику графу А.С. Строганову. В возрасте одного года маленький Андрей был взят из Усожья в Петербург, в семью Строганова и был фактически усыновлён. Молва считала Андрея Воронихина побочным сыном Строганова.

Благодаря этой близости к Строганову, А.Н. Воронихин получил прекрасное образование. Юношей он брал уроки архитектуры у выдающегося зодчего В.И. Баженова, обучаясь в то же время живописи, к которой он обнаружил с ранних лет выдающиеся способности. Призвание к искусству определило жизненный путь молодого Воронихина. Он колебался некоторое время между живописью и архитектурой, отдав себя в итоге последней, но не оставляя в течение всей своей жизни также и живописных занятий. А.Н. Воронихин как художник и зодчий сложился во время больших путешествий по родной стране и за границу – путешествий, которым он посвятил около десяти лет и в которых сочеталось живое изучение природы, стран и людей с напряжённой работой над собой, с обучением у выдающихся мастеров и непосредственным изучением классических памятников искусства.

Поездки по России А.Н. Воронихин осуществил вместе с сыном Строганова Павлом, с ним же он отправился и в чужие края. Оба молодых человека в течение нескольких лет объездили юг и север России, побывали в глухих краях Заонежья, в Архангельске и на Ладого, в Кры-

му, на Украине, в Поволжье и на Урале. После этих больших странствий по родной земле А.Н. Воронихин попал на Запад – сперва в Швейцарию и Италию, а затем в Париж, мировой центр тогдашнего художественного и архитектурного движения. Здесь молодой художник мог брать уроки у опытейших мастеров и изучать в натуре выдающиеся образцы западно-европейского искусства.

А.Н. Воронихин вместе с Павлом Строгановым оказались во Франции в бурные годы революции. Воспитатель Строганова, француз Ромм, сопровождавший обоих молодых людей во время их заграничного путешествия, был видным деятелем якобинской партии. Оба молодых человека стали близкими свидетелями революционных событий, знаменовавших крушение феодального строя во Франции. В то же время А.Н. Воронихин получил возможность хорошо изучить новые направления в искусстве, формировавшиеся в эту пору под знаком возрождения античной классики и пристального изучения памятников древней Греции и Рима.

Великие образцы античного зодчества, с которыми молодой художник ознакомился во время своей поездки в Италию, произвели на него глубокое впечатление. Он вернулся на родину, обогащённый этим соприкосновением с великими образцами искусства древности и полный больших творческих идей. Свой талант и горячую любовь к русской культуре, к родной земле он вложил в широкие архитектурные замыслы, которые вскоре ему удалось осуществить на практике.

В 1800 г. в Петербурге началось строительство громадного храма – Казанского собора. Благодаря содействию Строганова, а ещё более – благодаря первоклассному качеству представленного А.Н. Воронихиным проекта, сооружение этого грандиозного здания было поручено ему, ещё совсем молодому архитектору. Взяться за такое сложное строительство было для зодчего, только начинавшего свою практическую деятельность, очень смелым шагом. Андрей Воронихин был к этому времени известен главным образом как превосходный рисовальщик, автор ряда картин из области так называемой «перспективной живописи», т. е. картин, изображавших внутренние виды тех или иных зданий, убранство зал и других покоев, а также архитектурные пейзажи. Среди этих живописных работ А.Н. Воронихина особенно известны картины «Загородная дача А.С. Строганова» и «Картинная галерея Строганова». Однако подлинным призванием молодого художника была архитектура. И на строительстве Казанского собора, одного из крупнейших

сооружений эпохи, А.Н. Воронихин показал всю силу своего таланта, всю зрелость своего мастерства.

Давая задание на постройку нового столичного собора, Павел I предписал строить новый храм наподобие собора св. Петра в Риме, одного из крупнейших памятников итальянского Возрождения. В сооружении римского собора, продолжавшемся свыше 100 лет, принимали участие самые прославленные мастера зодчества – от Браманте и Микель Анджело до Мадерна и Бернини. А.Н. Воронихин, однако, не пошёл по пути подражания римскому собору. Более того, сохранив основную схему храма с примыкающими к нему крыльями-колоннадами, русский зодчий создал произведение не только совершенно самостоятельное, но в основе своей глубоко противоположное идее и архитектурной концепции собора св. Петра. Этот последний представляет собой грандиозное храмовое здание, господствующее над прилегающей к нему площадью: при посредстве громадных колоннад пространство площади как бы охватывается храмом, целиком подчиняется ему. Совершенно иной была идея А.Н. Воронихина: своей главной задачей он считал создание торжественной площади, которая не подчиняется зданию собора, а имеет самостоятельное архитектурное значение. Корпус собора как таковой почти не виден, будучи скрыт мощными колоннадами, обрамляющими площадь. На первый план выступает, таким образом, градостроительная задача – создание архитектурного ансамбля городской площади. Именно к этому стремился А.Н. Воронихин. Подобно другим мастерам русской классической архитектуры конца XVIII и начала XIX вв., он думал, прежде всего, о городе как целом, а не об отдельном здании. Интересы архитектурного построения города были для него основными. И ему удалось создать не только монументальное здание нового собора, но и торжественный ансамбль площади.

Замысел А.Н. Воронихина был ещё более смелым: он запроектировал вторую колоннаду, которая должна была образовать ещё одну, симметричную первой, площадь по другую сторону собора. Эта часть проекта осталась неосуществлённой. Но А.Н. Воронихину удалось дополнить ансамбль Казанского собора великолепной решёткой, образующей необыкновенно изящное, ажурное и в то же время торжественное обрамление небольшой боковой площади перед входом в собор. Эта чугунная решётка с гранитными столбами, выполненная по рисунку Воронихина, настоящий шедевр тончайшей архитектурной графики.

Превосходный рисовальщик, А.Н. Воронихин сочетал в своём творчестве монументальные мощные формы таких громадных сооруже-

ний, как Казанский собор и Горный институт, с тонкими, подчас миниатюрными произведениями – изящнейшими парковыми павильонами и беседками, ажурными решётками, фонтанами. Зодчий, тяготевший к могучим архитектурным образам античного мира, был в то же время искусным мастером малых архитектурных форм. По проектам А.Н. Воронихина выполнены многочисленные предметы обстановки дворцовых покоев – мебель, отделка зал и кабинетов в Павловском дворце. Ему же принадлежит небольшой прекрасный фонтан на Пулковской горе близ Ленинграда, а в альбомах зодчего мы находим бесчисленные наброски, рисунки, акварели, посвящённые теме фонтана, а также разнообразнейшим парковым постройкам – беседкам, мостикам, оградам, декоративным урнам, павильонам. В этих же альбомах, хранящихся главным образом в Музее архитектуры в Москве, а также в Музее Академии художеств в Ленинграде, сохранились полные изящества и высокого вкуса наброски А.Н. Воронихина для различных предметов внутренней обстановки. Здесь мы находим и классические мотивы античных ваз и урн, и строгие по форме предметы мебели, и тонкую графику декоративной отделки стен, плафонов, дверей. А.Н. Воронихин может по праву считаться одним из создателей русского классического стиля начала XIX в. в области искусства интерьера.

Чёткость и ясность классической художественной формы характерна и для больших, и для малых работ А.Н. Воронихина. Наряду с Казанским собором, крупнейшим произведением зодчего является монументальное здание Горного института в Ленинграде. Фасад этого здания с его мощным 12-колонным портиком обращён к Неве и выходит на набережную. Это сооружение напоминает строгий античный храм, лишённый каких бы то ни было внешних украшений и производящий сильнейшее художественное впечатление благородной простотой и мощью громадного портика, выступающего на фоне гладких стен. Двенадцать колонн Горного института, увенчанных фронтоном, представляют собой, бесспорно, один из самых сильных образов русской архитектуры начала XIX в. Перед этим могучим портиком, у обоих его концов, установлены скульптурные группы на мифологические темы: одна группа изображает борьбу Геракла с Антеем и выполнена талантливым скульптором Пименовым, другая группа – «Похищение Прозерпины» – работа скульптора Демут-Малиновского. Сочетание этих скульптур, наполненных движением, борьбой, напряжением мускульных усилий, со строго статичным массивным портиком образует яркий художественный контраст.

Если в здании Горного института Воронихин дал до предела сильные и монолитные архитектурные формы, то в «Розовом павильоне» в Павловске зодчий показал другую сторону своего дарования. «Розовый павильон» – изящное и уютное деревянное здание, увенчанное небольшим куполом и расположенное в глубине парка среди тенистой зелени. Крупное столичное здание, выходящее на набережную реки, требует сильных, мужественных архитектурных форм, а небольшая парковая постройка должна прежде всего гармонировать с зеленью листвы и отличаться лёгкостью и изяществом своего облика. Именно таков «Розовый павильон» в Павловске с его деревянными колоннами и выточенными из дерева деталями. В период временной оккупации Павловска немецкими войсками фашистские варвары сожгли дотла «Розовый павильон» и на месте уничтоженного творения А.Н. Воронихина устроили дзот. От прекрасного образца воронихинского творчества не осталось и следа. В огне погибли и замечательная роспись и точёные деревянные детали.

Строительная деятельность Андрея Никифоровича Воронихина не ограничивалась столицей и её окрестностями. Помимо своих крупнейших работ в Петербурге, Павловске, Петергофе, А.Н. Воронихин строил также и в русской провинции. Недалеко от Калуги по проекту Воронихина была создана усадьба Городня – прекрасный образец усадебно-паркового зодчества того времени. Здесь Воронихин создал и общий план всего усадебного участка, и самый парк с аллеями, сходящимися к помещицкому дому, и ворота со львами, и павильон, и ряд других небольших парковых построек. К несчастью, и этот отличный образец усадебной архитектуры подвергся бессмысленному разрушению в кратковременный период немецкой оккупации Калужской области. Всегда занятый крупными строительными работами, А.Н. Воронихин много сил уделял подготовке молодых зодчих. Его педагогическая деятельность началась в 1800 г. в Академии художеств, где он состоял сперва преподавателем, а затем младшим профессором по классу архитектуры. В 1811 г., после смерти выдающегося зодчего А.Д. Захарова, бывшего в течение многих лет старшим профессором архитектуры в Академии, Воронихин был избран на его место и занимал эту руководящую педагогическую должность до конца своих дней. А.Н. Воронихин скончался 5 марта 1814 г. в самом расцвете своего творчества и, подобно своему старшему современнику Захарову, в разгаре больших строительных работ и архитектурных замыслов, целиком поглощавших все силы и мысли неутомимого мастера.

Зодчий, необыкновенно цельный по характеру своего творчества, сохраняющий свою индивидуальную художественную манеру во всём, что он создавал, А.Н. Воронихин отличается исключительной разносторонностью своего дарования. В его личности и во всей его деятельности сказывается сочетание самобытного русского таланта с широкой образованностью и упорной неутомимой работой над собой. А.Н. Воронихин почерпнул из своих зарубежных впечатлений всё лучшее, что давала архитектура и строительная техника его времени на Западе, глубоко освоив в то же время великие образцы античного искусства. Он уделял громадное внимание конструктивно-технической стороне дела, изучая последние достижения строительной техники и умело пользуясь этими достижениями при расчёте и осуществлении таких сложных архитектурно-строительных композиций, как, например, купол и барабан Казанского собора. Передовой зодчий своего времени, Воронихин ни по глубине своих специальных познаний, ни по уровню мастерства не уступал самым знаменитым архитекторам Западной Европы, во многом превосходя их оригинальностью и широтой архитектурных замыслов.

А.Н. Воронихин – один из тех крупнейших мастеров русского зодчества, которые, исходя из принципов античной классики, сумели наполнить старые архитектурные формы новым содержанием. В этом новом содержании, столь характерном для исканий русской архитектуры конца XVIII и начала XIX веков, ярко и глубоко сказываются давние национальные традиции русского зодчества, идущие от народных истоков и органически связанные со всем развитием русской культуры того времени. Творчество А.Н. Воронихина, расцвет которого совпадает с замечательным подъёмом русской культуры в эпоху Отечественной войны 1812 года, перекликается с классическими образцами русской поэзии и музыки начала XIX в. Это творчество наполнено живым чувством родной природы, в нём гармонически звучат мотивы мощи и величия родной страны.

В произведениях этого блестящего мастера классической школы русской архитектуры нашла своё выражение идея города как архитектурного целого – идея, воплотившаяся в архитектурных ансамблях и монументальных зданиях классического Петербурга. А.Н. Воронихин принадлежит к числу тех выдающихся строителей, которым наша северная столица особенно обязана красотой, цельностью и мощью своего архитектурного облика. В то же время в работах А.Н. Воронихина привлекает живое чувство русской природы, – лирическое начало, свойственное произведениям больших мастеров русского зодчества.

А.Н. Воронихин великолепно знал старую русскую архитектуру. С альбомом рисовальщика он объездил почти всю родную страну. Его зарисовки карандашом, пером, тушью и акварелью составили значительный альбом (125 листов), названный им «Путешествующий по России живописец». Казанский собор, Горный институт, парковые и усадебные постройки А.Н. Воронихина, а также его рисунки и неосуществлённые проекты входят в золотой фонд художественной культуры нашей страны. Это – подлинно классические образцы архитектурного мастерства, сочетающего в себе самое лучшее из мировой архитектурной культуры с глубоко своеобразным, национальным творчеством большого русского мастера, горячо любившего родной город, родную страну.

Литература

1. Глинка В. М., Помарнацкий А. В. Военная галерея Зимнего дворца. 3-е изд., доп. Л., 1981; Андреева Г. В. Творчество Джорджа Доу (1781-1829) в контексте русского романтизма // Россия – Европа: Из истории рус.-европ. худож. связей XVIII - нач. XX вв.: Сб. ст. М., 1995. С. 80-94.
2. Смирнов Г.В., Е.И. Есаков // Сообщения Государственного Русского музея. Вып. V. Л., 1957. С.36-42.
3. Соколов П.П. Воспоминания. Л., 1930. С.54.
4. Карпова Е.В., Кузнецов С.О. Исчезнувшие интерьеры Строгановского дворца // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1999. М., 2000. С.480-492. См. также публикацию о проектах К.Росси для Строгановского дворца в первой части материала в предыдущем выпуске журнала.
5. Панов В. А., Архитектор А. Н. Воронихин, Очерк жизни и творчества. Изд. Всесоюзной академии архитектуры, М., 1937;
6. Грабарь И., История русского искусства, т. III – История архитектуры (Петербургская архитектура в XVIII и XIX вв.), Спб., гл. XXVI.
7. Catalogue raisonné des tableaux qui composent la collection du comte A. de Stroganoff. Saint – Petersburg, 1793; Saint – Petersburg, 1800.
8. Reimers H. von. St.Petersburg am Ende seines ersten Jahrhunderts. St.Petersburg, 1805. 2 Th. S.351.
9. Cayeux J. de (avec la collaboration de C.Boulot). Hubert Robert et son temps. Paris, 1995. P.117-118.
10. Gabillot C. Hubert Robert et son temps. Paris, 1895. P. 117-118.
11. Nolhac P. de. Hubert Robert, 1733–1808. Paris, 1910. P.104 («Paysage orne de ruines»).

12. Catalogue. 1793. P.69–70; 1800. P.78-79.
13. Mercure de France. 1808, 30 avril. P.230-233.
14. Письма барона Мельхиора Гримма к императрице Екатерине II // Сборник Императорского Русского исторического общества. 1881. Т.33. С. 413.
15. Письма Екатерины II к барону Гримму // Сборник Императорского Русского Императорского исторического общества. 1878. Т.23. С.548.
16. Трубников А. Картины Гюбера Робера в России // Старые годы. 1913. Январь. С.19. Прим.39.
17. Петров П.Н. Сборник материалов для истории Императорской С. – Петербургской Академии Художеств за сто лет ее существования. Ч.1 (1758–1811). С.-Петербург, 1864. С.592.

11.3. АРХИТЕКТУРА СТРОГАНОВСКИХ ВОТЧИН

В усадебной жизни скрыт огромный культурный пласт, связанный с русской архитектурой, литературой, живописью, скульптурой, музыкой, театром. Помещичьи усадьбы были центрами хозяйственной и культурной жизни русской провинции, в которых отразились характерные черты быта не только дворян-помещиков, но и крестьян. Само искусство создания садов и парков явилось своеобразным синтезом всех искусств и живой природы. Рукотворные ландшафты органично включались в окружающие леса, рощи, луга, поля, озера и в этом комплексе решались и экономические проблемы. К сожалению большинство имений оказались на сегодня разрушенными, но они до сих пор имеют большую историческую ценность.

Архитектура Строгановских земель представлена многими культовыми, гражданским и промышленными зданиями. На ранней стадии развития вотчины в опорных пунктах – острожках и городках – строились военно-оборонительные сооружения. Они строились из дерева и до нашего времени не сохранились. В острожках и городках находились усадьбы для вотчинников и их служащих, а также церкви и часовни.

Начало строгановской архитектурной эпохи приходится на один из самых интересных периодов русской архитектуры XVIII века – 1750-е годы. Тогда оспаривали первенство архитекторы разных национальностей и направлений – итальянцы Франческо Растрелли, Антонио Ри-

нальди, француз Жан Батист Валлен-Деламот. Список зодчих Строгановых велик и великолепен.

Сольвычегодск

Огромные прибыли, получаемые Строгановыми от скупки и продажи пушнины, производства и торговли, позволили им внести свой значительный вклад в развитие русской культуры.

Центром их вотчин во второй половине XVI в. – торговым, административным и культурным – стал город Сольвычегодск, или Соль Вычегодская (Усолье Вычегодское), как его называли в старину, ныне Сольвычегодск в Архангельской области..

Город был основан как небольшое поселение во второй половине XV в., преимущественно выходцами из Новгорода и Суздаля, на торговых путях в Сибирь. Уже в XVI-XVII вв. Сольвычегодск стал, наряду с Великим Устюгом, крупнейшим торговым центром Северо-Восточной Руси.

Именно здесь поселился сын Луки Строганова Федор, устроив два двора: один на Строгановой улице, другой – на Береговой. Его привлекла сюда возможность наладить соляной промысел, которым занялись и его сыновья: Степан, Осип и Владимир – в Устюжском уезде, Афанасий – в Тотме, а младший, Аника (Иоанникий) – в Сольвычегодске. После смерти Федора Лукича его двор на Строгановской улице достался сыну Владимиру, а Аника с отцовской усадьбы на Береговой улице перебрался поближе к Солянному озеру, где на западной стороне от речки Солонихи завел дворы. Здесь, в западной Никольской стороне, сложился свой «особый строгановский мирок», который вместе с посадской Троицкой стороной стал называться Солюю Вычегодской.

В XVI в. Сольвычегодск уже представлял собой активно развивающийся торгово-промышленный центр, чему немало способствовала тогдашняя знаменитая Прокопьевская ярмарка, на которую купцы из разных мест привозили самые разнообразные товары.

Аника Строганов, имея огромные деньги, вырученные от продажи пушнины, скупал соседние дворы и солеваренные угодья. А еще он давал деньги в долг соседям – жителям Сольвычегодского посада – под заклад имущества, а при невозвращении ссуды в срок забирал это имущество (дворы, соляные варницы и пр.) себе. К середине XVI в. Анике Строганову принадлежала почти половина посадской земли Сольвычегодска. Как наиболее зажиточный в городе человек, он возглавил в 1558 г. выборные земские власти.

Новое положение в обществе заставляло Анику и его сыновей создавать для себя более комфортные условия жизни. В 1565 г. им были построены новые просторные жилые палаты длиной около 34 сажень (73, 44 м) с башней-повалушей высотой в 21 сажень и 1 аршин (46,08 м)¹. Рядом находились амбары, мыльни, конюшни, кузницы, поварни и прочие постройки. В горницах, дворах и варницах Строгановых трудились дьяки-делопроизводители, приказчики-управители, варничные приказчики, рудовщики, кузнецы, плотники, кожевенники, конюхи, сапожники, портные, соляные повары, серебряники, иконники и т. д.

Поскольку для соляного промысла необходимы были железные части, Аника столь успешно организовал работу своих кузнецов, что уже в XVI в. его мастера, применяя только клещи и молоток, могли искусно сделать узорчатые храмовые решетки, иконные переплеты, плотничий и буровой инструмент.

Свое новое положение, а также возросшую финансовую мощь и политическую значимость рода, Аника задумал укрепить строительством грандиозной домово́й церкви – белокаменного Благовещенского собора, по праву ставшего одним из самых замечательных памятников архитектуры классического древнерусского зодчества. Строительство храма было начато в 1560 г., затянулось на долгие годы и закончено уже его сыновьями и внуками. Лишь в 1584 г. собор был, наконец-то, освящен.

В 1600 г. храм расписывали московские иконники – Федор Савин и Стефан Арэфьев «с товарищи».

28 сентября 1600 г. Благовещенский собор освятили вторично. Об этом повествует фресковая летопись внутри храма.

Храм поражал современников своей мощью и монументальностью. Толстые стены собора имели многочисленные потайные входы и сложную систему подпапертных мест и тайников. Сольвычегодский историк-краевед XIX в. В. Попов в своем сочинении «Сольвычегодская старина» сетует: «...перо наше слишком слабо, чтобы описать эти мрачные палатки, тайники и переходы между ними, простирающиеся во всю длину собора, т.е. на 19 сажень и во всю ширину 17 сажень. Высота его около 16 сажень. Это разве по плечу старым, а пожалуй, и новым французским романистам».

О Благовещенском соборе, его подвалах и тайниках сохранились различные легенды и предания. Подвалы, по мнению одних, служили Строгановым кладовыми. Здесь в 1613 г., при вторжении поляков, Строгановы скрыли наиболее ценную утварь собора. В народе была распро-

странена легенда, что они зарыли здесь свои несметные богатства. Еще одно предание сообщает, что Строгановыми был даже проведен подземный ход из-под собора до Введенского монастыря.

Распространенной была также легенда, что якобы сюда Строгановы сажали людей, чем-либо провинившихся перед ними или вызывавших их мщение.

Строгановский Благовещенский собор, хотя и не сохранивший своего первоначального облика, до сих пор величественно возвышается на берегу реки Вычегды.

Во второй половине XVI в. это была единственная каменная постройка на посаде Соли Вычегодской. Собор, по форме напоминающий башню, высотой 30 м, увенчанный пятью главами на мощных барабанах, было видно издалека. Это характерный для XVI в. храм крупных размеров, трехапсидный, поставленный на высокий подклет, и окруженный галереей с приделами. Плоскости южного, западного и северного фасадов расчленены лопатками (пилястрами).

Интересна также окружающая храм двухъярусная галерея. Нижний ярус, кое-где прорезанный небольшими оконцами, служил в качестве кладовых для хранения товаров и ценностей Строгановых. Над ним расположен второй ярус – арочная галерея на столбах, первоначально открытая, а в конце XVI в. она была заложена и превращена в паперть.

На северо-западном углу галереи была поставлена своеобразная церковь-колокольня в виде граненого столпа с открытым звоном и главкой. На колокольне висело 12 колоколов, каждый из которых имел собственное имя. Самый большой – «Реут» (170 пудов) и второй по величине – «Лебедь» (57 пудов) были вкладами Семена, Максима и Никиты Строгановых; третий – «Сокол» (40 пудов) – вкладом Якова, Григория и Семена Строгановых. На колокольне помещались «часы железные с боем», поставленные Никитой Строгановым.

Внутри собора вели три крыльца – южное, северное и западное. Вероятно, таков был замысел зодчего. Однако народное предание рассказывает, что когда фамилия Строгановых размножилась, в ней начались всякие раздоры, и некоторые члены семейства, даже идя в храм, не хотели встречаться и пользовались разными входами.

Внутри Благовещенский собор украшали не сохранившиеся до наших дней фресковые росписи, выполненные московскими художниками. Традиционно на западной стене представлен «Страшный суд», а своды, северную и южную стены занимают сцены из жизни Богородицы и Иисуса Христа.

Стараниями Аники и местного богача Леонтия Пырского был поставлен в храме большой пятиярусный иконостас, насчитывающий свыше 70 икон. Часть икон сольвычегодского храма была выполнена известными столичными иконописцами – о чем свидетельствуют их подписи – Прокопием Чириным, Истомой Савиным и Назарием Истоминым Савиным.

Одно из замечательных произведений искусства Благовещенского собора – царские врата начала XVII в. Неподалеку от них стоит моленное клиторское место Строгановых. По своим формам и декоративному оформлению оно напоминает царское тронное место Ивана Грозного из Успенского собора Московского Кремля. И сам собор, и его убранство, и особенно это моленное место свидетельствуют об ориентации Строгановых на Москву, на соборы Московского Кремля. Во всей деятельности солепромышленники выступают активными проводниками государственной политики, стремятся встать на уровень столичной придворной аристократии. Отсюда и стремление создать в своей родовой вотчине как бы свою Москву, свое малое царство. Многопридельный храм Благовещения, созданный по образцу то ли Московского Успенского собора, то ли кремлевского Благовещенского собора, стал «знаком столицы в отдаленном городе»¹.

В 1565 г. Строгановы начали строительство Введенского монастыря. Как пишет в своей книге А.А. Введенский, тогда Яков, Григорий и Семен срубили первую в монастыре деревянную церковь, а монастырь обнесли оградой. Строительство продолжил Никита Григорьевич Строганов: срубил несколько деревянных храмов в ограде монастыря, над вратами поставил надвратную церковь Во Имя Всех Святых, а под колокольней – Богоявленскую церковь и соединил переходами с надвратной. Им был поставлен и еще один храм – Во Имя Грузинской Божьей Матери. Однако все эти деревянные церкви сгорели во второй половине XVII в.

Кроме того, А.А. Введенский опубликовал рисунок 1727 г. деревянных церквей строгановской постройки XVII в. из Сольвычегодского летописца. Это церкви Богородицы Одигитрии, Прокопия Устюжского чудотворца и Параскевы Пятницы в Борисоглебском приходе Сольвычегодска. Надпись под рисунком сообщает, что при церкви Прокопия Устюжского «погребались первоначально тела именитых людей Строгановых строителей храмов сих». Эти замечательные деревянные постройки были выполнены в традициях шатрового искусства северорусского зод-

чества. Однако церкви сгорели от молнии в 1726 г. (по другим данным – в 1736 г.).

В конце XVII в. именитый человек Григорий Дмитриевич Строганов, продолжая традиции рода, построил каменный собор Введенского монастыря.

Конторы Строгановых находились в Москве, Калуге, Переславле, Вологде. Дома были в Москве: Семена и Максима – на Земляном валу на Покровской улице, Никиты – в Ветошном ряду у Богоявленского монастыря и в Ветошном ряду у Сидоровской. Вскоре после пожалования царем Иваном Грозным земель в Прикамье Строгановы начали строительство церквей и монастырей в приуральских вотчинах. Грамота от 4 апреля 1559 г., полученная от митрополита Макария, разрешала Григорию Строганову строить церкви в новых землях, выбирать попов, не платить некоторое время митрополичьей дани и всяких пошлин. И уже около 1560 г. на речке Пыскорке Аника основал Спасо-Преображенский монастырь, в котором перед смертью принял монашество.

Строгановы прославились своими начинаниями и достижениями в области самых различных искусств. Толчком к этому стало уже упоминавшееся разрешение Строгановым возводить церкви в новых вотчинах и практическая потребность снабжения их иконами, утварью и книгами. Икон для новых храмов нужно было много. Иконы Строгановы и закупали, и заказывали иконописцам в Москве, а с 1580-х гг. начали создавать собственные иконописные мастерские в Сольвычегодске..

«Деловые памяти» Семена Аникиевича и Максима Яковлевича от 23 и 25 сентября 1583 г. отмечают среди дворовых людей Строгановых одного иконника. А.А. Введенский отмечает, что именно с постройки Благовещенского собора, с 1562 г., в документах начинают встречаться известия о наличии у Строгановых своих мастеров-иконописцев. Строительство собора подтолкнуло к привлечению и других мастеров – каменщиков, кузнецов, золотильников и пр.

В 1580-1590-е гг. Строгановы, особенно внуки Аники Никита Григорьевич и его двоюродный брат Максим Яковлевич, развивают деятельность иконописных горниц-мастерских, приглашая для работы и московских государевых живописцев, и местных мастеров. Ученики из дворовых людей Строгановых проходили выучку у опытных и известных иконописцев

Опись Сольвычегодского собора 1579 г., переписанная в середине 1590-х годов и дополнявшаяся в первой половине XVII в., упоминает вклады в собор иконами 1580-1590-х гг. Отдельные вклады икон были

сделаны еще отцом Никиты – Григорием Аникиевичем – совместно с братьями, дядьями Никиты'

С конца XVI в. разворачивается деятельность знаменитых строгановских мастерских лицевого («изобразительного») шитья покровов к алтарным престолом и гробницам святых, воздухов, подвесных пелен под иконы, плащаниц, хоругвей и т.п. яркими шелками с использованием золоченых (золотых) нитей – в этом искусстве работницы сольвычегодских вотчин добились высочайшего уровня.

Подробнее о строгановском лицевом шитье и о строгановском иконописании, будет рассказано в другом параграфе.

Весьма значимым был практиковавшийся в вотчинах жемчужный промысел

По одной из версий, встречающейся в литературе, Строгановы добывали этот своеобразной формы мелкий жемчуг в речке Иксе, каким-то образом научившись выращивать там жемчужные раковины по советам невесты откуда привезенного иностранного специалиста

Другое предание рассказывает, что Строгановы разводили раковины-жемчужницы в маленьком озерке совсем близко от своих сольвычегодских хором, возле Благовещенского собора

Жемчуг шел на украшение окладов икон, на оформление переплетов книг, а также для шитья златотканых пелен, церковной утвари и разнообразных вышивок для одежды – все это «рукодельные люди» – иконники, серебряники и пр. – во множестве создавали в специальных горницах. Ведь раритеты эти, по приказу Строгановых, в десятках, а то и сотнях экземпляров изготавливалась для вкладов «на помин души» в храмы, для даров нужным людям и, вероятно, для продажи

Имение в «Княжских Горках»

С середины XVIII века дома Строгановых стояли и на Невском проспекте, и на северной окраине столицы (в 1790-х годах здесь образовался огромный Строгановский сад, в котором с течением времени было построено целых десять дач), и на южной. К концу XIX века строгановский Петербург достиг внушительных масштабов. В городе Строгановым принадлежало 60 домов. Не все они были роскошными дворцами, но все отличались архитектурными достоинствами и возводились самыми престижными зодчими своего времени.

Мария Александровна Строганова(1850-1908) – урожденная графиня Строганова, владела особняком в Княжских Горках. Она выходит замуж за Станислава Юлиановича Ягмина. Мария Александровна умер-

ла в 1908 г. и была похоронена по ее завещанию в склепе около церкви в Княжьих Горках. После Октябрьской революции склеп был разгромлен, и выброшено тело Марии Александровны.

В истории с Марией Александровной Строгановой, хозяйки усадьбы, еще много белых пятен, которые еще предстоит закрыть. Прежде всего, когда и кто построил особняк в Княжьих Горках, кто разбил парк с уникальными, привозными деревьями, прудами с различными экзотическими рыбками. Почему Горки называются Княжьими, ведь клан Строгановых не был возведен в князья. И церковь в Княжьих Горках была построена в 1833 году, задолго до вступления во владение Княжьими Горками Марии Александровны Строгановой. Пока на эти вопросы нет точных ответов.

Архитектурное оформление особняка в Княжьих Горках дает право сделать вывод, что это здание построено в первой половине XIX века достаточно известным зодчим Петербурга. Заказчиком мог быть один из клана Строгановых, так как Князьи Горки расположены на одном из красивейших мест в данном районе. Этому способствовала и история с легендами о Городище в районе современного кладбища. Когда-то это был укрепленный вал для охраны порховских земель от нашествия врага. Этот оборонительный объект находится на берегу когда-то судоходной реки Шелони и судоходной реки Судома. Эти пути могли быть использованы для появления врага в озере Ильмень, на берегу которого находится Великий Новгород.

Вызывает интерес само название – Князьи Горки. Что касается названия Князьи Горки, то ответ, видимо, следует искать в правах и обычаях местных жителей в старину. Как известно из свадебных обрядов в старину в сельской местности невеста называлась княжной, а жених – князем. Жених и невеста никогда не встречались перед свадьбой в доме, они встречались в поле, на лугу, обычно на самом красивом месте близ своих деревень. Это место могло быть и на достаточном удалении от деревни. На встречу съезжались на лошадях при участии всей молодежи близлежащих деревень. Самым красивым местом и были Горки. При приглашении молодежи на встречу молодоженов – княжны и князя, общалось, что встреча будет на Княжьих Горках. Не исключена возможность, что такое название Горок и закоренилось за этим местом. Оно не могло не привлекать и владельца Горок, так как дворяне очень нравились нестандартные названия своих имений.

В настоящее время известна еще одна версия о названии Горок. На карте этого района немало мест называемых Горками: Ламовы, Дирины,

Красные... Названия населенных пунктов возникают не случайно. Они некоторым образом отражают историю тех или иных мест. Вообще слово «горы» означает возвышенность, высокое место, но в специальном северо-русском значении — «высокий берег». Красные Горки до революции назывались Княжьими.

Князьи Горки в конце XVIII века принадлежали Кожиным, которые владели многими деревнями в Порховском уезде. В августе 1879 года Мария Александровна Строганова покупает село Князьи Горки у Марии Петровны Новосильцевой (в девичестве Кожиной). Ей оно переходит по духовному завещанию от родного дяди Григория Артамоновича Кожина, который был бездетен. Ему село Князьи Горки досталось при разделе имущества после смерти отца Артамона Осиповича Кожина. Отец, имея винный завод и парусную фабрику, нажил значительный капитал. В 1798 году полковник А.О. Кожин изъявляет желание купить имение в селе «Горки Высоцкого погоста Порховского уезда» у Култашевой Анисии Александровны и договаривается с ней о продаже.

С 1797 года Анисия Александровна являлась законной наследницей покойного двоюродного дяди генерал-лейтенанта, князя Алексея Степановича Мещерского. Но А.С. Мещерский после смерти оставил множество домов. Поэтому встала необходимость продажи имения. Быстро продать земли Мещерских Култашевой не удалось, так как еще была жива жена Алексея Степановича – Татьяна Васильевна, которой нужно было выделить определенную часть. Процесс этот растянулся на один год. В итоге Артамон Осипович Кожин скупил земли князя А.С. Мещерского и расплатился с его кредиторами.

При Кожиных Горки уже именовались Княжьими. Но сами Кожины не были князьями, и это название напоминает о бывших владельцах – князьях Мещерских. После того, как в 1879 году М.А. Строганова благополучно приобрела у М.П. Новосильцевой село Князьи Горки с пустошами и отрезками от разных деревень, она подает прошение в Псковское Дворянское депутатское собрание с тем, чтобы ее записали в Пятую часть родословной книги и выдали ей документ. В 1855 году 10 сентября она записана в Псковское дворянское собрание, в пятую часть дворянской родословной книги. Внесение в родословную книгу и принадлежность человека к дворянству потомственному или личному, давала большие экономические и политические привилегии.

Графиня М.А. Строганова (в замужестве Ягмина) владела имением Князьи Горки до начала XX века.

Мария Александровна Строганова после смерти матери в 1886 году оказалась владелицей Княжьих Горок. Как и ее отец Александр Сергеевич Строганов, она была не лишена чувств благотворительности, оказания медицинской помощи населению в своем владении, уделяла достаточное внимание образованию детей и их воспитанию. Совместно с мужем Станиславом Юлиановичем Ягминым, русским офицером римско-католического вероисповедания, Мария Александровна содержит бедных сирот, давая им пособие деньгами. Платит жалование фельдшерам, чтобы они лечили безвозмездно всех больных Княжье-горского прихода лекарствами, которые присылались в ее сельскую аптеку. В голодные годы она выдавала хлеб крестьянам. Вокруг ее дома всегда было много нищих и калек, желающих получить милость не только барыни, но и барина. В 1900 году Мария Александровна наняла в школу учительницу пения, Екатерину Беляеву, купила для певчих костюмы. В день Рождества устраивала в школе елку для детей. Певчие пели. Всех награждали подарками: по ценной игрушке, мешочек гостинцев, материи на рубашку или платье. Подарки получили около 100 человек.

Строгановы были хозяевами этой усадьбы до начала XX века. Некоторое время она оставалась под присмотром управляющего совхозом «Красных горок». Затем была брошена на произвол судьбы. Ее стали расхищать местные жители. Позже было решено отдать усадьбу под больницу. Так и случилось, несколько лет в ней находилась больница. За это время она два раза горела, и в конечном итоге пришла в «негодность».

Небольшие имения помещиков «средней руки» часто переходили из рук в руки, постройки чаще всего были деревянными и многие не сохранились даже до революционного времени. Но многие усадьбы, такие как в Княжьих Горках, Вязьме, Волошово и сейчас поражают умелым использованием и обработкой рельефа, разнообразием пород растительности, выразительными композициями пейзажного парка, аллеями, живописными реками, изысканными прудами.

Дворец С.П. Строганова в Санкт-Петербурге

Строгановский дворец был жизненным и духовным центром деятельности знатного рода на протяжении двух веков. Именно отсюда направлялась вся хозяйственная жизнь в их огромных владениях на Каме, здесь заключались торговые сделки, находились главные коллекции, фамильные иконы и архив. Родовым гнездом дворец оставался по 1918 год, и все это время важнейшие события, происходившие в семье, прямо

или косвенно затрагивали дворец, сам ставший необыкновенной архитектурной летописью.

В настоящее время Строгановский дворец на Невском уже не поражает размахом и величием. И для того, чтобы представить всю престижность и исключительность этого сооружения для Петербурга в глазах современников, следует обратиться к первому петербургскому дому Строгановых. Проект первого дома Строгановых был утвержден специальным указом в 1716 году самим Петром I. Дом должен был стоять на Стрелке Васильевского острова – лучшем в городе месте, где Петр задумал создать главную городскую площадь. Перед уже находившимся рядом зданием Двенадцати коллегий планировалось возвести памятник самому основателю империи. Среди расположенных по близлежащим набережным домов знатных и богатых граждан самым большим должен был быть дом Строгановых.

Дворец С.Г. Строганова – одно из самых совершенных созданий мастера. Он был построен в 1752-1754 годах графом Ф. Растрелли, придворным архитектором, автором главных императорских резиденций. Растрелли был чрезвычайно загруженным мастером, который почти не строил для частных лиц, и тот факт, что он не только сам спроектировал дом Строгановых, но и нашел возможность в течение одного строительного сезона им заниматься, говорит о влиятельности заказчиков. Это означало, что Строгановский дворец занимал в иерархии дворцовой архитектуры столицы место сразу после императорского (Зимнего) и канцлерского (Воронцова) дворцов. Это соответствовало рангу камергера, каковым и был Сергей Григорьевич Строганов. Выстроенный на углу Невского проспекта и Мойки, Строгановский дворец, в отличие от излюбленной Растрелли усадебной схемы, представляет собой чисто городской тип дворца, расположенного в линию улицы, замкнутого в себе и не связанного с парковым ансамблем. Правда, вначале вход во дворец был со двора, с крыльца, которое находится справа при въезде в ворота.

Фасад на Невский проспект выделен ризалитами, богатой группировкой сдвоенных колонн, великолепием скульптурной декорации и мощным, круглящимся центральным фронтоном, изгибу которого соответствуют окна верхнего полуэтажа. По контрасту с более жесткими, угловатыми формами фасада на Мойку, главный фасад приобретает черты гибкого изящества и вместе с ним торжественности.

Во дворце А.С. Строганова были собраны огромные художественные коллекции – его великолепное своеобразие живописных полотен, среди которых были работы Рафаэля, Пуссена, Клода Лоррена, а также

картины Андрея Матвеева, одного из родоначальников русской портретной живописи, а также собрания скульптур, эстампов, ценных материалов. Эти коллекции могли свободно посмотреть люди, получившие разрешение.

В 1790-х годах Ворониным был перестроен дворец Строгановых на Невском проспекте. Главная «архитектурная интрига» Строгановского дворца заключена в диалоге между Растрелли и Ворониным – архитектором, работавшим над дворцом полувеком позже. Воронин, как и Растрелли, рассматривал дворец как целостный ансамбль. К большому сожалению, все детали его реконструкции неизвестны, что дало возможность историкам архитектуры поставить под сомнение авторство зодчего по отношению к хрестоматийным интерьерам дворца.

Наибольший интерес представляют Минеральный кабинет, картинная галерея и угловой зал, выходящий на Невский проспект и на Мойку. Положение Минерального кабинета в ряду парадных залов и комнат дворца предопределяло необходимость организации наиболее удобного осмотра помещавшихся в нем коллекций и одновременного создания достаточно богато оформленного помещения, которое не нарушало бы парадной анфилады покоев. Для решения этой задачи Воронин разделил помещение кабинета по высоте на две части. В нижней он расположил шкафы с книгами, в верхней, на хорах – витрины с минералами. В отделке Минерального кабинета были широко применены скульптурные тематические панно, раскрывающие в аллегорических изображениях назначение этого помещения строгановского дворца.

Для картинной галереи того же дворца Воронин расчленил длинное помещение зала двумя парами колонн на три части. Из них две угловые – квадратные в плане – перекрыты пологими куполами; средняя часть – коробовым сводом, также очень пологого очертания. Это помещение украшают аллегорические рельефы.

За исполненную в 1793 году акварель, изображающую картинную галерею дворца Строгановых, Воронин получил от Академии художеств звание «назначенного» по перспективе и миниатюрной живописи.

В те же годы Воронин перестроил и вход во дворец. Он сделал его прямо с Невского проспекта. Вестибюль с лестницей он декорировал в виде «руин древнегреческого храма» с четырьмя разновысокими дорическими колоннами. Главный марш держится на так называемой ползучей, то есть опирающейся на разновысотные опоры, арке. Это одно из ярких проявлений изобретательности воронинского гения.

Выдающаяся роль Воронихина в строгановском зодчестве состоит и в том, что он создал свою архитектурную школу. Он обучил Федора Демерцова (1762-1823 гг.), Христиана Мейера (1789-1848 гг.), Ивана Колодина (1789-после 1838 г.), Петра Садовникова (1796-1877 гг.) и других менее известных архитекторов, сыгравших важную роль в создании строгановского Петербурга и формировании Строгановского дворца.

После смерти Воронихина, на протяжении тридцати лет, главным архитектором Строгановых был Петр Садовников. Его вклад в строгановское зодчество необыкновенно велик. Он построил для своих покровителей около сорока зданий самого разного назначения: доходные дома, дачи, фермы, оранжереи и т.п. (Последние принадлежали к открытой графиней Софьей Владимировной Строгановой Школе земледелия, ремесел и горнозаводских наук; теоретическое отделение располагалось на 15-й линии Васильевского острова, а практическое – в поместье Марьино). Именно Садовников продолжил формирование строгановского квартала на Невском, располагавшегося между рекой Мойкой и Казанским собором. Им были построены так называемые средний и малый дома, примыкавшие к дворцу Растрелли.

С интерьерами Строгановского дворца работал и еще один знаменитый русский архитектор. Карл Росси, чрезвычайно занятый архитектор, на рубеже 1810-1820-х годов спроектировал для дворца на Невском целый ряд великолепных интерьеров. Росси был архитектор Империи – он строил площади, проспекты, театры, министерства и другие общественные здания, и до последнего времени считалось, что он никогда не проектировал интерьеры для частных лиц. Однако оказалось, что исключение все же было сделано, и именно для Строгановых. Росси спроектировал для дворца на Невском апартаменты для одной из внучек Александра Сергеевича – Аглаиды, и ее мужа Василия Сергеевича Голицына. От интерьеров ничего не сохранилось, и об этой работе никто и не догадывался, пока в одном из строгановских альбомов не были обнаружены 18 миниатюрных видов девяти великолепных интерьеров. Это проект, дающий исключительно полное представление об идеальном интерьере ампира. Среди великолепных драпировок, тонких росписей и барельефов Росси изящно расположил мебель, произведения искусства, предметы туалета и книги. Есть сведения, что Росси намеревался полностью переделать и фасады дворца, придав им ампирный облик. Однако этого не произошло, и фасады сохранили свой барочный вид.

В 1830-х годах, в период увлечения Помпеями, в Строгановском дворце появилась Арабесковая гостиная, где были выставлены сделанные много раньше для императора Павла I итальянскими живописцами Антонио Скотти и Пьетро Виги копии знаменитых ватиканских гротесков.

В 1842 году П. Садовников, получив заказ от Елизаветы Павловны (дочери Павла Александровича Строганова) внес одно из последних изменений в облик дворца. Он выпрямил фасад южного корпуса и распространил его решение на восточный корпус, который, единственный из всех, остался двухэтажным. В центре южного корпуса, напротив центрального въезда и Салона Юбера Робера, архитектор поместил Парадную спальню. Сам Садовников создал только один интерьер в стиле неobarocco – верхний вестибюль.

Один из самых выдающихся мастеров архитектуры историзма Гаральд Боссе – автор многочисленных и изысканных домов столичной знати – отделал в 1840-1850-х годах в Строгановском дворце апартаменты светлейшей княгини Е.П. Салтыковой, урожденной графини Строгановой. Жемчужиной в этих чудесных интерьерах – реминисценции стиля Людовика XVI – был знаменитый портрет графини кисти Карла Брюллова в великолепной необарочной раме.

Дачи Строгановых

Почти одновременно с отделкой Строгановского дворца Воронихин работал над созданием так называемой Строгановской дачи в усадьбе, принадлежавшей Строгановым, в северном предместье Петербурга, а также принимал участие в выполнении там ряда парковых сооружений.

О первоначальном облике всего ансамбля Строгановской дачи мы можем судить только по изображениям и чертежам самого Воронихина, так как все его постройки были уничтожены в конце XIX – начале XX века. Пейзаж маслом «Дача Строганова на Черной речке» (1797, ГРМ) изображает летний дом на фоне парка. За эту картину Воронихин получил звание академика.

Строгановская дача – это большой павильон для парадных приемов и обедов, расположенный у пристани на берегу Невы и служащий одновременно входом в парк. Весь второй этаж здания был занят одним большим залом, выходящим длинными сторонами на широкие открытые балконы. Эти балконы еще теснее объединяли зал с парком и широким пространством реки. Одновременно Воронихиным были созданы эскизы оформления ряда сооружений в парке (мосты, обелиск и другие).

Строгановские постройки находятся в Старой и Новой деревне. В настоящее время на набережной – остатки Строгановской дачи, перестроенной в жилой дом. Сад дачи сильно разгромлен, пруды почти исчезли. На берегу еще существующего круглого пруда – заколоченный досками саркофаг. Рядом со Строгановской дачей была Головинская дача, купленная в 1803 году и служившая иногда местопребыванием высоких особ. Сохранились только перила Головинского моста.

В Старой деревне находится Строгановский мост; а в саду Академии художеств есть колонна, оставшаяся от постройки Казанского собора и воздвигнутая здесь А.Н. Ворониным в память графа А.С. Строганова.

В строгановских постройках поражает чувство меры, умение минимальными средствами добиться наибольшего эффекта. В свое время искусствоведом А.С. Терехиным был поставлен вопрос о точности термина «строгановские постройки». Блестящее решение функциональных, конструктивных и художественных задач, своеобразное понимание объемной композиции, а также наличие строгановской живописи, строгановской школы резьбы по дереву и кости, строгановского золотого шитья – все это позволило ввести понятие о строгановском «стиле» в русском зодчестве.

Строгановская школа живописи, резьба и шитье заслужили всемирное признание.

Существование строгановской школы живописи, различных видов декоративно-прикладного искусства (резьба по дереву и кости, эмали, лицевое шитье) в синтезе со строгановской архитектурной дает право говорить о строгановском стиле в русском искусстве. Формировал этот стиль не только вкус заказчика. Он складывался при непосредственном участии народных мастеров.

Типология зданий, созданных строгановскими мастерами очень разнообразна: жилые, культовые, административные, производственные постройки, разнообразны были и применяемые материалы – не только традиционные: дерево, кирпич, но и железо. В строгановских вотчинах были созданы промышленные здания нового типа – солеварни, соляные лари, амбары, рассолоизвлекательные башни и пр. В русском зодчестве эти промышленные сооружения не имеют аналогов: к тому же они всегда составляли единый ансамбль с гражданскими и культовыми постройками.

Черты специфического «строгановского» стиля особенно ярко выражены в памятниках архитектуры Сольвычегодска, Нижнего Новгоро-

да, Нового Усолья. Специфические черты строгановской архитектуры прослеживаются и в постройках Пермских владений: Нижне-Чусовских городков, Ильинского, Очёра. Многие из построек Строгановых не сохранились, но остались чертежи, планы заводов, селений. Важной особенностью городов и поселений в строгановских владениях был единый архитектурный ансамбль, который составляли жиге, культовые и промысловые постройки.

На Урале Строгановы оставили после себя культурно-исторические памятники Усолья – своеобразной «теремной» архитектуры: часовню Спаса Убруса, палаты Строгановых, усадьбу Голицыных и многие другие. 7 храмов, описанных в 1686 г., названы «деревян клетцы», так как основу их составляла клеть - бревенчатый сруб.

Имение Братцево

Деревня Братцево находилась на возвышенном обрывистом берегу при слиянии Сходни и маленькой речушки Братовки. Первые документальные свидетельства о ней относятся к XVII в. Однако из бумаг того времени можно сделать вывод, что поселение на месте Братцево существовало давно и в Смутное время превратилось в пустошь.

С 1618 г. его хозяином являлся дьяк Александр Иванов, а с 1626 – астраханский воевода Алексей Зубов. В 1657 г. владельцем имения становится боярин Богдан Матвеевич Хитрово, крупный чиновник, военачальник, царедворец и просто богатый землевладелец. При нем в Братцево были поставлены боярский двор с хозяйственными пристройками и дворы «задворных крепостных людей русских и иноземцев 37 человек». Источники свидетельствуют: «при двух мельницах на реке Востокне жили 13 человек и 3 мельника».

В эти годы в Братцево строится каменная церковь Покрова Пресвятой Богородицы с приделом Алексея – Божьего человека, очевидно, в честь правившего царя Алексея Михайловича, милостями которого пользовался владелец села. Архитектура храма представляется традиционной, она вполне типична для своего времени: скучноватый двухсветный бесстолпный четверик, увенчанный заурядным худосочным пятиглавием. Некоторый интерес представляло изразцовое убранство на карнизе и барабанах глав, впрочем, также достаточно традиционное. Вдобавок в XIX столетии храм подвергся существенным и довольно нелепым перестройкам. Древний Алексеевский придел сломали, и на его месте выстроили новый, во имя Иоанна Златоуста. Все окна были растесаны, с наружных стен сбиты кирпичные украшения и заменены штука-

турными рустами, тягами, сандриками и арками. Алтарную часть увеличили пристройкой портика с четырьмя колоннами. С западной же стороны к церкви примкнула колокольня, под которой был вход в церковь.

Разбогатевшее в период хозяйствования Хитрово Братцево в 1690 г. перешло во владение дворцового ведомства, откуда было пожаловано Нарышкиным, а в 1780 имение купил граф А. С. Строганов.

Начался самый яркий период в истории Братцево. Именно тогда, примерно в полукилометре от села и сельской церкви на высоком обрывистом берегу было начато строительство богатого усадебного дома, который ныне описывается во всех работах по истории подмосковных усадеб XIX столетия. Строение, действительно, не совсем заурядное. Простоте квадратного плана вполне отвечает классическая ясность объемного решения. Двухэтажный, с четырьмя наружными входами по главным осям, дом решен скромно, но выразительно. Главное внимание архитектора обращено на объемные массы и пропорции здания. Слегка выступающая центральная часть со стороны въезда обработана рустами и завершена фронтоном. Главный и парковый входы перекрыты балконами, поддерживаемыми двумя парами колонн с изящными капителями ионического ордера. Оконные проемы над балконами – арочные, что характерно для первой половины XIX в. Белокаменные террасы с вазами дополняют балюстрадой убранство фасадов, сообщая ему интимность загородной виллы.

Небольшой масштаб здания, предельная ясность его композиции, четкие пропорции и простая, но выразительная обработка выделяют дом среди многих других подмосковных усадеб. Однако глаз специалиста заметит и недостатки композиции. Так, треугольный фронтон, поддерживаемый двумя парами рустованных пилястров, кажется лишним, навязчиво подчеркивая центральную ось, и без того уже выделенную куполом-бельведером и портиком центрального входа. Парковый вход несколько скромнее, а потому и привлекательнее.

Из интерьеров выделяется круглый зал на втором этаже, обработанный колоннами коринфского ордера, поддерживающими расписанный под кессоны купольный свод с большим световым отверстием в центре. По преданию, плафоны трех больших залов первого этажа расписаны знаменитым художником Скотти.

Полукруглые колоннады у боковых входов были остеклены, а в 1936 г., когда усадьбу занимал Дом отдыха, с боков пристроили одноэтажные флигели.

В пейзажном парке, у крутого обрыва, поставлена десятиколонная беседка-ротонда, перекрытая кессонированным сводом. Лет двести назад подобные сооружения украшали всякую уважающую себя подмосковную усадьбу, однако до наших дней их дошло не так уж и много. А среди тех, что сохранились, братцевская, несомненно, одна из лучших.

Это довольно богатая и в меру интересная усадьба, которой, однако, далеко до лучших образцов подмосковных имений – Останкино, Кусково, Архангельского. Вдобавок подкачала история Братцево – в ней отсутствуют яркие эпизоды и славные имена.

Как всегда в подобных случаях, в ход идут сказки и домыслы. Наиболее распространенной (но не имеющей документального подтверждения) братцевской легендой стало приписывание проекта усадебного дома архитектору А.Н. Воронихину, знаменитому автору Казанского собора в Питере. С этой легендой связывается не менее любопытный домысел о том, что прославленный зодчий являлся незаконным сыном владельца Братцево – графа А.С. Строганова.

Фактов, свидетельствующих в пользу легенды, вполне достаточно. Рождение будущего зодчего отмечено в метрической книге села Новое Усолье Пермской губернии, где он записан как сын дворового человека Строганова – Никифора Воронихина. Однако анализ исповедальных росписей позволил сделать вывод, что Андрей никогда не жил на родине, а числился крестьянином села Давыдково Московской губернии. С 1774 г. он становится учеником известных архитекторов Баженова и Казакова, а затем путешествует за границей. В 1786 г. Строганов отпускает своего крепостного на волю.

Еще одно косвенное подтверждение легенды дают нелады в семействе графа, супруга которого отъезжает от мужа, причем именно в Братцево.

Строгановским имением Братцево стало после событий, разыгравшихся при императорском дворе осенью 1778 года. Супруга Александра Сергеевича Строганова Екатерина Петровна увлеклась Иваном Корсаковым, фаворитом императрицы. Эта связь открылась, и графиня Строганова была вынуждена оставить Петербург. По сведениям историка Н.М. Колмакова, «Александр Сергеевич не злобно отнесся к проступку своей жены. Он предоставил ей для жительства в Москве большой свой дом с роскошной обстановкой и, кроме сего, отдал ей под Москвой имение под названием сельцо Братцево <...> В Братцеве устроен был для нее прелестный дом, среди живописного парка, переполненного прудами».

Но, пожалуй, самым главным аргументом в пользу романтической гипотезы является удивительно мощная протекция, которую граф оказывал Воронихину с момента своего назначения президентом Академии художеств. В 1800 г. относительно молодой зодчий без конкурса получает самый престижный заказ – на сооружение Казанского собора и затем совершает стремительный служебный взлет, в короткий срок собирая целую коллекцию почетных должностей и званий. А мимоходом, пользуясь давним знакомством с законным сыном Строганова, который в начале XIX в. проживал в Братцево, Воронихин заскочил ненадолго в Братцево и выстроил там дошедший до наших дней дом.

Братцевско-строгановско-воронихинская легенда эффектна и привлекательна. В ней есть все, что должно содержаться в доброкачественном сентиментально-дамском романе – и супружеские измены, и тайна рождения, и жизненный успех, и таинственный замок... Однако, легенда так и останется легендой. Чтобы она превратилась в быль, требуются документальные подтверждения двух ключевых моментов: того, что братцевский дом действительно строил Воронихин, и что его отцом был граф Строганов. Но найти что-либо подобное уже вряд ли когда-нибудь удастся.

Братцево – самая, пожалуй, неизвестная московская усадьба. И вместе с тем она одна из самых древних и самых красивых. Братцевский дворец расположен на живописном холме, полого спускающемся к долине реки Сходни, неподалеку от станции «Планерная».

Усадьба «Братцево» была построена в начале XIX века предположительно по проекту архитектора Воронихина. Имя усадьбе дала речка Братовка, протекающая неподалеку в живописной долине. За одно столетие она успела сменить несколько хозяев, в числе которых были Строгановы, граф Шереметев и представители других громких фамилий. Планировка «Братцево» разработана в соответствии с канонами русской господской усадьбы, а вот парк был разбит на английский манер. Кстати, именно поэтому барские уголья в Южном Тушине выбрали для съемок кинофильма «Барышня-крестьянка». К тому же почти все усадебные постройки благополучно дожили до наших дней.

Имение Марьино

На берегу реки Тосно высится большой дворец с пятью парадными крыльцами-входами. Рядом с дворцом - приходская церковь и родовая усыпальница. Перед дворцом с помощью плотин на Мельничном ручье был образован пруд. Через него перекинули мост, украшенный чугуном-

ными столбами с мордами львов, где были укреплены толстые чугунные цепи. Большое тепличное и огородное хозяйство, роскошная оранжерея, многочисленные хозяйственные постройки и мастерские составляли большое и сложное хозяйство Марьинской усадьбы.

В 1726 усадьбу приобрели Строгановы, с 1820-х усадьбой владели Голицыны.

Усадьба находится в 70 км от центра Санкт-Петербурга по Московскому направлению, в десяти километрах от Московского шоссе, на берегу реки Тосны, в местечке Андрианово и является одним из самых пышных усадебных ансамблей XIX века. Свое название усадьба получила в память ее первой владелицы М.Я. Строгановой – жены президента Академии художеств. Ансамбль создавался выдающимся архитектором А.Н. Ворониным и его учеником И.Ф. Колодиным.

Для модернизации усадьбы требовался достойный архитектор. Им мог стать А.Н. Воронихин, бывший крепостной графа Строганова, зарекомендовавший себя и в создании парадных интерьеров петербургского дворца Строганова, и в строительстве известной строгановской дачи, и, наконец, в возведении усадьбы Городня близ Калуги. Но в начале XIX века профессор архитектуры А.Н. Воронихин с головой ушел в строительство крупнейшего сооружения Петербурга – Казанского собора. Выбор пал на другого вольноотпущенного из крепостных – архитектора Ивана Колодина, учившегося в Академии художеств у Воронихина и помогавшего последнему в строительстве Казанского собора.

Сохранившийся усадебный дом возведен в результате реконструкции по проекту архитектора И.Ф. Колодина в 1814-1819 годах на месте, где стояла более скромная постройка. Площадь усадебного дома – 3127,6 кв.м,

Одновременно с первоначальным усадебным домом была возведена одноэтажная каменная церковь. В конце 1820-х годов по проекту П.С. Садовникова на ее месте была построена новая церковь. В настоящее время этот памятник находится в плачевном состоянии и нуждается в реставрации.

После Октябрьской революции усадьба Марьино одна из первых была объявлена музеем Петроградской губернии (1918 год); с 1927 по 1930 годы она использовалась для отдыха ученых.

Усадебно-парковый комплекс сильно пострадал в годы Великой Отечественной войны. После реставрационных работ, проводившихся в 1959-1965 годах, в нем была размещена школа-интернат. Сегодня в уса-

дебном доме находится профилакторий одного из предприятий Ленинградской области.

Знаменское, Знаменка

Это старинная усадьба Загряжских-Строгановых. Именно в этом дворянском гнезде в 1812 году родилась будущая супруга Александра Пушкина-Наталья Гончарова. Здесь ее крестили в храме Знамения Божьей Матери, и свой первый год жизни она провела на Тамбовской земле. Знаменцы трепетно хранят память о своей прославленной землячке. Здесь в бывшем имении находится единственный в России музей Натальи Гончаровой. В его экспозиции нет метрических книг и личных вещей Натальи Николаевны, но дух старинной усадьбы XIX века нашим современникам удалось сохранить в полной мере. Второе рождение имение Загряжских-Строгановых пережило в преддверии юбилея района. После реконструкции усадьба встретила первых гостей. Теперь в этих стенах разместился не только музей, но и отдел ЗАГС.

Архитектура Строгановских вотчин Пермского края

Архитектурный ансамбль сложился в с. Новое Усолье (с 1918 г. – г. Усолье) – центре вотчины до 1771 г. Он по-прежнему остается украшением старой части г. Усожья, хотя многие здания разрушены и не отреставрированы. Ансамбль строился как парадная часть вотчины. В его составе – часовня Спаса-Убруса (XVII в.), Спасо-Преображенский собор (1724-1731 гг.), колокольня (1730г.), «господский дом» Строгановых (1724г.), торговые ряды (1832г.). Здесь же сохраняются еще два храма – Владимирская (Рубежская) церковь (1756-1774 гг.) и Никольская церковь (1813-1820 гг.). Гражданская архитектура представлена домом Голицыных (1818г.), господским домом (1832г.), домом Лазаревых (1830-е гг.) и конторой сользаводов (1833г.), а также каменными варницами (XIX в.).

Дом Строгановых двухэтажный. Он именуется палатами, так как в его композиции традиционная планировка – две палаты с сенями между ними. Помещения второго этажа расположены анфиладно, соединяются дверными проемами. Перекрытия в виде сомкнутых сводов. Нижний этаж повторяет планировку верхнего этажа. Он имел хозяйственное назначение. Фасад здания насыщен декоративными наличниками и угловыми «трехчетвертными» колоннами. Карниз состоит из модульонов и жучкового орнамента. Существует предположение, что дом имел и третий этаж, выстроенный из дерева.

Спасо-Преображенский собор – одноэтажное, на высоком подклете, пятиглавое сооружение. Здесь осуществлен вариант сомкнутого свода с пятью световыми главами. Объемы здания примыкают друг к другу по одной оси. Храмовая часть обширная, светлая за счет двух рядов окон. Фасады украшены многорядными карнизами, резными колоннами окон, волютами с вензелями, жучковым и растительным орнаментом. Убранство фасадов, как и композиционное решение здания, характерны для строгановских построек XVIII в.

В пос. Орел, в бывшем Орле-городке, возведена церковь Похвалы Богородицы (1735 г.). Она состоит из центральной храмовой части, трапезной, апсиды и притвора с колокольной. Внутри устроен второй алтарь. В конце XIX в. К притвору пристроены новые крыльца с папертями. Все помещения расположены по одной оси. В интерьере – шестиярусный иконостас, взятый из деревянной церкви XVII в. Завершается иконостас резным распятием Христа. Из этой церкви много икон, книг, утвари вывезено в музеи Перми и Березников. Но, несмотря на это, сохраняющийся интерьер производит впечатление цельности и богатства его убранства.

В с. Пыскор Усольского района от Пыскорского монастыря, упраздненного во второй половине XVIII в., осталась только Никольская церковь (1695г.). Здесь установлен крест в честь Трифона Вятского чудотворца, принимавшего постриг в монастыре. В нижней части с. Пыскор расположен приходской Преображенский храм (1808 г.). Перестраивался храм в 1830 г. по проекту архитектора И.И. Свиязева.

В с. Таман Усольского района, на берегу Камы построена в 1781 г. церковь Петра и Павла. В 1827 г. она перестраивалась по проекту архитектора Т. Тудвасева. Часть восьмигранного купола и главы утрачены, не сохранилась колокольная.

В пос. Пожва Юсьвинского района, где в 1754г. был основан Н.Г. Строгановым завод, перешедший впоследствии к Всеволожским, в 1847-1865гг. была возведена каменная Троицкая церковь. В плане все составные части здания расположены по одной линии. В оформлении церкви - признаки архитектурного стиля классицизма. Южный и северные порталы оформлены колоннами и треугольными фронтонами. Над храмовой частью возвышается массивный световой барабан с куполом. Фасады штукатурены с рустовкой. Церковь окружена железной оградой на каменных столбах.

На территории г. Березники действует церковь Иоанна Предтечи (1757г.), которая принадлежала с. Зырянка. Особый интерес представля-

ет ярусная восьмигранная колокольня. Апсида пятигранная. Храмовая часть двусветная.

От Успенского монастыря, основанного на р. Чусовая, в том месте, где жил преподобный Трифон, названный впоследствии Вятским, стоит каменная Успенская церковь (1877г.). По церкви, еще деревянной, село получило наименование Успенское. Церковь одноэтажная, с полукруглой апсидой. Над храмовой частью возвышается большой восьмигранный барабан с высокими окнами. Глава и колокольня отсутствуют. Церковь находится в стадии реставрации.

В пос. Ильинский, который был селом и с 1771г. центром всей пермской вотчины Строгановых, возник комплекс из двух усадеб.

«Дом правления пермскими имениями Строгановых» (1802-1837гг.) в плане Т-образный, на высоком цоколе со сводчатыми перекрытиями. Трехэтажная центральная часть выделена портиком и завершена антаблементом с треугольным фронтоном. Входной пристрой главного фасада встроен в колоннаду, над ним размещается балкон. Парадный вход обрамлен пилястрами с треугольным фронтоном и увенчан аттиком. В здании размещается краеведческий музей.

«Дом управляющего пермскими имениями Строгановых» (1801г.). Здание прямоугольное в плане, с трехмаршевой лестницей, ведущей на второй этаж. Помещения первого и второго этажей сгруппированы вокруг просторной прихожей, к которой примыкает парадный зал второго этажа и боковые комнаты. Возвышающаяся центральная часть здания украшена высокими окнами с полуциркульным завершением и дверью, ведущей на балкон.

В центре пос. Ильинский, на склоне холма, расположена деревянная Благовещенская церковь (1839г.). На одной линии расположены апсида, храмовая часть, трапезная, паперть и колокольня. Внутри здание оштукатурено, снаружи – обшито и покрашено. Главное место в облике церкви занимает колокольня. Она состоит из двух уменьшающихся четвериков. Центральный купол выпукло-вогнутый.

В центре г. Очёра находится церковь Михаила Архангела (1830-1841гг.). Построена по проекту петербургского архитектора Грамматчикова, ученика Воронихина. Руководил строительством строгановский крепостной А.В. Майоров. С запада пристроена чугунная лестница на второй этаж. Церковь крестовокупольная, четырехстолпная. С юга и севера расположены входные четырехколонные портики. Церковь с богатым декором.

В г. Кудымкаре каменная Свято-Никольска церковь (1795-1800гг.) находится на площади перед конторой правления Иньвенского округа (дачи) Строгановых. Храмовая часть с широким восьмигранным барабаном и восьмигранными окнами на его гранях. Венчает ее купол с небольшой главкой. Алтарная апсида пятигранная. Трапезная одноэтажная и удлиненная. Паперть с высокой восьмигранной колокольней. С юга и севера к паперти пристроены широкие палаты.

Строгановские палаты в Усолье

Особенно сильно чувство собственного достоинства баронов Строгановых проявилось в архитектуре строгановских жилых палат (реставрированы в 1962 году архитектором В.И. Зыковым). Это прямоугольное, сильно вытянутое в плане двухэтажное здание с толстыми кирпичными стенами на фундаменте из естественных камней. Оно покрыто крутой пальмовой крышей в две доски и имеет поистине кружевную обработку стен. Во всем его величественном и монументальном облике прекрасно отразилось и фамильное богатство строгановского рода и его привилегированное положение.

Своим главным фасадом с большим количеством крупных прямоугольных окон оно ориентировано на восток, в сторону реки. С нее Строгановский дом воспринимается как ведущее звено в панораме Усолья.

Планировка нижнего, подклетного этажа дома почти такая же, как и верхнего, более высокого и парадного. Внизу хранились товары и размещалась каретная с широким въездным арочным проемом на южном боковом фасаде, а вверху – жилые анфиладно расположенные комнаты палатного типа с двусторонним освещением. Они поражают просторностью, светлостью и размерами сводов (преимущественно коробовых), в распалубках которых разместились широкие прямоугольные окна.

Средняя, самая узкая комната второго этажа, играла роль прихожей. Ее широкий, со срезанными вверху углами прямоугольный входной проем, сходный с дверями деревянных построек русского севера, обрамлен снаружи скромным порталом с как бы скругленным треугольным фронтоном и колонками по сторонам. В свое время в порог дверного проема дома упиралась площадка несохранившейся деревянной лестницы.

Раньше в комнатах дома стояли массивные кирпичные печи, облицованные полихромными орнаментальными изразцами. Имевшие вид фигурных ларей, они были их великолепным украшением и колоритны-

ми пятнами читались на фоне гладких стен, покрытых слоем известковой побелки. Определяя для них места, строители дома позаботились о том, чтобы мусор, неизбежный при их топке, не попадал в комнаты. Поэтому древесный уголь для печей не проносился по комнатам, а поднимался снизу в лотках по специальным наклонным «каналам», выложенным против них в толще стенной кладки.

Крайне интересны квадратные изолированные «камеры» в углах торцевых покоев второго этажа, совершенно неизвестные в жилом зодчестве более раннего времени. Они перекрыты собственными сводами и снабжены небольшими оконцами, предназначавшимися не столько для освещения, сколько для проветривания. Здесь хранили ценности и всевозможную «мягкую рухлядь», стоимость которой определялась подчас на вес золота. Это были своеобразные сейфы мужской и женской половин дома, их «несгораемые шкафы», крайне необходимые в условиях частых пожаров. Изолированные от пространств комнат, они обеспечивали сохранность сложенного в них имущества даже в том случае, если огонь распространялся по дому. Небольшой «тайник» с массивной дверью и чугунным полом, обнаруженный при реставрации дома, служил, видимо, тем же целям.

Просторные и светлые помещения дома первоначально были наполнены мебелью. Их неотъемлемую принадлежность составляли иконы, которые имели в ту пору не только религиозное назначение, но и были предметом роскоши, занимавшие по своей материальной ценности одно из первых мест в имуществе состоятельного хозяина. Подобно отцу и деду, братья Строгановы вкладывали в них значительные средства. Они не только снабжали всем необходимым своих иконописцев, работавших в Пыскорском монастыре, но и привозили их произведения в свой обширный дом в Новом Усолье.

В этом доме Строгановы жили во время посещений соляного промысла, принимали гостей, вели деловые разговоры с приказчиками, подсчитывали доходы и коротали свободное время за чтением книг из собственной библиотеки. Отсюда они любовались величественной панорамой Камы и ее противоположного берега, обзревали уходящее в стороны русло реки, где у расположенной поодаль пристани стояли суда и суетился народ, грузивший на баржи тяжелые кули с солью.

Подобного рода домов в начале XVIII века не было во всем Пермском крае. Не было таких домов и в других строгановских вотчинах. Вплоть до конца XVIII века, когда в доме разместилось «правление промысловых дел», а затем и контора, это была новоусольская резиден-

ция баронов и графов Строгановых, их «крепость» на Верхней Каме. Пушечной пальбой и колокольным звоном встречало Новое Усолье графа Александра Сергеевича Строганова, прибывшего сюда с сыном Павлом в 1787 году.

Отличаясь анфиладным расположением просторных, освещенных с двух сторон жилых помещений, их парадностью, нарядностью и стенным оборудованием, строгановский дом в Новом Усолье привлекал внимание приезжих и торжественной красотой наружной отделки. В первую очередь бросались в глаза богатые наличники окон дома, игравшие в его облике главенствующую роль. С колонками по сторонам, на выносных профилированных кронштейнах и пышными, как бы прорезными фигурными «фронтончиками» наверху, они хотя и напоминают архитектурные формы предшествовавшего столетия, но с ними совершенно не схожи. В их красивом рисунке проглядывают причудливые формы резных деревянных изделий и ажурных металлических отливок, а в тонкости прорисовки и тщательности исполнения можно усмотреть давнишнее тяготение строгановского рода к мелочам, деталям и общей узорности, что было свойственно одному из течений в русской иконописи первой половины XVII века. Колоритными пятнами выступают эти наличники на фоне гладкой, неоштукатуренной кладки кирпичных стен, лишенных традиционных лопаток. В их усложненной ордерной форме нетрудно усмотреть определенные элементы: сходства с причудливым убранством окон одновременной Иоанно-Предтеченской церкви в селе Красном под Соликамском и увидеть измельченный «жучковый» орнамент, присущий подавляющему большинству соликамских храмов конца XVII века.

Особо выделены наличники северной половины дома, обращенной в сторону других построек строгановского ансамбля. Здесь под ними помещены плоские, сразу даже незаметные силуэтные «прокладки» с секировидными полукружиями внизу, еще больше усиливающие их декоративность. Трудно сказать, откуда такие формы появились в Новом Усолье и каково их происхождение.

Наряден также карниз дома с тем же усложненным «жучковым» орнаментом в антаблементе на частых фигурных консолях. Словно прорезной узор металлических подзоров, нависает он над ровным полем его стен. Своеобразно трактованные трехчетвертные колонки со стилизованными листовными капителями как бы усиливают раскрепованные углы этого монументального сооружения.

Во всем тщательно прорисованном и виртуозно выполненном из лекального кирпича узорочье строгановского дома чувствуется не только придирчивая требовательность заказчика, но и уверенная рука талантливой мастера, сумевшего создать сооружение, не похожее на те, которые стояли тогда в других городах страны. В архитектуре дома, в богатстве его причудливых форм, сдержанных четким ордерным ритмом, а также в расположении окон то отдельно, то группами, явно проглядывают черты, свойственные жилому зодчеству предшествовавшего времени. «Кружевная узорчатость его фасадов, – как справедливо отметил И.Э. Грабарь, – несмотря на типичную обработку в стиле барокко, все еще близка стремлениями зодчества Москвы 17-го века». Определенной архаичностью отличается и планировка дома. Ведь строившие его мастера фактически повторили плановую структуру деревянной избы с двумя клетями по бокам сеней. Однако, удвоив количество «клетей» с той и другой стороны, они создали анфиладность в расположении освещенных с двух сторон жилых помещений, а «сени» превратили в соединяющую их прихожую. Это наложило отпечаток на компактную структуру дома. Подчиненный законам симметрии, он уже потерял связь с традиционной схемой деревенской избы. Нет у него и надстроек, свойственных жилой архитектуре предшествовавшего времени. Это не живописные и асимметричные боярские хоромы, а солидный геометрически четкий массив. Соответствующий «духу времени», он утратил хормный характер и приобрел официальный представительный вид, сблизившись тем самым с дворцовыми постройками.

Строивший дом мастер явно стремился к общей цельности и компактности сооружения, к его обобщенному зрительному восприятию. В пропорциональном соотношении его частей, в превалирующем значении верхнего этажа над нижним, хозяйственным, с помещениями для хранения товаров и специальной каретной, проглядывает стремление зодчего отойти от старых еще довлевших над ним архитектурных приемов. Выстроенный немного раньше Воеводский дом в Соликамске по сравнению со строгановским домом в Усолье кажется уже вековой древностью...

Спасо-Преображенский собор (1724—1731, г. Усолье, ул. Спаская, 12)

Вместе с колокольней и палатами Строгановых формирует ансамбль центральной части слободы Новое Усолье и является характерным образцом «строгановского» барокко.

Храм строился на средства барона С.Г. Строганова одновременно с жилым домом, теми же мастерами и имеет много общего в декоре фасадов. В 1752 г., когда упразднили храм в Орле-городке, братья Строгановы получили разрешение на переименование церкви в собор. Его неоднократно повреждали пожары (первый случился уже в 1737 г.), но Строгановы каждый раз отпускали средства на восстановление. Во время пожара 1809 г. был полностью утрачен интерьер храма. Казанский придел восстановлен в том же году, а освящение основной части произошло только в 1826 г. В первой половине XIX в. с западной стороны собора была пристроена полукруглая паперть со стрельчатыми окнами, ставшая на место его первоначального крыльца. После пожара 1824 г. восстановлены главы и кресты. Все это вносило изменения в первоначальный облик здания, но основа и пышные декоративные детали остались прежними.

Собор – бесстолпный, чуть приземистый пятиглавый храм с трехчастной апсидой, северным приделом и обширной крытой ротондальной папертью. Как и большинство культовых построек этого периода, храм стоит на высоком подклете, где располагались торговые и складские помещения. Особого внимания достойны малые световые барабаны с главками, расположенные не в углах свода, а по сторонам света. Главное место в композиции фасадов принадлежит богатым наличникам рядами расставленных окон двусветного храма. Каждый наличник наложен на чуть выступающую «подкладку» и состоит из витых, орнаментированных или гладких полуколонок с сандриком, над которым помещен рельефный растительный орнамент, усложняющий и увеличивающий объемность в верхнем ряду окон. Необычностью рисунка отличается и карниз, несущий на себе низкий аттик со сплошным рядом балясин. Фризровая часть из частых «гирек» прерывается над наличниками окон второго света храма. Углы здания выделены парами трехчетвертных колонн на высоких (в высоту подклета) филенчатых постаментах, аналогичные колонны разделяют «части» апсиды.

Правление пермскими именьями Строгановых (пос. Ильинский, ул. Ленина, 4)

Памятник гражданской архитектуры в стиле русского классицизма, сооруженный в 1805 г.

Главное правление обширнейшей вотчины Строгановых на Урале в 1771 г. было перенесено из с. Новое Усолье в с. Ильинское. Здесь в 1805 г. для него строится отдельный каменный 2-этажный дом, в 1837 г.

существенно реконструированный. Расположенный в центре села на берегу небольшого водоема 2-этажный с мезонином дом является ярким образцом архитектуры русского классицизма. В плане дом представляет собой крест, образуемый основным вытянутым с востока на запад объемом и расположенными перпендикулярно ему шестиколонными портиками. Главный северный фасад выходит на центральную площадь и выделен входной 2-этажной галереей с парадным входом. Вход выделен порталом на двух массивных полуколоннах, несущих уплощенный фронтон. Северный фасад галереи завершен прямоугольным аттиком. Главным декоративным приемом в оформлении северного и южного фасадов являются классические портики, в тимпанах которых расположены полуциркульные окна чердачного помещения. Аналогичные окна расположены в тимпанах фронтонов торцовых фасадов. Деревянные оштукатуренные колонны тосканского ордера несут на себе антаблемент с метопами и триглифами. Внутри портиков в уровне 1-го и 2-го этажей устроены балконы с ограждением из деревянных балясин. Планировочная структура здания анфиладная. На основной, второй этаж ведет широкая парадная лестница во входной галерее, огражденная балясинами. Здесь, по сведениям служащего лесного отдела правления Строгановых А.А. Вологодина, располагались кабинеты главного управляющего имением, управляющего Ильинским округом, «распорядительный стол», бухгалтерия и касса. Помещение кассы отличается от остальных, расположенных на этаже, сводчатым перекрытием, затрудняющим доступ грабителей. В этом помещении сохранился и уникальный кирпичный «паркет» (пол из уложенных на ребро елочкой кирпичей). В мезонине располагался кабинет лесничего и его канцелярия. В подклете (первый этаж), перекрытом кирпичными сводами, хранился огромный Строгановский архив.

В этом здании работали служащие Строгановых, известные краеведы братья Ф.А. и В.А. Волеговы, братья Вологодины, лесоводы и археологи А.Е. и Ф.А. Теплоуховы. В 1921 г. в Ильинском по инициативе Н.Н. Серебренникова создается краеведческий музей, занимающий здание с 1930-х годов. В экспозиции музея активно используется планировочная структура и архитектура интерьеров. Облик дома стал одним из символов Ильинского.

Литература

1. Архитектура и архитектурные памятники Пермского Прикамья : Краткий энциклопедический словарь / Сост. Н.Казаринова, Г.Канторович. – Пермь: Книжный пояс, 2003. – 160 с
2. Вилипбахова Т.Е. Строгановская школа иконописи//Строгановы: меценаты и коллекционеры, – СПб., Калининград, 2003 – С. 52-53
3. Ильинский: Страницы истории. К 425–летию поселка / сост. О.Л. Кутьев. – Пермь: Пушка, 2004. – 306 с.
4. Искусство Пермских вотчин Строгановых / Сост. Казаринова Н.В., Скоморовская Н.В. – Пермь: ООО «Проектное бюро «Рейкьявик», 2007. – 312 с.
5. Косточкин В. В. Чердынь, Соликамск, Усолье. – М., 1988. – С. 130 – 135;
6. Котиков А. /О. Каменное зодчество русского Севера, Вятки и Урала XVIII в. – Свердловск, 1990. – С. 51 – 52.
7. Логвинов Е.В. Иконы «строения именитых людей» Строгановых//Иконы строгановских вотчин XVI– XII вв. По материалам реставрационных работ ВХНРЦ имени академика Н.Э. Грабаря. Каталог-альбом / Сост. М.С. Трубачева. – М., 2003 – С. 250
8. Маханько М.Л. Почитание московских святых Строгановыми: влияние столичной культуры на периферии (вторая половина XVI – начало XVII в.) //Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья. XVI в. – СПб., 2003. С. 343-344
9. Мезенина Т.Г., Мосин А.Г., Мудрова М.А., Неклюдов Е.Г. Род Строгановых: Культурно-исторические очерки. – Екатеринбург: ИД «Сократ», 2007. – 256 с.
10. Памятники архитектуры XVII – нач. XX веков городов Березники и Усолье: Каталог. – Березники, 1988. – С. 21 – 22
11. Памятники истории и культуры Пермской области / сост. Л.А. Шатров. – Пермь, 1976. – 220 с.
12. Рогов Н. А. Материалы для истории Пермского заповедного имения графов Строгановых. Пермь: Типография н-ков П.Ф. Каменского, 1892. – 107 с.
13. Савваитов П.И. Строгановские вклады по надписям ш них //ПДПИ. 1886. № 61. С. 5-6.
14. Такташова Л.Е. Мастера «Строгановской» школы иконописи. Автореферат дис.... канд. искусствоведения. Л., 1981. С. 15

11.4. СТРОГАНОВСКАЯ ИКОНОПИСЬ

Специфика Строгановской иконописи

Уникальность Строгановых состоит в том, что им удалось, обладая незаурядной предприимчивостью и смелостью, добиться уже во второй половине XVI-XVII вв. экономического и политического могущества, какого не смогли достичь многие тогдашние аристократические роды в России. Они создали в своих вотчинах в Сольвычегодске, а затем в Прикамье высокий уровень культуры, который соответствовал их духовным и эстетическим идеалам, ориентированным на самые лучшие культурные достижения своего времени.

По роду своей деятельности, разъезжая по стране и крупным торговым и культурным центрам, Строгановы воспринимали самые лучшие образцы русского искусства, будь то памятники архитектуры, иконописи, певческого искусства и т.п. Воспринимая все самое лучшее, благодаря таланту своих мастеров Строгановы создавали шедевры архитектуры, иконописного, книгописного, певческого, ювелирного и прочего искусства, что позволило говорить о строгановских школах иконописи, лицевого шитья, певческого искусства.

С началом предпринятого Строгановыми строительства храмов и жилых палат в Сольвычегодске (Благовещенского собора, Введенского монастыря) и пермских владениях (Пыскорского монастыря, многих церквей в острожках и городках) начинается деятельность иконных горниц солепромышленников. Их наличие подтверждают документы.

Наиболее активно строгановские иконописные мастерские работали в конце XVI – первой четверти XVII в., т. е. в период наиболее интенсивного освоения Строгановыми новых земель. Изготавливались, как уже было сказано, сотни икон. Самые дорогие образа создавались лучшими наемными мастерами, в том числе из государевых иконописцев, и предназначались для господских хором.

Понятие «строгановской школы» иконописания возникло еще в первой половине XIX в.

Одни историки XIX в. (И.М. Снегирев) полагали, что эта школа выделилась из древнего устюжского письма, но внутри школы сложились разные «пошибы». Другие (Д.А. Ровинский, И. Евдокимов) считали строгановское иконописание «местной ветвью» новгородского искусства. Г.Д. Филимонов и Н.П. Лихачев писали о традиции, связанной с Москвой, с государевыми мастерами. А.А. Введенский считал строгановское иконописание самобытным явлением, отличавшимся «своей техни-

кой и своим стилем», созданным вкусами и энергией Строгановых, развивавших подобное искусство прежде всего в своих иконописных мастерских.

В настоящее время среди искусствоведов наиболее признанной считается точка зрения на строгановскую иконопись как на одно из стилистических течений в русской живописи рубежа XVI-XVII вв., которое отличается «тонкостью и мелочностью» письма. Наиболее четко это положение сформулировал Ю.Н. Дмитриев, который обратил внимание на то, что произведения «строгановской школы», созданные московскими мастерами, все же отличаются от произведений тех же авторов, создававшихся для нужд двора. Заслуга Строгановых, по его мнению, заключалась в том, что они, став «сторонниками» данного направления, способствовали его развитию, собирали и бережно хранили его образцы.

Е.В. Логвинов отмечает, что можно говорить о комплексе Строгановских икон как о стилистически едином целом, Парфентьевы полагают, что нет весомых причин для отказа от понятия «строгановская школа» в русской живописи XVI-XVII вв., поскольку были налицо все признаки школы: единство стилистики, преемственность в творчестве, а также теоретическое обоснование – созданный в начале XVII в. строгановский иконописный подлинник.

Иконы «строгановской школы» отличаются виртуозной техникой исполнения, красотой и многообразием чистых сияющих красок, применением твореного золота, тонкой проработкой деталей, разнообразием и подробностью сюжетов, светским характером трактовки образов. Для более зрелых произведений школы характерно подчеркнутое изящество форм – святые как бы парят в воздухе, едва касаясь земли, у них удлинённые пропорции тел, узкие плечи, тонкие с миниатюрными кистями руки, длинные ноги с маленькими ступнями, движения изящны, головы грациозно наклонены, жесты рук вычурны, движения нарочиты, даже манерны.

Исследователи выделяют две группы икон, связанных с именем Строгановых. К первой, самой многочисленной, относятся иконы, написанные в соль-вычегодских мастерских Строгановых. Эти иконы не имеют отличительных признаков (подписей), выполнены обычными ремесленниками и в XVII в. разошлись по церквям и монастырям, смешавшись с другими иконами поморского письма.

Другая группа – иконы, созданные московскими мастерами, государевыми иконописцами, выполнявшими заказы Строгановых в столице или же в Сольвычегодске, как, например, Прокопии Чирин в «Смутное

время». К этой группе, вероятно, можно отнести иконы, выполненные местными строгановскими иконописцами, прошедшими выучку у столичных мастеров, произведения которых по уровню исполнения зачастую не уступали иконам московских иконников.

Заказывая иконы, солепромышленники обращались именно к тем мастерам, произведения которых более всего соответствовали их вкусам и пристрастиям. Их привлекали в иконах обилие чистых, ярких красок, золота, умелая прорисовка деталей, детализация сюжетов, миниатюрное, филигранное письмо.

В дальнейшем они поощряли и развивали это направление в своих вотчинах. Таким образом, частный заказ Строгановых создал знаменитую школу иконописи.

А началось все с того, что по заказу солепромышленников был составлен собственный иконописный подлинник, в котором представлен свод изображений- прорисей икон, расположенных в календарном порядке.

Это было руководство для строгановских художников – как начинающих, так и опытных.

Строгановская школа» иконописи развивалась в тесной связи с придворной живописью: многие московские художники привлекались Строгановыми к написанию икон и росписи храмов – Прокопий Чирин, Федор Савин, Степан Арефьев, Истома Савин и его сыновья, Назарий и Никифор Савины, Иван Соболев, Богдан Соболев и, вероятно, Семен Хромой.

В то же время, на рубеже XVI-XVII вв., в строгановских иконных горницах трудятся и свои, дворовые иконописцы: Перша – «человек» Максима Яковлевича, ученик московского мастера Прокопия Чирина, Первуша – также «человек» Максима Строганова, Истома Гордеев, Истома (Мартемьян) Елизаров.

Московских иконописцев, состоявших на государевом жалованье, трудно было закабалить. Однако Истома Савин, некогда царский иконописец, в конце XVI в. писал по заказам Строгановых, сначала Семена Аникиевича, затем Максима Яковлевича. В иконной надписи он уже значится «человеком Максима Яковлевича». По стилю его иконы близки к придворной живописи второй половины XVI в., однако письмо миниатюрнее и рисунок тоньше, его произведения более камерны, что весьма импонировало Строгановым. Эти особенности своего творчества Истома Савин передал своим сыновьям.

Некоторые первые свои работы Назарий Савин выполнял для Никиты Григорьевича Строганова («Ангел-хранитель», «Царь Царем» и др.).

В 1622 г. «по велению» Андрея Семеновича написал икону «Дмитрий-царевич».

В 1620-х гг. он числился среди жалованных царских иконописцев и выполнял заказы патриарха Филарета. Его брат Никифор еще глубже развил манеру строгановской школы: он прославился как мастер «мелочного», виртуозного миниатюрного письма. Иконы его работы – «Отечество», «Чудо Георгия», «Богоматерь Печерская», «Чудо Дмитрия Солунского», «Константин и Елена», «Никита воин».

Государев иконописец Прокопий Иванов сын Чирин в «Смутное время» (примерно до 1616 г.) находился в Сольвычегодске и писал для Строгановых («Богородица Казанская», «Никита-бесогон», «Богородица Владимирская с праздниками и святыми» и др.). Затем он вернулся в Москву и снова поступил в царские жалованные иконники.

Исследователи отмечают, что на рубеже XVI-XVII вв. у Строгановых имеются значительные собрания икон: у Никиты Григорьевича – не менее 300, у Максима Яковлевича – не менее 240-250 икон. Такие количества нужны были не только для вкладов, они, вероятно, шли на продажу.

Какая-то часть икон строгановского письма сохранилась до наших дней и находится в музейных коллекциях страны: Русском музее, Третьяковской и Пермской галереях, Сольвычегодском и Березниковском историко-художественных музеях.

Часто Строгановы заказывали иконы, посвященные соименным святым. Так, среди вкладов Никиты Григорьевича Строганова немало икон и складней с изображением Никиты воина, и это объясняется тем, что Святой Никита был небесным покровителем именитого человека. И он, и его двоюродный брат Максим Яковлевич хорошо разбирались в иконах, так что некоторые предполагают, что они и сами занимались иконописанием.

Уже в это время зарождалось меценатство Строгановых как особая фамильная черта представителей этого рода.

Иконы строгановских мастерских, которые солепромышленники щедро дарили, вкладывали на помин души в церкви и монастыри в Прикамье, можно увидеть в художественных и краеведческих музеях Урала. Пермская художественная галерея стала хранительницей целого ряда икон мастеров строгановской школы – Истома и Никифора Савиных,

Семена Хромого, мастера Григория, Богдана Соболева, предположительно Стефана Арефьева и Семена Бороздина.

Среди них наиболее ранняя – икона «Богоматерь Владимирская, со сказанием (восемнадцатью клеймами), написанная в 1580-х гг. Истомой Савиным. Это подлинный шедевр строгановской школы.

В Пермской галерее находятся также иконы Никифора Савина, сына Истомы. В его иконе «Святой Никита воин» особенно проявились специфические черты его творчества как мастера виртуозного миниатюрного письма. Святой Никита, небесный покровитель Никиты Григорьевича Строганова, изображен с большой тонкостью и изяществом.

Одноименная икона из собрания Пермской галереи принадлежит кисти мастера Григория. Здесь наблюдается иное решение произведения: образ Никиты более суров, а живопись более темна и статична, краски более плотные, как бы сгущенные.

Тем же мастером Григорием написана икона Богоматери в рост. Имя мастера Григория мало известно среди сольвычегодских и московских иконников строгановской школы. Есть предположение, которое основывается также на стилистических особенностях письма Григория, что этот мастер имел местное происхождение и работал в прикамских вотчинах Строгановых.

Пять икон из Пермской галереи связаны с именем мастера Семена Хромого. Четыре иконы – «Богоматерь Смоленская», «Рождество св. Иоанна Предтечи», «Святые Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст», «Неделя всех святых» – имеют вкладные записи с упоминанием авторства С. Хромого. «Беседа трех святителей» приписывается С. Хромому на основании стилистической близости.

В коллекции подписных строгановских икон есть небольшие праздничные иконы. Одна из них – «Сошествие св. Духа» 1610 г., написанная Стефаном Арефьевым – тем самым московским иконником, который в 1600-1601 гг. принимал участие в росписи Сольвычегодского Благовещенского собора. Из Усолья происходит икона «Богоматерь Знамение с четырьмя избранными святыми на полях», написанная предположительно Емельяном Москвитиным.

Сохранились и большие по размерам иконы. Одна из них («Святые Петр и Павел») была поставлена в один из храмов села Слудки Максимом Яковлевичем, его женой Марьей Михайловной и сыновьями Иваном и Максимом.

Еще одна большемерная икона – «Богоматерь с младенцем Христом на престоле», подписанная именем Богдана Соболева, поступила в Пермскую галерею из Соликамска.

Строгановская школа иконописи просуществовала сравнительно недолго. Однако в недрах этого специфического – в силу того, что работали мастера прежде всего для церквей – художественного направления зародились и утверждались качества, характерные также и для развития светской живописи XVII в. Это, по мнению исследователей-искусствоведов, сам «характер трактовки образов...а также стремление художников как можно правдоподобнее показать то или иное событие священной истории». Строгановская школа иконописи во многом стала одной из предвестниц обновления русской живописи в XVIII в.

Иконы Пермского края

Строгановская иконопись считается самым «качественным» художественным явлением в позднем периоде Древней Руси. Ее отличает сложность и «полифоничность» иконографических программ, редкое сочетание изводов, своеобразное решение композиций. По тонкости, изяществу, «узорочности» произведений строгановские мастера не имели себе равных в те далекие времена.

Сегодня известно более ста имен иконописцев, работавших по заказам Строгановых, причем многие их произведения дошли до нашего времени и попали в крупнейшие музеи России. Многие памятники строгановской иконописной школы хранятся в Пермской художественной галерее, в Березниковском историко-художественном музее, в действующей церкви Похвалы Богоматери села Орел Усольского района, возможно, и в других действующих церквях Пермского края.

В Пермской галерее сложилась самая крупная коллекция на Урале. Основу коллекции заложил Н.Н. Серебrenников, который еще в 1920-е годы провел несколько экспедиций по Верхне-Камскому округу и привез несколько десятков первоклассных памятников древнерусской живописи, спасенных от уничтожения: при повсеместно закрывающихся церквях и часовнях нередко погибало и все их имущество.

В Пермской галерее хранится около пятидесяти памятников строгановской иконописи, причем половина из них – подписные и датированные иконы конца XVI – первой половины XVII века. Это работы Истомы Савина и Никифора Савина, мастера Григория, Семена Хромого, Богдана Соболева и многих других талантливых живописцев. Очевидно,

такое обилие имен встречается в строгановской иконописной школе далеко не случайно.

Именно Строгановы впервые по-настоящему оценили индивидуальное мастерство иконописца. Но они же, видимо, создавали условия для творческого роста каждого мастера, для передачи накопленного им опыта молодым мастерам. Этому во многом способствовала артельная организация труда (каждая артель имела «старшего», который руководил другими художниками), а также многовековая традиция «патерналистского» обучения.

Самый очевидный пример патерналистского обучения, принятого в Древней Руси, дают два поколения иконников Савиных: отца Истома и двух его сыновей – Назария и Никиты. В стилистике их произведений есть много общего. Однако и мастера, не связанные родством, но связанные со «школой», обнаруживают в строгановской иконописи несомненную схожесть манер. Очевидно, патерналистская система обучения имела важнейшее значение для существования и самоопределения той или иной художественной школы. «Школа» в образовательном значении и «школа в стилистическом значении – всегда взаимосвязанные и взаимообусловленные явления.

Подлинный шедевр строгановской иконописи – Богоматерь Владимирская со «Сказанием о чудесах иконы Владимирской Божьей Матери» в восемнадцати клеймах работы Истома Савина. В среднике этой прекрасной иконы изображена Богоматерь с Младенцем Христом. «Древнейшая песнь материнства» звучит здесь торжественно и печально. Глаза Богоматери обращаются в глубь души, объята страданием и тревогой. Трогательно движение маленького Христа. Даже пышность драгоценных одежд не снижает напряженности образа, самого выразительного, самого почитаемого в Древней Руси. Не случайно именно «Богоматерь Владимирскую» называют святыней Руси, покровительницей Руси.

В иконе Истома Савина, наряду с каноническими чертами, мы видим и пример «самомышления» иконописца. Вместо легенды о Богоматери художник развернул здесь рассказ о реальном событии: нашествии на Русь татарского войска, произошедшем в 1395 году и отраженном в летописном «Сказании о чудесах иконы Владимирской Божьей Матери», иллюстрированном множеством миниатюр. Это «Сказание» и послужило источником для выбора иконографической программы иконы, а миниатюры в рукописи середины XVI века – источником для создания клейм.

Восемнадцать небольших композиций отражают все эпизоды этой чудесной истории. Мы видим и татарский стан, и моление в Успенском соборе Московского Кремля, и явление Богоматери татарскому хану, спящему в шатре, и неожиданное бегство татар. Применение черного фона и яркой полихромии превращает клейма в драгоценную орнаментальную раму.

Историческая аналогия была нужна заказчику иконы Никите Григорьевичу Строганову как напоминание о собственной победе над войсками хана Кихека, наступавшими на Орел-городок в сентябре 1581 года. Икона, написанная одним из лучших московских мастеров, была и своего рода благодарением за заступничество Богоматери и дарование Ею победы.

Ближайшие аналоги этой иконы находятся и в Пермской государственной художественной галерее (маленькая икона 1595 года, трехстворчатый складень 1603 года), и в других музеях, хранящих строгановские иконы, – в Сольвычегодском историко-художественном музее (Сольвычегодск) и Государственном Русском музее (Санкт-Петербург). Стилистическая близость памятников из разных музейных коллекций убедительно подтверждает как наличие самой «школы», так и характерных для этой школы художественных приемов. Это – камерность форм, вытянутость пропорций и грация фигур, богатейшая орнаментация одеяний и всего иконного «убора». Именно такие свойства выделили строгановскую иконописную школу из ряда других.

Еще один пример «школьной» принадлежности произведений из разных мест хранения – изображения Святого благоверного царевича Димитрия. В Пермской художественной галерее хранится пять произведений, связанных его с именем. Это две иконы и три произведения строгановского лицевого шитья: епитрахиль и две пелены. Все произведения имеют безусловное иконографическое сходство и ряд идентичных стилистических черт. Иконография Святого Царевича Димитрия была особенно распространена в Строгановских вотчинах на Урале. Наиболее ранней в уральской группе произведений считается «Пелена» из Сольвычегодского музея, датируемая 1651-1654 годами. Это подписная и датированная пелена с упоминанием имени Дмитрия Андреевича Строганова. Святой изображен здесь молящимся Богоматери с Младенцем Христом в небесном сегменте. На фоне средника помещена сцена убийства царевича – редкое изображение в иконографии Святого. В большей иконе из того же собрания 1621-1662 годов работы Назария Савина царевич тоже изображен молящимся, но уже без сцены убийства.

Эта икона, как предполагают исследователи, была посвящена рождению Д.А. Строганова и списана с надгробной иконы царевича в Архангельском соборе Московского Кремля.

В пермских иконах чувствуется влияние кремлевского протооригинала, но, видимо, опосредованное – сольвычегодскими памятниками. Иконы из пермской коллекции создавались, скорее всего, разными мастерами, но как списки с сольвычегодских, по заказу Дмитрия Андреевича Строганова. Обе иконы обнаруживают явную причастность строгановской школе: они красивы по колориту и «убору», состоящему из богатых орнаментированных окладов, причем один выполнен из басмы, другой – из серебра с чернением и гравировкой.

В пермской коллекции есть еще ряд удивительных «соединений». Так, редчайшим случаем можно считать наличие пяти икон, созданных одним иконописцем. На четырех иконах есть вкладные надписи с упоминанием авторства Семена Хромого. Три иконы – «Богоматерь Смоленская», «Рождество Святого Иоанна Предтечи» и «Святые Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст» – поступили из церкви села Орел, причем последняя написана на более короткой доске. «Неделя всех святых» происходит из поздней церкви села Кишерть, а «Беседа трех святителей» – из церкви села Васильевское Ильинского района.

В живописи икон есть некоторые различия. Так, «Богоматерь Смоленская» написана более мощно, с плотными белильными высветлениями на лице и руках Богоматери. Икона «Неделя всех святых» отличается жесткой симметричностью композиции, суховатостью живописной манеры. Икона «Беседа трех святителей», по сравнению с предыдущими, темнее по колориту. Эта икона приписывается Семену Хромому гипотетично, на основе стилистической близости. Из всех икон, относимых к Хромому, выделяется «Рождество Иоанна Предтечи», где композиция построена на ритмах плавных круглящихся форм, а цвет наряден и полнокровен, причем особую силу придает ему чистое созвучие красного, белого и зеленого в зрительном центре иконы.

В Пермской галерее есть прекрасные произведения и других строгановских мастеров. Из г. Соликамска, который в конце XVI – начале XVII века был крупнейшим промышленным и культурным центром Прикамья, происходит большемерная икона «Богоматерь с Младенцем Христом на престоле». Она подписана именем Богдана Соболева и выполнена в явно архаизирующей манере под влиянием иконописных традиций XVI века. В целом это строгая, монументального звучания живопись. Торжественная фронтальность изображения, иератическая поза

Богоматери и общая симметрия форм напоминают настенную роспись. О колорите иконы судить гораздо труднее: в процессе последующей реставрации будут сняты и поздние записи. На светлом фоне четко выделяется темно-вишневый мафорий Богоматери. В высокой спинке трона и ступенчатом подножии применен нежный светло-зеленый цвет, украшающий и «облегчающий живопись, замечательно сочетающийся с золотым фоном иконы. Интересно, что имя Богдана Соболева в кругу строгановских мастеров до сих пор не встречалось. Было известно лишь имя Ивана Соболя, царского изографа, возможно, учившегося у Прокопия Чирина, который прославился как главный строгановский иконник.

По заказам Строгановых работали, по-видимому, мастера также из других русских земель, в первую очередь с Севера, с которым у Прикамья издавна сложились крепкие и постоянные связи. Об этом наглядно свидетельствует такая замечательная икона из пермской коллекции, как «Святой архангел Михаил с деяниями», написанная по заказу Никиты Григорьевича Строганова вологодскими мастерами до 1611 года. Она относится к большим храмовым «образам», особо почитаемым и добротным исполненным. Она имеет «устойчивый» материально значимый облик: тяжелая доска, насыщенный колорит, обильное применение золота. Крупные клейма построены предельно активно. Все предметы окружаются свободным пространством, таким же свободным, как пространство средника, в котором фигура архангела кажется совсем небольшой. Клейма связаны со средником и диагональными ритмами. Такие черты напоминают традицию построения клейм в иконах круга Дионисия. Но в данной иконе есть и некоторые особенности. В колорите – это преобладание теплых и плотных цветов: красного, охристого, темно-зеленого с особыми синеватыми оттенками, напоминающими северные иконы. Иконографическая особенность – изображение архангела Михаила не в воинском, а в лоратном одеянии, с мерилем и зеркалом в руках, что имеет вполне определенный смысловой акцент: в облике Михаила подчеркиваются назидательные черты. Так же акцентировано расположение клейм. В последнем клейме помещается изображение Лествицы Иакова, воспринимавшееся средневековым человеком как символ духовного восхождения и единения с Богом.

Наибольшую известность приобрели небольшие по размерам строгановские иконы («пядничные», «налойные»), выполненные с необыкновенной тщательностью, каллиграфичностью. Одна из них подписная – это «Сошествие Святого Духа» 1610 года работы московского иконника Стефана Арефьева. Известно, что в 1600-1601 годах он принимал уча-

стие в росписи сольвычегодского Благовещенского собора. «Сошествие Святого Духа» написано чистыми, сильно разбеленными красками в тонкой детализированной манере, с довольно контрастными и круглыми высветлениями на ликах. По стилистике она явно близка иконам, приписываемым С. Арефьеву, из коллекции ГРМ. Еще одна аналогия – икона «Вознесение Христово» из пермской коллекции. Типологически и стилистически она может быть отнесена к кисти Арефьева, но утверждать это с полной уверенностью нельзя.

Также проблематично авторство иконы Семена Бороздина «Огненное восхождение пророка Илии на небо». Икона написана с большой смелостью и свободой. Композиционно она разделяется на два яруса. Вверху изображен «огненный вихрь» овальной формы с прорывающимися из него языками пламени. В овал вписана колесница, запряженная тройкой крылатых коней. Внизу, на горках, – Елисей, принимающий милость. Здесь же – явление ангела Илие и Илия с Елисеем. Оба яруса связаны бурной динамикой линий и форм, общей напряженностью и плотностью цвета, взятого крупными контрастными массами. При небольшом формате и динамичности икона способна «держат» большое пространство: композиция ее сохраняет строгость и целостность. Но подписные произведения Семена Бороздина выполнены, как правило, более тщательно и «каллиграфично».

Трудно сказать что-либо конкретное и об авторе датированной 1603 годом иконы «Благовещение», также отличающейся большой динамикой и мастерством исполнения. Важное место в композиции занимает архитектура. На фоне изображена зеленая палата с пятью фронтонами, покрытыми позолоченной крышей. За фигурой Богоматери – охряная палата с многолопастным покрытием и велумом в арке. Палаты соединены трехэтажной стеной, развернутой по диагонали, отчего композиция обретает большую подвижность. Применение оливкового фона и темно-оливкового позема, как и обилие позолоты, не оставляет сомнений в авторстве именно строгановского иконника, скорее всего московского круга.

Среди икон, происходящих из г. Усоля, особое место занимает икона «Богоматерь Знамение с четырьмя избранными святыми на полях», восходящая, как указывает надпись, к древнему новгородскому оригиналу и, возможно, исполненная Емельяном Москвитиним. Эта небольшая по размерам икона отличается монументально-торжественным построением и необычайной плотностью зеленовато-оливкового колорита, с теплыми «приплесками» розоватых, желтоватых, светло-красных

оттенков. «Чеканность» рисунка и тонкость цветовых отношений делают эту икону произведением своего времени, но при этом в ней «просматривается» и особая значительность древнего протооригинала.

«Классические» строгановские иконы всегда поражали воображение зрителей, пробуждали новые творческие импульсы у позднейших иконописцев, например, палехской школы, так же тяготеющей к декоративным и цветовым эффектам (среди них – применение черного фона, часто встречающегося в строгановской иконописи). О строгановских иконах писали и пишут целые поколения исследователей русской культуры. «Проникновение в образный мир этих маленьких драгоценных икон идет через длительное любование, восхищение виртуозным исполнением. Рассматривание множества изящных деталей настраивает душу на просветленный, праздничный лад. Сокровенно-интимное переживание красоты, восхищающей сердце, стало новым моментом во взаимоотношениях художника и зрителя», который можно было бы определить словом «собеседование» или «сопереживание». Так, строгановская иконопись «отражает особенность всей русской художественной культуры – ее постоянную обращенность к внутреннему миру человека, ...к его жизни, борению и духовному восхождению».

В целом строгановские иконы из Пермской галереи значительно дополняют представления об этом высоком, своеобразном, но еще недостаточно изученном явлении конца XVI – первой половины XVII века.

Литература

1. Введенский А. Л. Дом Строгановых в XVI-XVII вв. – М., 1962.
2. Власова ОМ. Подписные строгановские иконы в собрании Пермской галереи// Строгановы и Пермский край. Пермь, 1992. С. 111-118
3. Искусство Пермских вотчин Строгановых / Сост. Казаринова Н.В., Скоморовская Н.В. – Пермь: ООО «Проектное бюро «Рейкьявик», 2007. – 312 с.
4. Мезенина Т.Г., Мосин А.Г., Мудрова М.А., Неклюдов Е.Г. Род Строгановых: Культурно-исторические очерки. – Екатеринбург: ИД «Сократ», 2007. – 256 с.
5. Парфентьев Н. П., Парфентьева И. П. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI-XVII вв. – Челябинск, 1993. С. 24.
6. Такташова Л.Е. Мастера «Строгановской школы» иконописи

11.5. ХРАМОСТРОИТЕЛЬСТВО В СТРОГАНОВСКИХ ВОТЧИНАХ

Уже с момента основания своей вотчины в Прикамье в середине XVI в. Строгановы начали строить православные храмы. Слабая источниковая база позволяет лишь приблизительно установить даты открытия первых приходов и постройки храмов. Важный этап в развитии храмо-строительства относится к первой половине XVIII в., когда вместо деревянных храмов стали возводить каменные.

В с. Новое Усолье – центре Строгановского имения – в 1715г. имелась одна деревянная Богородице-Казанская церковь, а в 1782 г. – два каменных храма – Спасо-Преображенский собор, Богородице-Владимирская церковь в Рубежской слободе и деревянная Никольская церковь в Капустной слободе. История строительства этих церквей и бедствий, которые они претерпели от пожаров, изложена в «Пермской летописи» В. Шишонко. На основе только одной ревизской сказки 1782 г. видно, что во владениях графа Александра Сергеевича и барона Александра Николаевича Строгановых находилось 26 церквей.

Достоверные сведения о храмах Строгановых в Пермском, Соликамском, Оханском и Екатеринбургском уездах сообщают 38 клировых ведомостей. Из 38 церквей 23 были построены Строгановыми с 1735 по 1852 гг. – 12 каменных и 11 деревянных. Прихожане построили 11 церквей – 7 каменных и 4деревянных. Богоявленную церковь в с. Перемское строила графиня С.В. Строганова совместно с князем М.А. Голицыным, княгиней В.П. Бутеро и Х.Я. Лазаревым, а Свято-Троицкую церковь в д. Вереино – с помощью крестьян. Из 8 трехпрестольных церквей Билимбаевского завода, сел Воскресенское, Кудымкарское, Купросское, Карагайское, Верхнее-Чусовские городки, Сретенское и Ильинское только одна Никольская в с. Купросском была деревянная. В с. Ильинском вместо двух ветхих деревянных церквей построили в 1775 г. Пророко-Ильинскую церковь с двумя приделами – Благовещенским и Никольским. Завершилось создание церкви в 1837 г. возведением колокольни, на постройку которой Строгановы израсходовали 7000 рублей.

В XVIII-XIX вв. каменные храмы появились почти во всех крупных селах и заводах имения. Так, 9 июня 1832 г. графиня С.В. Строганова в Добрянском заводе начала строить каменную Рождество-Тогородицкую церковь. В 1837 г. старая деревянная церковь, в которой велись службы, сгорела, а поскольку новая еще не была достроена, богослужение велось сначала в молитвенном доме, а позднее во вновь построенной в 1836 г. деревянной церкви во имя святителя Мит-

рофана Воронежского Чудотворца. Строительство каменной церкви затянулось из-за отсутствия средств. В 1846 г. составили новую смету на окончательные работы на сумму 5486 рублей 71 копейка. Но за дело взялись спустя ещё два года. В январе 1848 г. граф Сергей Григорьевич Строганов рассмотрел отчет управляющего по Добрянскому заводу, в котором редкое посещение добрянскими жителями церкви объяснялось отдалённостью её от центра заводского селения. С.Г. Строганов счёл необходимым достроить каменную церковь из дерева. Архитектор С. Тунев получил задание составить «план фасада и разрез с деталями на верхнюю деревянную постройку». Предписание графа было исполнено, но составленный Тулеевым чертёж С.Г. Строганов нашёл «совершенно несообразным», так как церковь была начата в «западном вкусе», а С. Тунев предлагал продолжить её возведение в «восточном», что по смете обошлось бы в 24250 рублей, но говоря о внутреннем убранстве. Исходя из этого, С. Туневу было приказано изготовить «... новое соображение и рисунки в «западном вкусе» и представить на рассмотрение».

В 1852 г. вновь построенная Добрянская церковь была освящена. В 1882 г. добрянские мастера Мазин, Крапивин и Коновалов внесли предложение о содержании церкви за счёт завода, объяснив это тем, что прихожане из-за недостатка средств не могли поддерживать церковь. Рассмотрев донесение главного правления по данному вопросу, Санкт-Петербургская Строгановская контора разрешила «принять на счёт Добрянского завода половину расходов по ремонту заводской церкви, т.е. 855 рублей серебром, с тем, чтобы реконструированные «работы по церкви были произведены распоряжением заводоуправления и под его наблюдением, дальнейшее же поддержание церкви в будущем должно лежать на обществе».

Довольно подробно можно проследить храмостроительство в другом заводе Строгановых – Очерском. Сначала Очерский завод числился в приходе, центром которого являлось с. Дальнедубровское, находившееся от завода более чем за 30 верст. Такое положение вызывало немалые затруднения для посещения приходского храма. Поэтому управление завода обратилось к Вятскому епископу Варфоломею, в епархии которого находился Очер, с просьбой об открытии своего прихода и о строительстве деревянной церкви. Указом 1775 г. завод получил свой штат и разрешение воздвигнуть храм. Неизвестно, когда происходила его закладка, но к 1778 г. церковь была построена. По своему размеру и фасаду она не отличалась от других сельских церквей, имела колоколь-

ню, которая стояла в стороне над воротами ограды. Здание заключало в себе два придела.

По неосторожности церковнослужителей церковь в 1808 г. сгорела дотла, уцелела только колокольня. Но так как пламя сначала появилось в теплом приделе и долго не приникало в холодный, из последнего успели вынести иконы, утварь, снять царские двери и иконостас. В течение четырёх лет прихожане молились в часовне, наскоро утроенной в одном из господских домов, а браки венчались в часовне в с. Дальнедубровское. В 1811 г. заводской поселок Очерский посетил епископ Пермский Иустин. Воспользовавшись случаем, заводские приказчики Прядильщиков, Бушуев и Мельников обратились к нему за разрешением на постройку деревянной церкви. Епископ сначала отказывал, ссылаясь на закон, который допускал возведение вновь только каменных храмов, но когда узнал о недостатке средств и «опасности от расколуучителей», посоветовал, куда необходимо обратиться. Епархиальная власть разрешила возведение церкви только как кладбищенской. Ей стала однопрестольная церковь, освященная в 1812 году во имя святого князя Александра Невского.

Однако желание возвести каменную церковь не потерялось. Вскоре стали заготовливать кирпич и через 10 лет его получили столько, сколько требовалось на постройку. На протяжении 1820-1829 гг. велась переписка по поводу выбора архитектурного проекта. В целом проектов рассматривалось до 10. В 1830 г. графиня С.В. Строганова изъявила желание принять на свой счет возведение каменной церкви по проекту, составленному петербургским архитектором. Управляющий имением в с. Ильинское Ослоповский обратился к Пермскому епископу Мелентию с просьбой о благословении и получив указ, прислал мастера для каменных работ Андрея Васильевича Майорова, известного своим искусством и добросовестностью. Закладка храма началась в июне 1830 года в нескольких шагах от пепелища самой первой церкви. Постройка здания длилась 3 года, а отделка снаружи около 2 лет. В 1835 г. освятили нижний предел церкви во имя архистратига Михаила, в 1869 г. – верхний Никольский придел. Иконостас для Очерской церкви изготовили резчик Всеволод Малых и живописец Вострокнутов.

К середине 19 века иконостасы многих церквей, построенные еще в 18 веке, выглядели неудовлетворительно из-за различных поновлений и утрат. Поэтому при графе С.Г. Строганове начался процесс смены старых иконостасов, «потерявших характер издавна принятый православной церковью», на новые. В качестве образца предлагалось использовать

рисунок иконостаса церкви Лазарева Воскресения в Московском кремле, а при изготовлении икон для единоверческих храмов «держаться строго древнего письма», а в православных приходах – «Строгановского царского и даже фряжского», наподобие нового иконостаса Добрянской церкви. Последний был изготовлен по образцам старинных икон, которые писал в 1852 г. крепостной живописец И. Дошенников.

В 1858 г. тот же И. Дошенников занимался изготовлением икон для иконостаса Петро-Павловской церкви с. Слудка. Рисунок для изменения самого иконостаса был составлен учеником архитектора Е. Саламатовым под руководством архитектора С. Тунева. Интересно, что инициатором замены иконостаса выступило мирское общество с. Слудка. Из-за недостатка церковных денег прихожане добровольно пожертвовали 267 рублей 86 копеек серебром. В 1862 г. Ильинское мирское общество согласилось принять на свой счёт 2000 рублей серебром «на заведение иконостаса в Пророко-Ильинскую церковь вместо старого, приходящего в разрушение, с тем, чтобы деньги эти расположить по взысканию с крестьян Ильинского округа в течение 10 лет...».

Заботу Строгановых о храмах активно поддерживали прихожане. Особенно это касалось открытия новых приходов и строительства в них церквей, в основном деревянных. Из 16 деревянных церквей (середина XVIII-XIX в.) 11 были построены «тщанием господ, но при участии прихожан». Например, на постройку церкви в д. Вереино Пермского уезда сверх сметы на 640 рублей граф С.Г. Строганов выдал из Очера и Добрянки просимые прихожанами заводские изделия на 179 рублей, а так же объявил крестьянам д. Вереино, что ему «весьма приятно видеть благочестивое намерение устроить храм... поэтому для помощи в этом христианском деле он обещает прибавить на окончание устройства ещё 200 рублей». Строительством Вереинской Свято-Троицкой церкви занимался так же архитектор С. Тунев.

Активное православное храмостроительство, проводимое Строгановыми при поддержке прихожан, способствовало тому, что к концу XIX в. В их Пермском имении действовала целая сеть православных храмов и часовен, которые обеспечивали оптимальные условия для жизнедеятельности приходов, следовательно, для совершения прихожанами необходимых православных обрядов и канонов.

Храмовая деревянная скульптура

Среди важнейших направлений культурной деятельности Строгановых, связанной с храмовым строительством, было создание и развитие в их вотчинах знаменитой храмовой деревянной скульптуры.

Культура Пермского края имеет древние корни, уходящие в глубь тысячелетий. Так, памятники «пермского звериного стиля IV-IX века, собранные в лучших музеях России, продолжают удивлять современников своими совершенными формами. Эти небольшие литые рельефы из бронзы, изображающие людей и животных, использовались в языческих обрядах и ритуальных костюмах. В языческих культурах появилась, очевидно, и деревянная пластика. Первые христианские миссионеры, пришедшие в Прикамье в XIV веке, писали, что местные языческие статуи «суть болваны истуканные, изваянные, издолбленные, вырезом вырезанные...». Христианская скульптура, видимо, долгое время существовала параллельно с языческой – ведь о фактах двоеверия еще в конце XIX – начале XX века упоминают многие исследователи культурной жизни Прикамья.

Русская храмовая скульптура из дерева – крупное явление в русском искусстве. Наравне с иконами и произведениями декоративно-прикладного искусства она входила в художественные ансамбли церквей и часовен. Первые дошедшие до нас памятники датируются XIV-XV веками. Расцвет древнерусской деревянной скульптуры приходится на XVI-XVII столетия. В XVIII веке вместе с другими видами культового искусства она приобретает новые черты и особенности. Эволюцию русской скульптуры отражает и собрание Пермской государственной художественной галереи – одно из самых известных музейных собраний России, сложившееся в 20-40-е годы XX века благодаря экспедициям по северу Пермского края¹. Начинал эту работу А.К. Сыропятов, вскоре уехавший в Москву, а продолжал и развивал Н.Н. Серебренников. Так в галерее сосредоточилось большое количество скульптур (около 280), возросшее в последующие десятилетия еще на одну треть (до 370).

Особенное значение в истории пермской земли имела деятельность солепромышленников Строгановых, владевших пермскими землями с XV по XIX век. Строгановы развивали экономику края, вкладывая немалые средства и в развитие культуры, изобразительного искусства. Будучи щедрыми и образованными меценатами, Строгановы привлекали к строительству и убранству храмов наиболее талантливых художников и наиболее подготовленных мастеров, в частности резчиков деревянной скульптуры из вотчинных земель, среди которых Орел-городок, город Усолье, село Ильинское.

Ранние памятники пермской деревянной резьбы, о которых упоминал М. Кайсаров при переписи церквей в 1623-1624 годах, не дошли до нашего времени. Большая часть скульптур датируется XVIII веком.

Это далеко не случайно, так как деревянная скульптура органично входит в большие комплексы храмовых интерьеров, а XVIII век, время расцвета прикамской архитектуры, ознаменовано началом интенсивного каменного строительства. В конце XVII – начале XVIII века создаются городские ансамбли Чердыни, Соликамска, Кунгура, строятся замечательные по красоте и убранству церковные здания. Каменное зодчество края испытало влияние московского зодчества, а также архитектуры крупных торговых городов, расположенных по Сибирской дороге (Ярославль, Великий Устюг, Сольвычегодск). То же самое можно сказать и о других видах искусства. В XVIII-XIX веках на Прикамскую землю пришли «большие стили» – барокко и классицизм – своеобразно отраженные и в памятниках архитектуры, и в произведениях пермской деревянной скульптуры, являвшейся неотъемлемой частью храмовых комплексов.

Самые ранние в пермском собрании скульптуры являются одновременно и самыми поздними древнерусскими скульптурами, сохраняющими традиционные для древнерусской пластики формы, прежде всего структуру так называемого «вынесенного» рельефа. Дифференциация высот в таких композициях очень мала. Фигуры «держатся» четкими силуэтами и жесткой «сеткой координат». Это моленные «образы», своего рода пластические иконы с характерной условностью языка, свойственной всем видам средневекового искусства. Условности форм соответствует условность росписи, которая по языку и по технологии почти идентична иконописи.

Образ страдающего Христа главенствует в русской и пермской деревянной скульптуре. Распятая составляют едва ли не большую часть пермского собрания, но памятников, представляющих древнерусские традиции резьбы, среди них очень немного. Таким можно считать, например, «Крест выносной» из с. Орел, которое напоминает древнерусские резные кресты позднего времени. Резчик передает все особенности иконографии, вкладывая в это произведение глубинное переживание смертельной муки Христа,

Еще более выразителен образ Христа в «Распятии из Усоляя. Большомерное «Распятие» отличается необыкновенной тонкостью исполнения. Своей тяжестью и массивностью и, одновременно, отличной проработанностью всех деталей и форм это «Распятие» напоминает европейскую пластику и, конечно, находится в начале традиции так называемого «стихийного» (или «библейского», по выражению историка древнерусского искусства А.В. Рындиной) реализма, распространивше-

гося по всей России во второй половине XVIII – первой половине XIX века.

Тенденция к реалистическому развитию форм наиболее ощутима в изображениях Христа в темнице. Почти все русские скульптуры Христа в темнице датируются концом XVIII – началом XIX века и представляют собой вершину в реалистическом развитии пластики. В музейных собраниях Пермского края находится семнадцать памятников. Большинство из них выполнено в «живопо-добных» традициях. Это вполне развитая круглая пластика с «круговым обходом» и развитыми объемными формами. Особенно тщательно и детально моделируется лик и руки Христа. Сам типаж берется подчас из реального окружения. В основе изображения лежит народный крестьянский тип, иногда с явными национальными признаками русского, коми-пермяка, коми-зырянина. Лики всегда конкретные, запоминающиеся, разные по выражению...

Смысл создания образа – показать человеческие, телесные муки явившегося на землю богочеловека Иисуса Христа. Эта семантика требовала максимально достоверных, «натуралистических» средств воплощения. В европейской пластике натуралистические формы традиционны.

Русский резчик создает такие формы, «пробиваясь» сквозь толщу условностей, но не освобождаясь от них целиком. Скульптуры Христа в темнице, наделены «избыточной информацией» (по выражению структуралиста Л.Б.Переверзева), почти натуралистичны по своему облику, но всегда вписанные в жесткий блок композиции, наиболее полно выражают в своей структуре и стремление к разрыву с древнерусской пластической системой, и невозможность окончательного отделения от нее.

«Христос в темнице» – сюжет, быть может самый распространенный в русской скульптуре Нового времени. Пришедшая из Европы, очевидно, в начале XVII века, эта иконография получила в русской пластике необычайно широкое распространение. Образ страдающего в темнице Христа всколыхнул в сострадательной душе русского человека глубокие чувства, а резчики разных земель вложили в этот образ свои, местные интонации. Толкования данной иконографии различны, подчас даже противоречивы. Выделяются «жизненный» и «символический» типы изображений. Но все исследователи сходятся в том, что это – самый высокий образец высокой художественности и духовности в русской деревянной скульптуре. «Скорбящий Спаситель» – олицетворение глубокой

человечности христианства: «Жестокие раны переношу я для тебя, Человек. Своими ранами я исцеляю твои раны».

Главенствующим направлением в скульптуре XVIII века было барокко. Усвоение барокко происходило всегда активно, но из разных источников: через русскую скульптуру среднерусских земель, Севера и Поволжья, а также в результате непосредственных торговых и культурных связей Пермского края с Украиной, Польшей и Белоруссией. В формах «профессионального» барокко исполнено небольшое количество произведений из пермской коллекции, принадлежащих к скульптурным композициям барочных иконостасов. В основном пермские мастера создавали свои варианты, трансформируя этот стиль в духе исконно русских традиций.

Например, в фигурах четырех евангелистов из с. Орел воплощены наиболее заметные черты барочной стилистики: подвижность форм, текучесть силуэтов, явная декоративность фактуры. Однако в них нет строгой логики построения, четкой дифференциации элементов, «классического» понимания драпировок, которые здесь существуют как бы сами по себе, без связи с фигурой. Существенную роль играет и сплошная позолота, значительно усиливая эффект театрализации.

Из иконостасного декора церкви Похвалы Богородицы с. Орел происходит изображение херувима в орнаментальном обрамлении. Несмотря на небольшие размеры, это очень живое, пластичное, необыкновенно выразительное произведение.

Кроме барокко и «стихийного» реализма, с конца XVIII века большую роль в развитии русской деревянной скульптуры стали играть классицизм, позднее – академизм.

Скульптура «Господь Саваоф» и фигуры двух ангелов с «орудиями Страстей», выполненные для кладбищенской часовни с. Ильинского, представляют собой своеобразный и весьма качественный вариант провинциального классицизма, еще не утратившего своей «почвенной» связи с барокко.

Ильинская пластика привлекает свободной динамикой композиций. «Господь Саваоф» представлен в редком иконографическом варианте – возлежащим на облаках. Все говорит о знакомстве мастера с западноевропейской традицией, хотя разворот фигуры в пространстве передан довольно условно, как и формы облаков, похожих на груды камней. Величаво благословляющая рука, частые складки хитона – все как будто взято от академических образцов, но передано с теми неточностями, которые придают наивному искусству особую прелесть.

Скульптуры из села Ильинского выполнены в стилистике провинциального классицизма, но даже в этих поздних статуях сохраняется жесткая блочная схема, когда-то характерная для языческой пластики. Таким образом, глубокие традиции русской скульптуры, сложившиеся на протяжении нескольких столетий, не позволили заглухнуть этому искусству и в Новое время, несмотря на запретительную политику церковных властей. Известно, что использование круглой скульптуры в интерьерах церквей было не раз запрещено указами правительствующего Синода. Однако объемную пластику продолжали любить верующие русские люди и, конечно, продолжали создавать талантливые русские мастера.

Строгановские памятники церковной резьбы говорят о том, что в XVIII-XIX веке в Прикамье работали опытные, талантливые, высокопрофессиональные мастера, свободно выражающие свой взгляд на мир и его «божественное устройство»..

Храмы в Строгановских вотчинах

Алекса́ндро-Невская церковь кладбищенская, г. Очер. Первая церковь – деревянная – заложена 19.03.1812 г. Построена в 1812 г. и тогда же освящена. Взамен её в 1881 г. сооружена каменная, перестроенная из часовни. Освящена 11.10.1881 г. Была приписана к Михаило-Архангельской церкви. Закрыта 24.11.1939 г. С 1942 по январь 1946 г. в ней находилось спичечное производство райпромкомбината, с 25.06.1946 г. – деревообрабатывающий цех этого же предприятия. Позднее здание передано хлебозаводу.

Михаило-Архангельская церковь каменная, г. Очер. Первая церковь – деревянная – освящена 3.11.1776 г. Сгорела 29.03.1808 г. Взамен её в 1830 г. заложена 2-х этажная каменная. Построена в 1841 г. Освящена 26.01.1841 г. Сооружена на средства помещика Строганова в итальянском стиле по плану, присланному из Петербурга. Закрыта 20.03.1939 г. и отдана под кинотеатр. Вновь открыта в 1989 г.

Богородице-Владимирская (Рубежская) церковь каменная, Усольский р-н, г. Усолье. Заложена в 1757 г. Освящена 20.01.1760 г. (зимний храм-придел) и 23.10.1760 г. (главный придел). Построена на средства князя Б.Г. Шаховского и Б.А. Строганова на месте сгоревшей деревянной. Закрыта в 1931 г. и отдана под квасоварку. Здание сохранилось.

Богоявленская церковь каменная, г. Соликамск. Заложена в 1687 г. 9.11.1691г. освящён Богородице-Владимирский придел, 18.01.1695 г. – Богоявленский. Построена взамен деревянной. Была приписана к Свято-Троицкому собору. Закрыта в 1934 г. Открыта 13.06.1947 г. Вновь закрыта и отдана под краеведческий музей. 13.03.2003 г. началось богослужение.

Богоявленская церковь каменная, Добрянский р-н, с. Перемское. Первая церковь – Свято-Николаевская деревянная – уже была в 1623-1624 гг. В 1830 г. построена Богоявленская каменная. 20.09.1830 г. освящён Свято-Николаевский придел, 20.10.1838 г. – главный Богоявленский. Сооружена на средства графини С.В. Строгановой, князя М.А. Голицына, княгини В.П. Бутеро-Родали и генерала Х.Я. Лазарева. Закрыта 13.08.1936 г. Здание отдано под мастерские Добрянского лесхоза

Богоявленская церковь деревянная, Ильинский р-н, пос. Ильинский. Уже существовала в 1715 г.

Богоявленская церковь, Чусовской район, бывшее село Нижне-Чусовское. Первая церковь – деревянная – построена во 2-й половине 16 в. Сгорела. В 1624 г. воздвигнута новая деревянная, которая также сгорела. Взамен её в 1742 г. заложена Богоявленская каменная. В 1760 г. освящён Петро-Павловский придел, в 1765 г. – Богоявленский (главный). Сооружена на средства баронов Строгановых. Не действовала с 1936 г. Закрыта 10.10.1939 г. и передана дому инвалидов.

Введенская церковь каменная (в бывшем Спасо-Преображенском женском монастыре), г. Соликамск. Построена в 1702 г. Освящена 7.12.1702 г. Закрыта в 1930 г. Ныне действующая.

Вознесенская церковь каменная, Добрянский р-н, с. Красная Слудка. Заложена 4.10.1853 г. Построена в 1859 г. Освящена 3.10.1859 г. Сооружена на средства князей С. М. Голицына и В. П. Бутеро-Родали. Закрыта 10.01.1941 г. и отдана под склад. С 50-х гг. 20 в. – Дом культуры. 4.10.1993 г. зарегистрирован приход, началась реставрация храма.

Всехсвятская церковь каменная, Чусовской р-н, с. Верхнечусовские городки. В 1623-1624 гг. имелись две деревянные церкви. Всехсвятская

кладбищенская каменная. Построена в 1672 г. (?). Была приписана к Христорожественской церкви. Закрыта после 1928 г. Вновь открыта 6.11.1946 г.

Георгиевская церковь деревянная, Юсьвинский р-н, с. Юсьва. Первая церковь построена во 2-й половине 17 в. Взамен её в 1768 г. воздвигнута новая. Сооружена на средства графа А.С. Строганова и прихожан. Закрыта до 1941 г.

Ильинская (Благовещенская) церковь (Храм Благовещения Пресвятой Богородицы), Ильинский р-н, поселок городского типа Ильинский. Построена в 1839 г. Расположена в центре поселка на склоне холма. План церкви традиционен («корабль», т. е. на одной оси расположены алтарь, четверик основного храма, трапезная, колокольня и паперть с крытой лестницей). Длина здания с крыльцом 30,2 м, ширина храмовой части 8 м. Основной материал – дерево. Храм и алтарь внутри и снаружи оштукатурены. Кровля железная, фундамент бутовый. Снаружи здание окрашено: стены синие, пилястры и крыши зеленые, окна, карнизы, двери и шпиль колокольни белые. Центральное место в объемно-пространственной композиции памятника занимает колокольня. Она представляет собой два уменьшающихся по высоте четверика, увенчанных четвериком с куполом и шпилем. Центральный купол выпукловогнутый. Барабаны восьмигранные, крыша куба четырехскатная. Купол колокольни аналогичен центральному.

Иоанно-Предтеченская церковь каменная, г. Березники, быв. пос. Зырянка. Основана 29.08.1757 г. В 1759 г. построен и освящён главный придел. Сооружена на средства Строгановых. Закрыта в 1933 г. В ней разместились военная организация. Ныне вновь действующая.

Иоанно-Богословская церковь каменная, г. Лысьва. Заложена в 1850 г. Освящена в 1855 г. Сооружена на средства княгини В. П. Бутеродали. Не закрывалась.

Церковь Петра и Павла – Петро-Павловская церковь деревянная, Очерский р-н, пос. городского типа Павловский. Первая церковь – деревянная – сооружена в 1862 г. на средства графини Строгановой. Освящена 8.06.1862 г. В 1918 г. занята артелью «Жестянщик», затем столовой детского дома (ныне торговый дом). 3.06.1901 г. заложена каменная.

Построена в 1917 г. Освящена 23.05.1917 г. Сооружена на средства прихожан и пожертвования. Не действовала с декабря 1939 г. Закрыта 31.03.1941 г. и отдана ремесленному училищу № 26. Ныне действующая.

Петропавловская церковь деревянная, Усольский р-н, с. Таман.
Первая церковь – деревянная – построена в 1779 г. Освящена 10.09.1779 г. Сооружена на средства графа А.Н. Строганова. К 1922 г. уже была ветхой. Взамен её в 1912 г. воздвигнута каменная. Освящена 16.12.1912 г. Сооружена на средства дедюхинского купца Ф.В. Кирьянова. Находилась в одной ограде с деревянной церковью. Не действовала с 1930 г. Закрыта 5.09.1934 г. Здание сохранилось.

Похвало-Богородицкая церковь каменная, Усольский р-н, пос. Орёл.
Первая церковь – Похвало-Богородицкая соборная деревянная – перевезена в 1706 г. с противоположного берега Камы из бывшего Орла-городка. Взамен её в 1735 г. построена каменная и тогда же освящена. Сооружена на средства Н.Г. Строганова. Была закрыта. Вновь открыта 28.10.1944 г.

Преображенский женский монастырь, г. Соликамск. Комплекс бывшего Преображенского женского монастыря расположен в восточной части г. Соликамска. Монастырь основан в 1683 г. на участке, находящемся в то время за пределами городской черты, принадлежавшем Ивану Суровцеву на месте сгоревшего в 1672 г. Михаило-Архангельского монастыря. В монастыре были выстроены две церкви: зимняя Введенская (1683-1713) и летняя Преображенская (1684-1692). Кельи и ограда были деревянными. Женская обитель была небогатой, собственных земель и приносящего доход имущества не имела. Существовала на вклад основательницы монастыря Е. Щепоткиной, помощь братии мужского монастыря и мирские подаяния. Постройка обеих церквей производилась на средства вдовы московского купца Федора Щепоткина Евдокии, в память о своем муже, который прежде вел торговые дела в Соликамске. Главный храм – Преображения Господня – расположен на внешнем южном крае участка,. Севернее параллельно главному расположен малый Введенский храм. Ограда 18 в. фиксирует южные и западные границы комплекса. В 1765 г. монастырь был упразднен, церкви переведены в приходские. С 1929 по 1991г. комплекс культовых зданий использовался по мирскому назначению, после чего сначала

Преображенская, а затем и Введенская церкви возвращены верующим. В 1999 г. в состав комплекса включен двухэтажный приходской дом, расположенный в северо-восточном углу территории.

Рождество-Богородицкая церковь, п. Добрянка каменная. Заложена 9.06.1832 г. Закончена в 1852 г. Освящена 25.09.1852 г. Сооружена на средства графини С.В. Строгановой. Архитектор С.И. Тунёв. Закрыта. С 1967 г. в ней находился районный Дом Культуры.

Рождество-Богородицкая церковь – Церковь Рождества Пресвятой Богородицы деревянная, Чусовской р-н, г. Чусовой (в бывшем с. Камасино). Построена в 1775 г. Сооружена на средства помещиков Строгановых. Закрыта в ноябре 1937 г. Использовалась под детский приёмник НКВД.

Рождество-Богородицкая церковь, Ильинский р-н, г. Чермоз. Первая церковь – деревянная – заложена в 1783 г. 27.11.1789 г. освящён главный придел, 25.05.1792 г. – Иоанно-Предтеченский. Разобрана в 1825 г. Взамен её 29.05.1827 г. заложена каменная. Кладка закончена летом 1829 г. 25.01.1833 г. освящён епископом Аркадием Иоанно-Предтеченский придел, 8.09.1836 г. – Свято-Лазаревский и Рождество-Богородицкий (главный). Сооружена на средства заводчика Х. Я. Лазарева. Архитектор И. М. Подъячев. Закрыта в 1928 г. и отдана под ДК.

Свято-Митрофаньевская церковь кладбищенская деревянная, г. Добрянка. Заложена 1.08.1836 г. Построена в 1836 г. Освящена 1.01.1837 г. епископом Аркадием. Сооружена на средства графини С.В. Строгановой. Архитектор С. Комаров. Приход открыт 4.09.1903 г. Действующая (не закрывалась).

Свято-Николаевская церковь – Никольская каменная, Усольский р-н, г. Усолье. Заложена 8.09.1813 г. Построена в 1820 г. Освящена 29.07.1820 г. Сооружена на средства барона Г.А. Строганова взамен деревянной церкви, сгоревшей 6.07.1809 г. Архитектор И.М. Подъячев. Закрыта в 30-е гг. 20 в. Здание сохранилось

Свято-Николаевская церковь, Чусовской район, село Вереино деревянная, Чусовской р-н, с. Вереино. Заложена и построена в 1855 г. Освящена 17.05.1855 г. Сооружена прихожанами при содействии графини

Н.П. Строгановой. Не действовала с 1937 г. (официально не закрывалась). Была отдана под зерносклад. Вновь открыта в 1947 г. Окончательно закрыта в 1949 г. В последние годы была приписана к верхнегородковской кладбищенской церкви.

Свято-Николаевская церковь, Усольский р-н, с. Пыскор. Построена в 1695 г. на средства солепромышленника Г. Ф. Шустова. До 1832 г. – кладбищенская. 3.04.1831 г. передана единоверцам. В советское время вновь православная. Была закрыта. Открыта в дек. 1943 г. Не действовала с 17.05.1962 г. Закрыта 21.09.1962 г. и передана под склад. Здание сохранилось.

Свято-Троицкая церковь, Лысьвенский р-н, с. Кын. Первая церковь – деревянная – построена в 1779 г. В апреле 1848 г. сгорела. В 1848 г. сооружена вторая деревянная, просуществовавшая до 1869 г. Взамен её 1864 г. иждивением графа Сергея Строганова воздвигнута каменная. Закрыта 31.07.1936 г. Здание передано под цех завода № 700. Вновь открыта в 1990 г.

Свято-Троицкая церковь деревянная, г. Березники, быв. с. Веретия. Первая церковь – деревянная. – освящена в 1647 г. Взамен её в 1746 г. построена каменная. Сооружена на средства Строгановых. Главный придел освящён 28.08.1746 г., придел Бориса и Глеба – 13.06.1764 г., придел Иоанна Богослова – 10.10.1776 г. Закрыта в 1931 г. и отдана под типографию. Затоплена водами Камского водохранилища в 50-е гг. 20 в

Свято-Троицкая церковь каменная, г. Лысьва. Первая церковь – деревянная – построена в 1799 г. на средства княгини В.А. Шаховской (упразднена в 1900 г.). Взамен её в 1899 г. воздвигнута каменная. Освящена 30.05.1899 г. Сооружена на средства прихожан и графа П.П. Шувалова. Архитектор А.Б. Турчевич (?). Уничтожена 13.02.1930 г.

Свято-Троицкая церковь, Пермский р-н, пос. Юго-Камский Свято-Троицкая церковь деревянная построена в 18 в. Взамен её в 1834 г. на средства княгини В. П. Бутеро-Родали сооружена каменная. Освящена 13.11.1834 г. архиепископом Аркадием. Закрыта 20.04.1936 г. и отдана под хлебозавод. В июне 2009 г. Русской Православной Церкви было передано здание Свято-Троицкого Храма в пос. Юго-Камский Пермского р-на.

Спасо-Преображенский собор, г.Усолье . Вместе с колокольной и палатами Строгановых формирует ансамбль центральной части слободы Новое Усолье и является характерным образцом «строгановского» барокко. Храм строился (1724-1731) на средства барона С.Г. Строганова одновременно с жилым домом, теми же мастерами и имеет много общего в декоре фасадов. В 1752 г., когда упразднили храм в Орле-городке, братья Строгановы получили разрешение на переименование церкви в собор. Его неоднократно повреждали пожары (первый случился уже в 1737 г.), но Строгановы каждый раз отпускали средства на восстановление. Во время пожара 1809 г. был полностью утрачен интерьер храма. Казанский придел восстановлен в том же году, а освящение основной части произошло только в 1826 г. В первой половине 19 в. с западной стороны собора была пристроена полукруглая паперть со стрельчатыми окнами, ставшая на место его первоначального крыльца. После пожара 1824 г. восстановлены главы и кресты. Все это вносило изменения в первоначальный облик здания, но основа и пышные декоративные детали остались прежними. Собор – бесстолпный, чуть приземистый пятиглавый храм с трехчастной апсидой, северным приделом и обширной крытой ротондальной папертью. Как и большинство культовых построек этого периода, храм стоит на высоком подклете, где располагались торговые и складские помещения. Особого внимания достойны малые световые барабаны с главками, расположенные не в углах свода, а по сторонам света. Главенствующее место в композиции фасадов принадлежит богатым наличникам рядами расставленных окон двусветного храма. Каждый наличник наложен на чуть выступающую «подкладку» и состоит из витых, орнаментированных или гладких полуколонок с сандриком, над которым помещен рельефный растительный орнамент, усложняющий и увеличивающий объемность в верхнем ряду окон. Необычностью рисунка отличается и карниз, несущий на себе низкий аттик со сплошным рядом балясин. Фризная часть из частых «гирек» прерывается над наличниками окон второго света храма. Углы здания выделены парами трехчетвертных колонн на высоких (в высоту подклета) филенчатых постаментах, аналогичные колонны разделяют «части» апсиды.

Литература

1. Искусство Пермских вотчин Строгановых / Сост. Казаринова Н.В., Скоморовская Н.В. – Пермь: ООО «Проектное бюро «Рейкьявик», 2007. – 312 с.

2. Мезенина Т.Г., Мосин А.Г., Мудрова М.А., Неклюдов Е.Г. Род Строгановых: Культурно-исторические очерки. – Екатеринбург: ИД «Сократ», 2007. – 256 с.
3. Памятники истории и культуры Пермской области / сост. Л.А. Шатров. 2-е изд., перераб. и доп. Пермь: Кн. изд-во, 1976. 220 с
4. Шумилов Е. Н. Православные и единоверческие храмы Пермского края: краткий исторический справочник. Пермь, 2003.
5. <http://enc.permkultura.ru/showObject.do?object=1803750776&linkType>

11.6. УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Среди важнейших направлений культурной деятельности Строгановых, связанной с искусством, было создание и развитие школы живописи.

Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г.Строганова

Художественно-промышленный университет был основан графом С.Г. Строгановым в 1825 году в Москве и первоначально именовался как «Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам». Её создание было вызвано запросами отечественной культуры, социально-экономического развития страны того времени, когда традиционные художественные ремёсла уступали позиции наступающему промышленному производству. В это время стал необходим специально подготовленный художник, который был бы связующим звеном между художественными ремеслами с их традиционной схемой передачи творческого мастерства «от отца к сыну» и новыми требованиями быстро развивающейся национальной промышленности.

Основатель школы С.Г. Строганов – представитель известной фамилии богатейших промышленников, участник Отечественной войны 1812 года, поборник просвещения, с 1835 года – попечитель Московского учебного округа, выступавший за развитие национального искусства. «Цель данного заведения состоит в том, – писал С.Г. Строганов, – чтобы молодым людям (от 10 до 16 лет), посвящающим себя разного рода ремёслам и мастерствам, доставить случай приобрести искусство рисования, без которого никакой ремесленник не в состоянии давать изделиям своим возможное совершенство». Важно отметить демократические основы, заложенные Строгановым: обучение и питание для большинства учеников были бесплатными, в училище принимались дети разночинцев

и крепостных, а критерием зачисления на учёбу было не привилегированное положение родителей, а одаренность поступающего, его способности к рисованию, художественному творчеству.

Школа была рассчитана на 360 человек. На начальном этапе существования в школе имелись три специализации: черчение, геометрия, рисование машин; рисование фигур и животных; рисование цветов и украшений. Однако уже в 1830 году появляется класс технического набивного рисунка, а в 1837 году – класс «лепления из глины украшений и фигур». В 1843 году Строганов передает школу в ведение государства. Её преобразовывают во Вторую рисовальную школу. В этот период была заложена традиция комплектации преподавательских кадров из собственных воспитанников. В 1840–1850-е гг. на педагогическом поприще в стенах школы преподавали: М.В. Васильев, П.А. Нисевин, Ф.И. Ясновский. Позднее они удостоились звания академиков Императорской Академии художеств.

В 1860 году училище объединяется с первой рисовальной школой в «Строгановское училище технического рисования». Утверждается Устав нового училища, состоявшего уже из 5 классов, в котором последние два года занятий были связаны со специализацией будущих художников по ткачеству, набойке и «орнаментации». Вводится курс «Краткие понятия о начале изящного в искусстве» с разделом истории искусства. В этот период при училище открываются ткацкая, набивная, лепная, живописная и литографическая мастерские, а несколько позднее – около 1867 года – керамическая мастерская.

Важное значение в быстром развитии училища имело то обстоятельство, что оно основано было в Москве – многовековом историко-культурном центре страны, имевшем глубокие национальные художественные традиции. Педагоги и ученики Строгановского училища проводили огромную работу по изучению художественного наследия Древней Руси. Ими были выполнены слепки-копии с уникального белокаменного декора храмов Владимиро-Суздальских земель XII–XIII веков, копии с барельефов древних ворот Софии Новгородской, копии с древнейших рукописей. В общей сложности в период 1862–1867 гг. было создано около 1000 образцов, демонстрировавшихся на выставках в Москве и Петербурге; а на выставке этих экспонатов на Всемирной выставке в Париже в 1867 году Строгановское училище получило серебряную медаль. В 1870 году училище издает работу «История русского орнамента». В 1864 году в училище основывается «Художественно-промышленный музей» (первый московский музей, в котором были

представлены прикладные искусства), открытый для посещения широкой публики в 1868 году.

Авторитет училища как поборника национального искусства был подтверждён «Почётными дипломами» за экспозиции училища на выставках в Вене в 1873 году и на Всемирной выставке в Филадельфии в 1876 году.

В 1892 году училище переезжает в специально перестроенное под его нужды здание (ул. Рождественка, дом 11 – ныне здание Московского архитектурного института). Автор перестройки – преподаватель училища, архитектор С.У. Соловьев.

Фасады этого здания украшают майоликовые рельефы по эскизам преподавателя училища Д.П. Сухова, отражающие деятельность художественно-промышленного учебного заведения.

Художественные изделия Строгановского училища привлекали внимание артистической публики, о них появляются многочисленные публикации. Особый успех они имели на международной выставке в Париже в 1900 году, где за свои работы Строгановское училище получило два Гран-при, три серебряных и бронзовую медали (западного зрителя поражала необычайная, глубоко национальная трактовка в прикладном искусстве строгановцев господствовавшего тогда стиля модерн). Большой успех сопутствовал Строгановскому училищу и на выставке в Турине (1911 год).

Музей училища, постоянно пополняемый новыми поступлениями (к июлю 1916 года в нем имелось 10 125 единиц хранения), широко использовался для учебных целей: здесь учащиеся копировали, зарисовывали художественные изделия прошлых эпох.

За период наивысшего расцвета в Строгановском училище была воспитана плеяда талантливых художников, вошедших в историю русского изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Среди них: скульптор Н.А. Андреев – автор памятника Н.В. Гоголю в Москве, скульптор С.С. Алешин, театральный художник В.Е. Егоров – автор сценографии спектакля «Синяя птица», впоследствии ведущий художник советского кино; прекрасный педагог-методист и ученый, автор ряда книг по композиции А.П. Барышников, Н.Н. Соболев – капитальных трудов: «Стили в мебели», «Русская набойка», «Чугунное литье в русской архитектуре», художник-сценограф Ф.Ф. Федоровский, многие годы бывший главным художником Большого театра в Москве.

В числе преподавателей училища предреволюционного десятилетия многие были его выпускниками: талантливые художники и педагоги

П.П. Пашков, С.И. Вашков, С.И. Ягужинский, а также выпускниками других институтов: известные архитекторы С.В. Ноаковский, И.В. Жолтовский, Л.Н. Кекушев, А.М. Рухлядев, А.В. Щусев, Д.П. Сухов, Ф.Ф. Горностаев, Ф.О. Шехтель; живописцы: М.В. Врубель, К.А. Коровин, П.В. Кузнецов, К.К. Первухин и др.

В 1918 году Строгановское училище преобразовано в «Первые Свободные государственные художественные мастерские», затем в 1920 году, на базе 1-х и 2-х (бывшее МУЖВЗ) свободных государственных художественных мастерских был организован ВХУТЕМАС.

В 1928 году ВХУТЕМАС реорганизован в Высший художественно-технический институт – ВХУТЕИИ. 30 мая 1930 года ВХУТЕИИ был реформирован и на его основе были открыты институты: Архитектурный, Художественный (ныне им. Сурикова), Полиграфический, Текстильный.

В 1945 году Строгановское училище было воссоздано под названием «Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское)».

В 1952 году в МВХПУ (бывшее Строгановское) открывается аспирантура, образован Диссертационный Совет по присуждению ученых степеней кандидата искусствоведения.

В 1957 году Строгановское училище переезжает в новое, занимаемое и поныне здание (арх. И.В. Жолтовский и Г.Г. Лебедев) по Волоколамскому шоссе, 9. Начинается значительное расширение списка специальностей и организация новых кафедр.

В 1965 году начинается реорганизация МВХПУ (бывшее Строгановское). В Училище появляются три факультета: Промышленное искусство, Интерьер и оборудование, Монументально-декоративное и прикладное искусство.

В 1970 году МВХПУ становится головным вузом среди аналогичных высших учебных заведений страны: учебные программы, разработанные в училище как типовые, применяются в других вузах.

В 1992 году училище переименовано в «Московский художественно-промышленный институт им. С.Г. Строганова».

В 1996 году институт переименовывается в «Московский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова». Открыт совет по защите докторских диссертаций и докторантура. В 1999 году вводится новое направление профессиональной художественной подготовки – «реставрация».

В 2005 году к 180-летию университета в различных выставочных залах Москвы и области прошла серия выставок, среди экспонатов которых были представлены работы студентов и выпускников по всем специальностям. Факультет Промышленного искусства переименован в факультет «Дизайн».

В настоящее время Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова представляет собой хорошо организованное учебное заведение, структура которого отвечает всем требованиям обеспечения высокого профессионального уровня подготовки дизайнеров, художников декоративно-прикладного и монументального искусства. Лекционные курсы и семинарские занятия общеакадемических кафедр дополняются основной творческой подготовкой, которая проводится профилирующими кафедрами. Главное внимание уделяется практической, творческой работе в многочисленных аудиториях и мастерских.

Литература

1. Андреев А.Р. Строгановы. М.: Крафт, 2000. ISBN: 5-93442-004-2.
2. Введенский А.А. Дом Строгановых в XVI-XVII вв. М., 1962.
3. Купцов И.В. Род Строгановых. Челябинск: «Каменный пояс», 2005. ISBN 5-88771-031-4.
4. Меттерних Т.И. Строгановы: История рода. СПб.: Алетейя, 2003. ISBN: 5-89329-605-2.
5. Неклюдов, Евгений Георгиевич. Уральские заводчики в первой половине XIX века: владельцы и владения. ISBN: 5-8299-0030-0.
6. Преображенский А.А. История Урала с древнейших времен до 1861 года. Москва: «Наука», 1989. ISBN 5-02-009432-3.
7. Род Строгановых. Екатеринбург: Сократ, 2007. ISBN: 978-5-88664-285-8.
8. Строгановский регион. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://northural.ru/article/stroganovy_region/.
9. Строгановы. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.hrono.ru/biograf/bio_s/stroganovy.php.
10. Уральская историческая энциклопедия. Екатеринбург: Академкнига; УРО РАН, 2000. ISBN 5-7691-0795-2, ISBN 5-93472-020-1.

11.7. РОДОВЫЕ БИБЛИОТЕКИ И КНИЖНОСТЬ

Книжность Прикамья

Книга являлась основой христианской цивилизации. Она была и во многом остается непререкаемым авторитетом, основой государственной идеологии, основой этических и эстетических принципов национальной культуры. По существующей общепринятой классификации древнерусские книжные памятники делятся на книги богослужебные и книги четьи.

Богослужебные книги зачастую были единственным источником для чтения, по некоторым из них (Часослов и Псалтырь) учились грамоте. Богослужебные тексты обладали особой глубиной воздействия на все общество и каждого его индивидуума. Именно они в значительной степени определили национальный русский менталитет. Как считает современный американский исследователь Р. Тафт: «...богослужение является душой восточного христианства»

Использование богослужебных книг, наряду с четкими, в домашнем обиходе формировало высокую духовную культуру. Характер чтения богослужебных книг вырабатывал привычку глубокого, сосредоточенного погружения в текст, в слово. Каждодневная работа с книгой способствовала укреплению внутреннего стержня, устойчивости, углублению личной веры.

Особенностью традиционной книжности Прикамья XVI-XX веков являлось массовое духовное крестьянское творчество, которое нашло выражение в составлении многочисленных рукописных сборников. В поздней традиции рукописные сборники смешанного состава содержали в себе произведения, различные по жанру, по времени и месту создания, по авторской принадлежности. Они могли содержать канон, выписку из псалма, поучение, молитву, эсхатологический духовный стих, апокриф, правила, уставные выписки и т. д. Такое книжное и духовное творчество народа являлось уникальным для российской культуры.

Изучение рукописных сборников книгохранилищ Прикамья показало, что распространенное в крае старообрядчество сохраняло духовную традицию иноческого образа жизни, несмотря на их активную жизнь «в миру». Среди них были и торгующие крестьяне, и купцы первой гильдии. Более того, изучение текстов открыло понимание высокого предназначения крестьянского труда в традиционной культуре. Труд приравнивался к подвижническому пути инока. Местная старообрядческая крестьянская книжность восприняла и сохранила элементы исиха-

стской культуры. Подробный анализ старообрядческих рукописных сборников Прикамья показывает, что наряду с выписками из Иоанна Златоуста, Василия Великого наиболее распространенными текстами являются выписки из «Слов» исихастских авторов, таких как Нил Синаит, Макарий Египетский, Ефрем Сирий, Исаак Сирий, Иоанн Лествичник, Максим Исповедник, Симеон Новый Богослов. Произведения этих авторов, цитируемые в региональных сборниках, позволяют говорить о том, что высокая созерцательность и дух «ревнителей благочестия» органично соединились в местной старообрядческой книжной традиции. С одной стороны, максимальная забота и любовь ко всем людям и миру, с другой стороны – высочайший личный прагматизм и индивидуализм.

Отличительной чертой пермской книжной культуры является сохранение и активное использование у православного священства вплоть до XX века и позднее, для богослужения и чтения, книг второй половины XVII века и книг дониконовского издания.

Для книжной культуры Пермской земли характерным признаком является и систематическое поступление в регион новых кириллических изданий в начале – первой половине XVII века и позднее. Эту систематичность обеспечивали постоянные покупки новых изданий несколькими поколениями семьи Строгановых. Анализ вкладных записей, которые обнаружены на книгах, начиная с московского Службеника 1602 года (Пермская государственная краевая универсальная библиотека им. А.М. Горького) и кончая Вечерей душевной Симеона Полоцкого 1683 года (Березниковский историко-художественный музей им. И.Ф. Коновалова), подтверждает этот вывод.

Родовые библиотеки Строгановых

Большое внимание Строгановы уделяли книгам. Помимо сформированного ими значительного книжного собрания родового Благовещенского собора, которое складывалось главным образом членами семей Строгановых, в каждой семье солепромышленников была своя библиотека. Правда, сначала, при жизни Аники, библиотека находилась, как и все хозяйство, в общем владении.

Какова же была библиотека Аники Строганова и его сыновей? О ней может рассказать чудом найденная в куче мусора во дворе Воронцова на Моховой опись книг Аники и его сыновей – «Деловая память». Она была составлена 5 июня 1578 г. земским дьячком Сумороком Дядкиным во время раздела имущества, который начался в 1577 г., после смерти старших сыновей Аники – Якова и Григория, между младшим

сыном Аники – Семеном и внуками – Никитой Григорьевичем и Максимом Яковлевичем.

Этот документ находится среди актов, касающихся раздела имущества Строгановых и представляющих собой столбец из 13 листов – список приблизительно того же времени, сделанным писцом строгановской канцелярии.

Библиотека насчитывала, по нашим подсчетам, 214 книг при 85 названиях. На сегодняшний день библиотека Строгановых – самое крупное частное книжное собрание, по количеству книг уступавшее только собраниям самых больших тогдашних монастырей – Иосифо-Волоколамского, Соловецкого, Кирилло-Белозерского, Троице-Сергиева.

В библиотеке Строгановых второй половины XVI в. были рукописные и печатные книги. Среди рукописных были в том числе и пергаменные.

Значительное число библиотеки, примерно половину, составляла богослужбная литература – Псалтыри, Евангелия, Апостолы, Минеи, Часовники и т. п. Священное писание представлено отдельными книгами Библии – «Исус Наввин», «Судьи», «Иудифь», «Царства» и т. д.

Много книг, разъясняющих Священное писание. Среди них сочинения святых отцов – греческих и византийских писателей Иоанна Златоуста, Григория Богослова, Василия Великого, Иоанна Дамаскина и др.

Как и в любой другой русской библиотеке того времени (да и последующих веков), в ней много книг «душеполезного чтения*», нравоучительных – «Зерцало», «Пчела», «Лествица», сборник изречений и сочинений древнегреческого драматурга Менандра, различные сборники, в которые записывались особенно полюбившиеся тексты из книг.

Не менее «душеполезным» и приятным было чтение житий святых, которые также присутствуют в библиотеке.

Это и «Житие Иоанна Златоуста», самого любимого писателя в Древней Руси, и «Патерик скитский», и «Книга святых отец осемь (восемь) глав», и энциклопедия кратких житий святых – «Пролога с марта до сентября», и другая агиографическая (житийная) литература.

Были в этой библиотеке и так называемые Кормчие книги: в описи 1578 г. они названы «Правила святых отец», доставшиеся по жребию Семену Аникиевичу и Максиму Яковлевичу.

Это своды церковного права, включающие в себя не только историю христианской веры, Вселенских церковных соборов, правила поведения христианина. В Кормчие книги зачастую включались тексты

древнерусских Судебников, а также списки «истинных и ложных книг», т. е. книг, которые церковь разрешала читать православным мирянам и которые читать было запрещено.

Известна Кормчая книга конца XV – начала XVI в., которую дали вкладом Семен Аникиевич, Максим Яковлевич и Никита Григорьевич в свой домовый собор Благовещения в Сольвычегодске. Эта книга, которая в настоящее время хранится в Государственном историческом музее в Москве, содержит, помимо всего прочего, текст Русской Правды – одного из древнейших древнерусских сводов законов.

Исторические книги, перечисленные в «Деловой памяти» 1578г., свидетельствуют о широте интересов Строгановых к прошлому не только Севера и Приуралья, России и сопредельных государств, но и к мировой истории. Здесь названы «Летописец», «Летописец русской», «Летописец литовской», «Летописец вкратце», два «Гранографа», «Криница», «Летописец Стефана Пермского».

«Летописцы вкратце», или «Краткие летописцы», составляют существенную часть сборников, в которые русские образованные люди XV-XVI вв. включали наиболее интересные для них произведения литературного, публицистического характера. Известны такие Летописцы, составленные в XVI в. в Волоколамском и Кирилло-Белозерском монастырях.

Считается, что «Летописец Стефана Пермского» – это написанное Епифанием Премудрым Житие Стефана Пермского, миссионера, первого епископа новой Пермской епархии, создавшего в XIV в. азбуку для народа коми (зырян). Жизнеописание Стефана Пермского было особенно близко сердцу хозяина и собирателя библиотеки Аники Строганова, вся деятельность которого прошла главным образом в местах, которые посещал и знаменитый проповедник. Известно что у Никиты Григорьевича Строганова, которому по разделу достался «Летописец Стефана Пермского», было Житие Стефана Пермского.

Эта книга, ныне хранящаяся в отделе рукописей Российской национальной библиотеки, имеет запись о вкладе Никитой Строгановым в храм Похвалы Богородицы Орла-городка.

Два «Гранографа» (Хронографа) и «Криница» (Временник, или Хроника Георгия Амартола) строгановской библиотеки, значившиеся в описи 1578 г., свидетельствуют о том, что солепромышленники интересовались не только русской, но и всемирной историей. И, добавив немного воображения, можно представить, как вечерами, после трудного дня, Аника или кто-то из его домочадцев с увлечением читает при све-

чах книгу «Летописец Троя» – известную Троянскую историю Гвидо де Колумна о взятии греками Трои или «Взятие цареградское» – Повесть о взятии Царьграда в 1453 г. турками писателя Нестора Искандера.

Познания о мире дополнялись также описаниями путешествий. «Память деловая» называет книги «Странник» и «Странник Данилов». Странниками назывались книги «Паломники», или «Хождения» к святым местам – на Ближний Восток, в Палестину, Константинополь и др. А «Странник Данилов» – это, скорее всего, «Хождение Даниила игумена в Палестину» начала XII в.

Разнообразие репертуара строгановской библиотеки дополняется «Философьей», также учтенной описью 1578 г. В России к этому времени были хорошо известны труды древнегреческих философов Аристотеля, Платона, Демокрита, Эпикура, Гомера, Гиппократы, византийских писателей, сочинения средневековых мыслителей Западной Европы.

Наконец, следует упомянуть еще одну рукопись этой библиотеки – «Книгу каменную». Вероятнее всего, это была какая-то книга с листами из камня, сланца. Такие книги были в русских библиотеках XVI-XVII вв. Но, может, так мог быть назван Лечебник Строгановых? Можно допустить, что «Книжка каменная» могла быть Лечебником в библиотеке Аники. Благодаря Лечебнику, дающему разные медицинские советы, сами Строгановы умели лечить.

В Латухинской Степенной книге рассказывается, например, о том, что в 1581 г. кто-то из них «целил» Годунову раны, нанесенные Иваном Грозным во время одной из своих гневных вспышек.

Врач Кайбыш, или Кайбышев, мог быть кем-то из иностранцев, которых выкупали Строгановы из тюрем во время Ливонской войны. В известном строгановском историко-литературном сборнике первой четверти XVII в. и Пермской летописи В. Шишонко упоминается нижегородский приказчик Никиты Строганова Кайбыш Карамышев. Возможно, Кайбыш – переводчик «Лечебника Строгановых лекарств» и Кайбыш Карамышев – одно и то же лицо?

Большую часть собрания Аники Строганова и его сыновей составляли рукописные книги, но было довольно много печатных книг. Среди них – издания, выходившие в Москве, а также книги «литовской» печати, т.е. выпущенные на территории белорусских, украинских и литовских земель, входивших тогда в состав Польско-Литовского государства. «Литовские» издания составляли около одной трети всех печатных книг строгановской библиотеки.

Печатные Апостолы, значившиеся в описи 1578 г., могли быть московским изданием первопечатников Ивана Федорова и Петра Мстиславца 1564 г. и львовским изданием Ивана Федорова 1574 г. А 48 печатных Часовников, скорее всего, московские издания Ивана Федорова и Петра Мстиславца, выпущенные в сентябре и октябре 1565 г. Исследователи И.В. Поздеева и А.А. Турилов высказали даже мнение, что весь тираж этих Часовников был закуплен Строгановыми и ушел в новые церкви Урала и Предуралья.

Во время раздела библиотеки были поделены и 27 Учительных Евангелий, напечатанных Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем в белорусском городке Заблудове в 1569 г. 18 таких книг досталось Семenu и Максиму, а 9 – Никите. Известны сохранившиеся экземпляры Заблудовских Евангелий того самого раздела. Одно из них стало вкладом Семена Аникиевича и Максима Яковлевича в «дом Живоначальной Троицы на Сылву» в 1580 г., а другое было дано – вероятно, кем-то из Строгановых – в Сольвычегодский Благовещенский собор.

Эти две книги хранятся в Библиотеке Академии наук и Научной библиотеке Санкт-Петербургского университета.

Из строгановской библиотеки могло происходить еще одно Заблудовское Евангелие. Это экземпляр из Древлехранилища УрГУ, содержащий запись о продаже книги Соликамским посадским человеком Николаем Яковлевым сыном Шелковниковым в одну из церквей Кайгородского уезда. Запись в книге начинается с 9-го листа второго счета, а первые 17 листов заменены рукописными.

Особый вопрос – о Библии в собрании Строгановых. Опись 1578 г. называет отдельные книги Священного писания. Известно, что отдельными книжечками издавал Библию только белорусский первопечатник Франциск Скорина. В строгановской библиотеке второй половины XVI в. могли быть как издания этой Библии, так и списки с них, а также рукописные библейские книги, распространявшиеся на Руси со времен принятия христианства. В пользу первого предположения говорит опись библиотеки Никиты Строганова, датируемая 1620 г.: в ней значились издания Франциска Скорины, которые, скорее всего, перешли к Никите еще при разделе 1578 г.

В библиотеке Строгановых было очень много одинаковых экземпляров печатных книг (27 Толковых, или Учительных, Евангелий, 6 Апостолов, 48 Часовников). Это объясняется тем, что солепромышленники закупали большое количество богослужебных книг для вкладов в мона-

стыри и церкви. Так что библиотека одновременно служила и складом книг.

Прежде всего, представители заботились о комплектовании построенных ими же самими церковей и монастырей.

Главное внимание уделялось, конечно, домово́й церкви – Благовещенскому собору в Сольвычегодске. Стремясь создать храм, подобный соборам Московского Кремля, Строгановы не только украшали его иконами и утварью, они стремились создать в нем и библиотеку, такую же, как в Успенском соборе Кремля. Обеспечивая свою домашнюю церковь полным кругом необходимых богослужебных книг, они делали списки с книг московского Успенского собора. В Благовещенском соборе находились тетради, в которых было записано, в какие дни в Москве ходят с крестами из собора Успения по церквям, тетради «о трезвонах во весь год», списки с царских и патриарших грамот и пр.

Строгановы обеспечивали утварью и книгами свой домово́й Введенский монастырь, основанный в 1563 г. братьями Яковом, Григорием и Семеном, другие церкви и монастыри Сольвычегодского посада и за его пределами.

В Пермском крае особое место занимал Пыскорский Спасо-Преображенский монастырь. Первоначальное ядро здешней библиотеки было создано Строгановыми. В описи М.Ф. Кайсарова 1623–1624 гг. после описания пыскорских книг имеется пометка: «В Спасском монастыре и в девичьем монастыре поставленье и в церквях образы и книги и колокола все церковное строение Аникея Строганова и ево детей и внучат». Солепромышленники снабжали книгами и другие храмы своих уральских владений и за их пределами.

Родовая библиотека Аники Строганова, поделенная между наследниками в 1578 г., активно пополнялась.

Владельцем одной из самых значительных и интересных по составу строгановских библиотек был внук Аники Никита Григорьевич, получивший в результате раздела в 1578 г. 72 книги и увеличивший это собрание до 359 книг. Если же учитывать его многочисленные щедрые вклады в храмы, то эта цифра возрастает до 500 единиц. Только в родовой Благовещенский собор он вложил 109 книг один и шесть – вместе с Семеном и Максимом. Наиболее полное представление о его библиотеке дает опись имущества Никиты Григорьевича 1620 г.¹

После смерти Никиты Григорьевича Строганова в 1616 г. имущество его, как не имевшего прямых наследников, было отписано на государя и пущено на продажу в Сольвычегодске. Но так как в небольшом

городке не нашлось покупателей на вещи именитого человека, то все имущество было увезено в 1617 г. в Москву и окончательно распродано летом 1620 г. Были составлены списки первого, второго и третьего «привозу».

В книжном собрании Н.Г. Строганова находилось большое количество богослужебной литературы, книги Священного писания (Ветхий и Новый завет, Апокалипсис), сочинения отцов церкви – Василия Великого, Григория Богослова, Григория Двоеслова, Антония Великого и др., жития святых, Прологи. Тематика библиотеки заметно расширяется – по сравнению с собранием Аники, появляются свод гражданских законов («Судебник»), книги по вопросам государственного и церковного устройства («Стоглав»).

Отчетлив интерес к политической доктрине Российского государства в XV-XVI вв. – теории «Москва – третий Рим» («Сказание о Вавилоне», «Повесть о белом клобуке») и к проблемам идеологической борьбы («Просветитель» Иосифа Волоцкого, книга «Нил Сорский», «Книга о Косом Феодосье», сочинения Максима Грека, «Посланье Курбского» – древнейший список первого послания князя Андрея Курбского к Ивану Грозному).

В библиотеке Никиты Григорьевича находились и книги, написанные по следам недавних событий: «Сказание о Печерском монастыре» (скорее всего, какая-то повесть об осаде Псково-Печерского монастыря во время нашествия короля Стефана Батория в 1577-1581 гг.), «Явление пречистые Богородицы на Тихвине».

Были и сборники, содержавшие послания и грамоты первого русского патриарха Иова и текст Утвержденной грамоты об избрании на царство Бориса Годунова.

Были в библиотеке и переводные повести, по которым можно было почерпнуть познания из мировой истории: две книги Александра Македонского (Александрия – повесть о походах Александра Македонского), «Книжка о Цареграде» (не исключено, что это была «Повесть о взятии Царьграда в 1453 г.» Нестора Искандера), «Книга писменная Троя» (Троянские сказания, или «Троянская история Гвидо де Колумна»).

Познания о мире Никита Григорьевич пополнял также из литературы описательно-географического характера: «Книги о пути иерусалимском» («О пути к Царю граду от Москвы и до

Иерусалима, или Хождение Трифона Коробейникова и Михаила Огаркова до Царьграда...»), а также солидная рукопись географического характера под названием «Книги Козмы Инди-коплова з деяньем в

десть» – известного богословского энциклопедического труда об устройстве мира.

В библиотеке Н.Г. Строганова появляются учебные книги (Азбуки, Грамматики, Арифметика), певческие книги, иконописные и книгописные подлинники (руководства), т. е. профессиональная литература, что свидетельствует об интересе Строгановых и их ближайшего окружения к музыкальному, иконописному и книгописному искусству.

Есть даже книги на греческом и татарском языках (или переводы с этих языков). Мы можем пока только гадать, что из себя представляла «Книга переведен татарский язык». Не содержала ли эта книга из библиотеки Н.Г. Строганова какие-то татарские летописи о Сибири, которые затем были использованы при составлении Строгановской летописи?

В описи 1620 г. отмечены певческие книги: Стихирарь, Ирмологий, Обиход. Это немного. Вероятно, большая часть певческих книг библиотеки вошла в список «первого привозу» (не сохранившийся), в котором, вероятно, были также иконы.

Еще три певческие книги были Никитой Григорьевичем вложены в Благовещенский собор. Одна из них – замечательный по своей полноте певческий сборник, сохранившийся до настоящего времени в собрании Государственного исторического музея.

Запись по листам книги гласит: «Сия книга Стихорал певчей, церковной, домовая, у Соли Вычегоцкие на посаде Благовещения Пресвятой Богородицы и у пределов ея святаго святителя Николы у соборныя церкви и святых чгодотворец безеребреник Козмы и Дамиана, положение Никиты Григорьева сына Строганова лет[а] 7093 (1585) г. марта 25 дн[я]».

Опись Благовещенского собора отмечает два Синодика, переданных сюда Н.Г. Строгановым. Один из них мы отождествляем с рукописью, хранящейся в Государственном историческом музее. В предисловии к Синодику, в частности, говорится: «Еще сему суд грядет, еже о своих родителех не творит памяти и ближним своим, по умертвии же сего самого, не брегоса, памят[ь] погибнет».

Многочисленные и богатые вклады Никиты по себе и по душе своих предков свидетельствуют о том, что он всегда помнил данное грозное предостережение. Нам известно о сохранившихся более 40 книгах с записями о том, что это вклад Никиты Григорьевича в разные храмы¹

Опись Благовещенского собора отмечает два Синодика, переданных сюда Н.Г. Строгановым. Один из них мы отождествляем с рукопи-

сю, хранящейся в Государственном историческом музее. В предисловии к Синодику, в частности, говорится: «Еще сему суд грядет, еже о своих родителях не творит памяти и ближним своим, по умертвии же сего самого, не брегоша, памят[ь] погибнет».

Многочисленные и богатые вклады Никиты по себе и по душе своих предков свидетельствуют о том, что он всегда помнил данное грозное предостережение. Нам известно о сохранившихся более 40 книгах с записями о том, что это вклад Никиты Григорьевича в разные храмы

Есть в Синодике и строки о пользе книг: «Свет душевный ес[ть] чтение книжное, его же лишився, безумный аки во тьме ходя, погибнет», Это высказывание, конечно, было созвучно душе книголюба Никиты Строганова.

У Никиты Григорьевича были рукописные и печатные книги, причем количество печатных книг возрастает по сравнению с собранием Аники: их приблизительно 45 % всего собрания — московские и «литовские» издания, т. е. напечатанные на территории Литвы, Украины и Белоруссии.

«Литовские» книги составляют почти половину печатных книг, Опись 1620 г. подтвердила существовавшую гипотезу о наличии у Строгановых изданий белорусского первопечатника

Франциска Скорины – экземпляров его пражского издания «Четырех книги Царств» 1518 г. и пражской Псалтыри 1517 г.

Количество богослужебных книг по описи 1620 г. – 39 Псалтырей, 36 Часовников, 21 Евангелие, 22 Апостола – еще раз подтверждает, что строгановские библиотеки были складами, из которых шло снабжение церквей и монастырей строгановских вотчин.

Библиотека Никиты Григорьевича, выставленная на продажу в Москве, разошлась по приказам, московским церквям и частным лицам разных чинов и званий: князьям, боярам, окольниковым, шатерничим, воеводам, послам, государевым дьякам и подьячим, священникам, стряпчим, ключникам, торговым людям и др., а также «великой государыне иноке Марфе Ивановне* – матери царя Михаила Федоровича

А какова была судьба другой части аникиевской библиотеки, доставшейся на двойной «жеребей» Семену Аникиевичу и Максиму Яковлевичу? В сентябре 1583 г. они поделили между собой имущество, в том числе и библиотеку.

Семен Аникиевич недолго прожил после знаменитого похода Ермака: в ночь на 22 октября 1586 г. он был убит в Сольвычегодске во время восстания посадских. Библиотека Семена Аникиевича была раз-

делена между сыновьями Андреем и Семеном лишь в 1611 г., однако описи раздела не сохранилось или ее не было. О библиотеке Семена Аникиевича и его сыновей могут поведать их книжные вклады в церкви, и монастыри сольвычегодских и прикамских вотчин солепромышленников.

Более известно книжное собрание Максима Яковлевича, о котором можно судить по сделанной описи 16 июля 1627 г. части его собрания, доставшейся одному из сыновей – Максиму Максимовичу. Собрание это насчитывало более 300 единиц и по своему составу близко рассмотренным выше строгановским библиотекам. Все собрание книг хранилось по отделам: книги (богослужебные), четьи книги, певческие и дорожные книги.

Эта же разбивка говорит и о специфической особенности библиотеки, хозяин которой часто бывал в разъездах по делам фирмы и был любителем книг, не расставаясь с ними даже во время поездок.

Традиции собирания библиотек продолжали все последующие поколения рода Строгановых. Правда, об их книжных собраниях второй половины XVII – начала XVIII в. мы знаем гораздо меньше, так как не сохранилось описей книг Строгановых этого времени. Это объясняется, с одной стороны, меньшей тщательностью в оформлении строгановского архива во второй половине XVII в., а с другой – многочисленными разделами имущества, в том числе архива, и постоянными его странствованиями, в результате чего терялась значительная часть документов. Тем не менее записи на книгах, а также свидетельства современников говорят о том, что библиотеки у Строгановых были и в это время.

Книги именитые люди покупали в торговых лавках разных городов, на Печатном дворе в Москве, просто у частных лиц. Так, Даниил Иванович Строганов, внук Максима Яковлевича, купил в Москве у сотника Стрелецкой сотни Максимки Филиппова лицевое (т.е. с миниатюрами) Житие Николы 1570-х гг., написанное в царской книгописной мастерской теми же писцами, которые писали Лицевой летописный свод

Строгановы были постоянными покупателями книжной лавки московского Печатного двора. В Приходных книгах Приказа книжного печатного дела записаны покупки Строгановыми Псалтырей, Миней, Часовников, Службников, Жития Николы Чудотворца, Библии и других книг.

Крупным книжным собранием владел, вероятно, и Григорий Дмитриевич Строганов, последний из именитых людей, к которому перешло все строгановское наследство.

Григорий Дмитриевич был личностью сильной и незаурядной. Живший в переходную эпоху, он сочетал в себе одновременно черты крупнейшего помещика-крепостника и предпринимателя нового типа.

Став владельцем всех строгановских вотчин, Г.Д. Строганов хорошо понимал всю ту ответственность, которая ложится на него по сохранению не только богатств своего рода, но и его культурных традиций.

В частности, в 1689-1693 гг. «иждивением» Строганова в Сольвычегодске был построен каменный собор Введенского монастыря. Это грандиозное – удивительной для своего времени монументальности – здание, высотой 40 метров, выполненное в стиле так называемого русского барокко, открыло новую страницу в истории отечественной архитектуры.

О библиотеке Григория Дмитриевича мы можем судить пока на основании сохранившихся книг с его вкладными и владельческими записями (сохранилось более 40 таких книг). Судя по книгам, принадлежавшим некогда Григорию Дмитриевичу, его книжное собрание отражало противоречивый характер эпохи переходного периода от старого времени к новому.

С одной стороны, эта библиотека была своеобразным складом книг, обслуживавшим нужды церковей родовых вотчин: известно много книжных вкладов Г.Д. Строганова, сделанных на Урале и Украине, в Киеве. Так что в ней находились книги, названия которых встречались во всех описях строгановских библиотек: Канонник, Хронограф, Библия, Синодик.

С другой стороны, в ней появляется литература новая: «Увет духовный» Афанасия Холмогорского (М., 1682), украинские издания, в числе которых – «Меч духовный» Лазаря Барановича (Киев, тип. Лавры, 1666).

Были у него и издания московской Верхней типографии Симеона Полоцкого: «Повесть о Варлааме и Иоасафе» (1680), «Обед душевный» (1681), «Вечеря душевная» (1683).

В 1670-1680-х гг. Г.Д. Строганов обосновывается в центре своих пермских владений – Орле-городке.

Григорий Дмитриевич, как и многие из предшествовавших ему поколений Строгановых, был тонким ценителем и большим любителем хорового пения. И даже, по свидетельству проповедника соборной церкви Орла-городка, сам был «зело навичен пению».

Сохранилась книга – «Идея грамматики мусикийской» 1679 г., написанная музыкальным теоретиком и композитором Н. Дилецким и поднесенная им Г.Д. Строганову.

На последнем листе книги – автографы автора и переписчика: «Николай Дилецкий творец, Василий Рязанец писец»¹. Как известно, книга излагала основы нового, партесного пения, которое первым в России ввел в своих вотчинах Г.Д. Строганов.

В собрании Григория Дмитриевича был какой-то особый список Хронографа, о присылке которого «на малое время», – для написания своих трудов, его просил в письме от 18 мая 1707 г. известный церковный писатель Димитрий Туптало, митрополит Ростовский и Ярославский²,

Большое значение придавал Г.Д. Строганов памяти своего знаменитого рода. По его заказу был написан и роскошно орнаментирован Синодик, хранящийся ныне в Пермской государственной художественной галерее. Синодик написан в 1703 г. и имеет приписки и дополнения более позднего времени, вплоть до конца XIX в. значительные комплексы книг с записями, свидетельствующими, что это вклад Григория Дмитриевича в церковь Похвалы Богородицы и Воздвижения креста в Орле-городке, хранятся в Пермском областном краеведческом музее и Березни-ковском историко-художественном музее.

Сохранились также документальные свидетельства о книжных вкладах Г.Д. Строганова. Так, из описи книг Пыскорского монастыря 1702 г. мы узнаем, что Григорий Дмитриевич вложил в этот монастырь печатное напрестольное Евангелие, которое «все обложено серебром, вызолочено, средины и евангелисты серебряные, под золотом, чеканные, на передней цке искорки мелкие изумрудные в запонках серебряных золоченых, бумага александрийская». Из описания Евангелия видно, что именитый человек не жалел денег на украшение книг.

Даже краткий обзор строгановских книжных собраний показывает, что комплектование библиотек представляло для Строгановых одну из важнейших сторон их многогранной деятельности, наряду с добычей соли, пушнины, руды, торговлей и другими занятиями.

Это было также своего рода целое книжное хозяйство. Представители разных поколений фамилии Строгановых получали библиотеку по наследству от родителей. Пути дальнейшего пополнения книжных собраний были различными. Книги покупались у других лиц.

Одним из путей комплектования книжных собраний были родительские благословения. Иногда благословение подтверждалось соот-

ветствующей записью в книге, как это сделано на полях Праздничника начала XVII в.; «Книга певчая Праздники владычни да Охтай [Октоих] Андрея Семеновича, а благословил сего книгою сына своего... Дмитрея Андреевича Строганова».

Записи на книгах свидетельствуют, что Строгановы заказывали переписку нужных им книг в Сольвычегодске, Вологде, Москве и других городах.

Со времени начала книгопечатания в России, т. е. с 1550-х гг., наряду с рукописными, Строгановы покупали и печатные книги (московской анонимной и первой государственной типографий, «литовские» издания), причем покупалось, как было отмечено выше, большое количество экземпляров одного и того же издания. В дальнейшем они приобретали книги на Печатном дворе.

Книги солепромышленники хранили, по всей вероятности, в господских домах в коробьях и сундуках, а также в палатках под каменным храмом домового соборной церкви Благовещения.

Строгановские книжные собрания отнюдь не были неподвижными, хранящимися в одном месте. Мы знаем, что Максим Яковлевич возил с собой походную библиотеку. Вероятно, такая же библиотека была и у Никиты Григорьевича.

Какая-то часть книжных собраний Строгановых уже во второй половине XVI – первой половине XVII в. находилась в пермских владениях, где Строгановы имели свои дома (в Орле-городке, Нижнем и Верхнем Чусовских городках, Очерском острожке и др.), и, может быть, в Москве (известно, что Максим Яковлевич имел в Москве дом на Сretenской улице, Андрей и Петр Семеновичи – свои дома на Покровской улице, между княжескими и боярскими домами, Никита Григорьевич – дворы в Ветошном ряду у Богоявленского монастыря, а Григорий Дмитриевич – на Вшивой горке за Яузой).

Большие партии приобретенных книг, в основном богослужебных, предназначалась для церквей и монастырей своих вотчин и за их пределами. Больше всего вкладов получила домовая церковь Строгановых – Сольвычегодский Благовещенский собор. В описи собора, датированной не ранее 1592–1631 гг. записано 180 книг, из них вкладов Строгановых – 163.

Обеспечивали они и Введенский монастырь, считавшийся домовым монастырем Строгановых. Переписные книги Сольвычегодского уезда 1625-1690 гг. отмечают, что в церквях Введенского монастыря

«церковное строение и утварь и колокола именитых людей Строгановых».

Очень много вкладов, в том числе книг, было дано ими в старейший в Сольвычегодске Борисоглебский монастырь. Во Вкладной книге монастыря 1686-1730 гг. (к сожалению, сохранившейся не в полном виде) записано 32 книжных вклада Строгановых.

Солепромышленники строили и снабжали книгами некоторые церкви Сольвычегодского посада. Книги их положения находились в Коряжемском монастыре, а также за пределами собственных владений – в Николаевском Прилуцком монастыре, в церкви Николы Чудотворца в «Вологодском уезде на Верхней Сухоне на Ихалице», в Соловецком монастыре и других святых местах.

Особенно заботились солепромышленники о комплектовании построенных ими церквей и монастырей в своих уральских владениях. Пыскорскому Спасо-Преображенскому монастырю Яковом, Григорием и Семеном была пожалована пергаменная Псалтырь XIV в., Никитой – пергаменный Паремийник XIV в., два Трефоля, два Пролога, Сборник 1560-х гг. с Житием Сергия Радонежского и Никона и другие книги.

Библиотека Строгановых, несомненно, испытывала влияние книжно-рукописной традиции Сольвычегодско-Устюжского края, а также московской книгописной традиции.

Строгановы заказывали рукописи в Москве. Много книг для именитых людей переписали московские писцы братья Басовы. Известно, что Стефан, Гаврила и Федор Басовы работали в одной из центральных книгописных мастерских. Рукописи, написанные ими, отличает высочайшее мастерство. Исполненные ими элементы украшения книг так называемого «старопечатного орнамента» – заставки, концовки, инициалы, цветки на полях, живописное «древо» – предвосхитили книжное убранство изданий русских первопечатников А.Т. Невежи, И.А. Невежина, А.М. Радишевского.

Главным заказчиком на протяжении многих лет был Н.Г. Строганов. Именно Федору Басову Никита Григорьевич заказал упоминавшийся выше книгописный подлинник 1604 г.

Пролог, написанный Стефаном в 1590 г., имеет пространное предисловие, посвященное заказчику – Никите Григорьеву сыну Строганову. Как и в случае с иконами, Строгановы заказывали книги именно тем писцам, мастерство которых и стиль художественного исполнения соответствовали их собственным эстетическим пристрастиям. Книги для Строгановых переписывались также дячками сольвычегодского посада,

канцеляристами и церковнослужителями, а также писцами, находившимися у них на службе.

Вероятно, переписывал книги для Строгановых бывший послужилец Никиты Григорьевича Семен Кириллов сын Немчинов. Переписывал и составлял сборники строгановский канцелярист Ждан Воронин.

По-видимому, заказы рукописей в других городах не могли полностью удовлетворять потребности богатых солепромышленников, и они стали расширять штат писцов и привлекать их к переписке книг, вероятно, на рубеже XVI-XVII вв.

Строгановы стали устраивать специальные помещения для этого в своих дворах в Сольвычегодске, подобно иконным горницам. Возможно также, что рукописи переписывались при домово́й церкви – Благовещенском соборе, а также при Введенском монастыре.

Большое значение для строгановских книгописцев имела работа писцов и художников царской книгописной мастерской, а также московских иконописцев, работавших в Сольвычегодске. Документов, свидетельствующих о существовании книгописных мастерских у Строгановых во второй половине XVI в., не сохранилось.

Строгановы стремились наладить в своих вотчинах не просто переписку книг, а выполнение ее на самом высоком художественном уровне. В начале XVII в. по заказу Никиты Григорьевича была написана Азбука – Книгописный подлинник, специальное руководство для переписки книг. В Книгописном подлиннике представлены изумительные по красоте образцы заглавных и строчных букв, заставок, вязи, скорописного и полууставного письма, разноцветной плетенки, рамок, клейм, выполненных различными красками и золотом.

Образцы клейм свидетельствуют о том, кому принадлежал книгописный подлинник или чьи заказы должны были выполнять писцы, пользуясь подлинником: «Печать Никиты Григорьева сына Строганова», «Блюдо Никиты Григорьевича», «Укусник Никиты Григорьевича», «Рукомойник Никиты Григорьевича», «Чернилница Никиты Григорьева сына Строганова».

Рукопись была написана московским писцом Федором Сергеевым Басовым. Часть буквиц, выполненных более небрежно и другими красками (и, вероятно, на вставленной позже тетради), написана Варлуком в 1604 г.

В рукописях первой половины XVII в. мы встречаем имена писцов – людей Строгановых. Запись в сборнике 1634 г., написанном для Д.А. Строганова, сообщает, что «письмо сия книга человека их, Григо-

рия Никифорова сына Базыкина...». В рукописи помещена редко встречающаяся русская азбука с нотами, озаглавленная «Начало детсм хотящим учитися...», что свидетельствует о том, что у Строгановых существовала специальная школа, где обучали детей знаменному пению. Здесь же – миниатюра, изображающая писателя, гимнографа Иоанна Дамаскина, обучающего учеников.

Две рукописи из собрания ГИМ, датируемые первой четвертью XVII в., представляющие собой части 12-томного свода стихир, также можно отнести к строгановской мастерской.

Миниатюры, изображающие святых, выполнены в традициях строгановской иконописной школы (удлиненные пропорции фигур, «нетвердая» поступь, «парень» в воздухе). Для Дмитрия Андреевича Строганова его писцами – Петром Архиповым и Панкратием Горловым – был написан «Круг Великий миротворный» не позднее 1642 г. Текст рукописи сопровождается наглядными пособиями: для пояснения лунного течения приводятся таблицы с изображением сторон света (север, восток, юг, запад) в виде человеческого профиля с вращающимся картонным кругом, закрывающим или открывающим луну. Чуть позже, в 1648 г., Панкраша Горлов написал также для Дмитрия Андреевича Святцы с пасхалией – уменьшенную копию Миротворного Круга.

Строгановы, осознававшие свое исключительное положение в обществе, придавали большое значение сохранению памяти о своей фамилии. Издавна в роду Строгановых велись летописные записи, составлялись Синодики.

У них были Родительские летописцы, составленные наподобие Святцев, по месяцам всего года, с 1 сентября по 31 августа, с указанием дат памяти, смерти и продолжительности жизни того или иного члена фамилии Строгановых.

Они проявляли интерес не только к памяти своего рода, но и к тому, что происходило в стране. Подтверждением тому стал составленный в 1605-1624 гг. в Сольвычегодске в доме Строгановых писцами их канцелярии сборник, в котором содержатся несколько литературных произведений Смутного времени, а также большое количество списков с грамот времени царей Федора, Бориса, Лжедмитрия первого, Василия Шуйского, междуцарствия и царя Михаила Федоровича (с 1592 по 1616 г.). Многие из этих грамот направлялись в Сольвычегодск, в том числе непосредственно Строгановым – Максиму Яковлевичу, Никите Григорьевичу, Андрею и Петру Семеновичу. Сборник написан целой группой писцов и составлялся не сразу, а постепенно, по мере поступления

грамот. Этот сборник создавался в период польско-литовской интервенции и Смуты, когда иноземные захватчики вступили в строгановские владения и Строгановым пришлось организовывать оборону Сольвычегодска и своих домов.

Несомненно, сами Строгановы были инициаторами составления и краткой, и основной редакций Строгановской летописи – с целью возвеличения собственных заслуг в завоевании Сибири. Краткая редакция, как полагают авторы «Очерков русской литературы Сибири», могла возникнуть в период опалы царя Федора Ивановича на Никиту Строганова за его нейтралитет во время организации сибирского похода. Начало составления Строгановской летописи основной редакцией относится, возможно, к 1621 г. Наиболее вероятным кандидатом на авторство Строгановской летописи в настоящее время считается писатель Семен Шаховской.

Записи в книгах и документы из архива Строгановых свидетельствуют о высоком уровне грамотности среди служащих строгановских вотчин. Большое хозяйство солепромышленников, необходимость фиксации всех расчетов и деловых отношений требовали штата грамотных людей, писцов, канцеляристов – «дьячков у письменных дел».

Книжно-рукописная традиция, существовавшая в сольвычегодских владениях Строгановых, развивалась и в их пермских вотчинах. Книгами владели, их переписывали священники, канцеляристы, крестьяне именитых людей Строгановых. Владельческие и вкладные записи на книгах сохранили их имена: Иван Гордеев сын Садовников, Михаил Исаков сын Коровин, Григорий Коровин, Василий Иванов сын Истомина, Яков Алексеев сын Миронов, Алексей Пирожков, Гаврила Гогунин, Василий и Дмитрий Калашниковы и др.

Строгановский синодик

Синодиком, или «помянником», называлась поминальная книга. На Руси синодики появились в конце XV века. Вначале в них включались молитвы, которые следовало читать об упокоении. Позднее – вписывались имена умерших для поминовения на литургиях и на вселенских панихидах. Наряду с частными поминаниями в синодиках находились общие: они были составлены при митрополите Макарии и при патриархе Иове в XVI веке, добавления прибавлялись и в XVII веке, и позднее. Синодики велись в семьях, составлялись в монастырях и церквях, княжеских домах и царских хоробах. Памятники такого типа представляют довольно большой исторический интерес: в них можно встре-

тить имена людей, о жизни и деятельности которых в других источниках нет никаких сведений. Нередко можно встретить дополнительные сведения об известных исторических деятелях или о событиях края.

Кроме поминаний, в синодики на Руси стали записывать «предисловья» в виде рассуждений. Повествования, рассказы и изобразительные сюжеты носили нравственно-назидательный характер, имели поучительный смысл. В них показывалась польза покаяния, объяснялось, почему надо поминать усопших. Многие рассуждения касались тщеты всего земного. Источником таких сюжетов и повествований были «Великое зеркало», патерики, беседы римского папы Григория Великого, жития святых. «Чем авторитетнее круг произведений, из которых собираются назидания, – отмечал исследователь, академик Д.С. Лихачев, – тем сильнее они настраивают читателя на благочестивый лад». Так синодики стали дидактическими книгами.

Род именитых людей Строгановых сыграл неоценимую роль в экономике и культуре пермской земли. Наиболее крупные старообрядческие книжные центры сложились именно на территориях Строгановских вотчин. Благодаря Строгановым, уже в ранний период заселения края, с XVI века пермская земля начала обогащаться лучшими художественными образцами Московской Руси. Управление имениями находилось в местных населенных центрах: Орле-городке, Новом Усолье, Ильинске. Именно здесь постепенно формировалась совершенно уникальная книжная культура.

Одним из лучших художественных образцов книжности Пермского края является рукописный Строгановский синодик (ПГХГ. Инв. № Р-1394). Он поступил на хранение в Пермскую художественную галерею 20 августа 1925 года из церкви Похвалы Богородицы села Орел Верхнекамского округа. Синодик датируется 1703 годом (формат А4°; 193x155). Основной текст написан полууставом одного почерка, содержит 147 листов.

Бумажные водяные знаки являют собой «Герб Амстердама» с литерами «AG». В начале XIX века рукопись была реставрирована. В рукописи были обрезаны листы и был поставлен новый переплет, сохранявший традиции древнерусского переплета: доски в коже с золоченым тиснением. Водяные знаки переплетных листов являют собой «Герб Ярославля»: «Медведь с секирой» без рамы с литерами «ЯБМЯ» (Ярославская большая мануфактура Яковлевых).

На обклейке переплета, на листе 1, а также на листах 1-39 скорописью одного почерка XVIII века чернилами сделаны записи:

- 1) «Написано в 1752 году», ниже тем же почерком «1735»;
- 2) «Сия книга святой апостольской соборной церкви Похвалы Пресвятыя Богородицы, казенная № 36-й»;
- 3) «Сия книга Дипитиха сиречь Помянник высокоблагородных господ баронов Александра Григорьевича с братьями Строгановых, вотчины их высокопревосходительства города Орла соборной церкви пресвятыя Богородицы с пределы. Подписал Новоусольской Спасской церкви Андрей Иванов сын Дьяконов своею рука 1752 года. На листе 146 имеется запись поздним полууставом: «7224 (1716) году ноября на 22-е число, ноци час 2, преставися раб Божий Григорий Димитриевич Строганов». Рядом другими чернилами дата повторена, предположительно, почерком того же Андрея Ивановича Дьяконова: «7224».

Содержание рукописи состоит из двух больших разделов, открывающихся расписными фронтисписами. Первый раздел посвящен России с древнейших времен до XVIII века:

- 1) Воспоминание крещения Руси;
- 2) Поминовение русских патриархов;
- 3) Поминовение московских митрополитов;
- 4) Поминовение великопермских епископов;
- 5) Поминовений великих князей;
- 6) Поминовение московских царей;
- 7) Поминовение цариц и великих гинь;
- 8) Поминовение царевичей;
- 9) Поминовение царевен.

Второй раздел посвящен непосредственно роду Строгановых:

- 1) Поминовение рода Строгановых;
- 2) Поминовение младенцев рода Строгановых;
- 3) Поминовений отцов духовных рода Строгановых;
- 4) Поминовение «людей» Строгановых;
- 5) Поминовение церковного причта Строгановских церквей Орла-городка и Нового Усолья, а также крепостных людей Строгановых ближайшей округи.

Первый фронтиспис (на листе 1 оборотном) представляет собой рамку с волютами и колоннами, рисованными черными чернилами, окруженную цветами оранжевого, фиолетового, зеленого оттенков. В рамке красиво и симметрично полууставом киноварными чернилами написан текст: «От рождества Христова 1703 году месяца септеврия в 20 день. Сий Дипитиха, сиречь Помянник именитого человека Григория Дмитриевича Строганова. Приложил в вотчину свою на Орле городке к со-

борной церкви Похвалы Пресвятые владычицы наша Богородицы и присно девы Марии в душевное свое спасение и вечное помяновение прародителей своих». Ниже черными чернилами крупным полууставом текст: «Писано в лето от сотворения мира 7211 (1703) месяца септеврия в 20 день».

Второй фронтиспис (на листе 65 оборотном) украшен цветами и бутонами лилового, оранжевого, желто-коричневого оттенка с ягодами лилового оттенка, зелеными листьями и стеблями. Внизу прорисованы даже корешки у главного стебля так, как обычно детально рисовали растения в рукописных лечебниках XVII-XVIII вв. Вверху у центрального цветка ягоды украшены золочением. Композиция строго симметрична. В центре фронтисписа в круге – текст, написанный полууставом черными чернилами: «Род именитого человека Григория Димитреевича Строганова».

Основная идея данной рукописи, связанной с родословием Строгановых, читается в орнаментальном украшении, основным элементом которого являются цветы, а не древо, как символ генетической цепочки древнего рода. Известно, что в древнерусской традиции весной отмечали праздник цветов, посвященный Святому Духу. Вдохновение, одухотворение и пробуждение Божественного начала, связанного с созиданием, преображением и становлением на путь Истины и Праведности, высшее проявление заложенных в человеке возможностей, раскрытие его талантов, творческая инициатива – все это функции Святого Духа. Праздник Святого Духа – это праздник радости и веселья, легкости, творчества, пробуждения внутреннего света и духовного выбора. Он связан с изобилием и счастьем. В христианской православной традиции он соединился с весенним праздником Святой Троицы, основными атрибутами которого вновь являются цветы, зеленые растения, на Руси – березка и т. д. На Руси День Святого Духа следует непосредственно после Святой Троицы, первая неделя после которой называется Неделя Всех Святых (Поминовение всех Святых) – в народной традиции «Зеленые святки». Святой Дух поминают всегда, когда изгоняют бесов, вселившихся в человека. Он чистит Древо предков, с ним связана чистка генетического кода от любых наследственных пороков. Появление цветов в орнаментике книг XVIII века, связанных с поминовением предков, говорит о сохранении в местной художественной культуре древних глубинных традиций.

Интересно содержание первого раздела, посвященное общероссийскому родословному древу великих князей и царей, их жен и детей.

Оно начинается воспоминанием о крещении Руси, перечислением духовной российской элиты: патриархов, митрополитов и великопермских епископов, как «пасущих» вотчины и земли, потому особо значимых для Строгановых. Следовательно, в XVII–начале XVIII веков Строгановы, в частности Григорий Дмитриевич, осознавали свой род и себя как носителей Харизмы, Царской благодати. Григорий Дмитриевич осознавал себя истинным Хозяином на земле.

Первые 12 разделов имеют также украшения в виде расписных орнаментальных заставок и заголовков, исполненных киноварной вязью.

Все заставки выполнены в старопечатном стиле, нередко с элементами барокко – картушем в середине. Ни одна заставка не повторяет другую. Старопечатный стиль, господствующий в русских рукописях XVII века, имеет два варианта:

1) травы белые в черном поле, исполненные в гравюрной манере (с легкой штриховкой);

2) травы в золотом или цветном поле.

Оба стиля бытуют и в XVIII веке. В XVII веке заставки главных отделов имели прямоугольную раму, а заставки второстепенных – часто состояли из трав, свободно поднимающихся вверх с горизонтальной черты, служащей им основанием.

Со второй половины XVII века в заставках и инициалах появляется барочный орнамент. Он мог включать разные растительные мотивы и, нередко, изображения реальных растений – листьев, цветов и плодов, но при этом в обязательном сочетании с мотивами высшей геометрии: эллипсисом, спиралью, с излюбленными ломаными «поворотами». Постепенно отдельные мотивы барокко проникали в старопечатную травную заставку. В конце XVII века такое смешение, или «московское барокко», было особо распространено. В царских и патриарших рукописях второй половины XVII века этот смешанный стиль дает роскошный вариант: к черной и цветным краскам присоединяется золото. В одной заставке, разделенной на поля вычурными линиями барокко и имеющей в центре узорное клеймо, находятся травы белые или разноцветные в золотом поле или травы золотые и черные в поле белом или красном. Непосредственно из этого варианта московского барокко вырабатывался несколько упрощенный, но близкий к нему поморский стиль орнамента, который был особо распространен в старообрядческой каллиграфии всего севера и востока России в течение XVIII–XIX веков.

Строгановский синодик являет собой замечательный образец «московского барокко» с переходными элементами к поморскому орнамен-

ту. Переходные элементы заключаются в том, что нижнее поле листа, на котором изображена прямоугольная заставка, украшено зеркально перевернутой старопечатной заставкой, расположенной под горизонтальной чертой без рамы, а боковые поля украшены крупными цветами в золочении или в серебрении, или красками лилового, оранжевого и желто-красного оттенка. Именно эти признаки доказывают местное происхождение рукописи и ставят синодик в ряд уникальных рукописных памятников как местной, так и российской художественной культуры.

Уникальными по информации являются не только структура синодика, его художественное оформление, но и текст, его содержание, состоящее в данном случае просто из перечисления имен. Так, в разделе поименования рода Строгановых обращает на себя внимание такая уникальная особенность: многие представители рода были схимниками, как женщины, так и мужчины. В разделе «Отцы духовные» – около восьми схимников, один архимандрит, один игумен, остальные священники. Крупнейшие представители российского предпринимательства – Строгановы – были в высшей степени духовно образованными людьми. Последний раздел «Люди Строгановы», к 1703 году (время создания синодика) содержащий всего 118 имен, интенсивно пополнялся именами духовных чинов, приказных людей и, главное, крепостных крестьян. Записи показывают (по различию почерков), что инициатива исходила от самих крестьян. Крестьянских фамилий, записанных в синодике, более 60. Очевидно, считалось престижным записаться именно в Строгановский синодик. Среди известных имен встречаются, например: «Род Ворониных, Смышляевых, иерея Серебренникова и пр.». Уникальным является его демократическое бытование: любой крестьянин мог записать в синодик свой род. В этом есть особое провидение Строгановых. Демократическое бытование синодика является их Личной милостью каждому человеку, что особо ценилось в русской традиции. Последней датой использования синодика в поминальных записях указан 1884 год. Таким образом, синодик бытовал в местной среде, для местных жителей: мещан, купцов, крестьян почти до конца XIX века.

Строгановский синодик выполнял свое назначение только при богослужении. Он активно воздействовал на сохранение памяти предков во имя процветания будущих поколений. В нем органично соединились высокая духовная миссия, высочайшая художественная культура и демократизм бытования

Сиринский синодик

С 1923 года в графических фондах Пермской художественной галереи хранится уникальный памятник книжного искусства – гравированный синодик XVIII века. Он поступил из Сиринской церкви Чердынского района Пермского края. Село Сиринское принадлежало некогда Пыскорскому монастырю, основанному А.Ф. Строгановым.

Порою произведение искусства самим своим существованием может восстановить «недостающее звено» в истории искусства. Одним из таких памятников является гравированный синодик из Строгановских вотчин, который искусствоведы называют Сиринским синодиком.

В Сиринский синодик внесены не только иерархи церкви, но и роды, имена, которые, может быть, ждут своих исследователей. Здесь, например, записан род Чердынского купца Спиридона Владимировича Углицкого; род Соликамского мещанина Стефана Невзорова и др.

В Сиринском синодике, как и положено, каждый текст отличается назидательной интонацией. Например, на листе 33 написано: «Оставшаяся жена с детьми своими умышлением своим поиде за иного мужа с великим богатством и начата жити прохладно вельми. И тако богатство свое все изнуриша во многом пьянстве и роскошестве. А о первом муже своем поминовение не творяше никогда же; в забвении положиша. И тако нерадиво живущее все изомроша безвременно, и во аде мучимы суть».

Смысл назидания, несмотря на трудный старославянский текст, очевиден и понятен: оставшаяся с детьми вдова вышла замуж за богатого и стала жить привольно – в пьянстве и роскошестве, а о поминовении мужа забыла. И поскольку жила нерадиво, то и скончалась безвременно, и в аду была предана мучениям.

К началу XVIII века характер синодиков изменился. Они стали гравированными книгами. Гравировались и сюжеты, и тексты к ним. Сиринский синодик является памятником такого рода. Все гравюры-иллюстрации отличаются хорошим уровнем исполнения. Портретные и сюжетные композиции гравированы профессионально. В основе композиций были использованы лицевые иконописные подлинники. Резцовый штрих по медной доске проведен уверенной рукой. На отпечатанном листе видна чистота и четкость всех линий. Декоративные рамки, которыми авторы окаймляют тексты, изящны и изысканны по рисунку. В гравировании медных досок для синодика приняли участие два известных гравера начала XVIII века. Один из них – Мартин Нехорошевский –

автор гравюры «Зерцало грешное», что подтверждено гравированной надписью: «грыдороваль Мартинъ Нехорошевски».

Несколько гравюр отмечены инициалами «ЛБ». Такие монограммы оставлял на своих гравюрах известный русский мастер этого времени Леонтий Бунин, который принадлежал к числу лучших гравюров-серебряников XVII–начала XVIII века. Он был знаменщиком, как называли в старину рисовальщиков, Серебряной Палаты, входившей в состав Оружейной Палаты в Москве. В 80-е годы XVII века работало всего четыре гравера – Симон Ушаков, Афанасий Трухменский, Василий Андреев и Леонтий Бунин. Правда, они себя еще не называли «грыдоровальщиками», как это было принято позднее, уже в Петровскую эпоху. Каждый из них был или иконописцем, или резчиком по металлу, или знаменщиком («знаменил», т.е. рисовал).

Заслуг у Леонтия Бунина перед отечественной культурой было немало. Им было награвировано 43 рисунка для первого иллюстрированного русского букваря, составленного монахом Карионом Истоминым (1692-1694). Это была первая иллюстрированная азбука, задуманная как книга знаний, как яркий изобразительный рассказ об окружающем мире.

Леонтий Бунин имел собственный печатный железный стан с железными точеными валами, впоследствии купленный у него в казну за 15 рублей, как это указано в документах Печатного двора. Наличие печатного стана у художника-гравера свидетельствовало о его высоком профессионализме. Известно, чтобы получить хороший оттиск с металлической гравированной формы, нужно подвергнуть ее сильному давлению, большему, нежели при печати с деревянных досок. А это было возможно только с помощью специальных станков с цилиндрическими валами.

История гравированных народных книг в отечественной науке, а гравированные синодики относятся к этому типу литературы, изучена достаточно хорошо.

Состав первого издания гравированного синодика представлял собой 35 гравированных сюжетов и был издан в 1700 году. Иллюстрации к этому изданию выполнили Тепчегорский, Трухменский, Андреев и Л. Бунин. Следует заметить, что был определен не только характер сюжетов, но и порядок их расположения.

Гравированные синодики были в тот период времени чрезвычайно популярными в народной среде, не менее чем лубочная картинка. Они были книгами первой грамоты, книгами для душевного поучительного

чтения, как и русские лубочные картинки – яркими по цвету и довольно доступными по цене.

Исследователь книги и филиграней С.А. Клепиков замечает, что науке известно только три экземпляра этого гравированного синодика – «издание 1700 года». Все три экземпляра в науке учтены. Они хранятся в музейных собраниях России – в Государственном Историческом музее в Москве, в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, в Государственной публичной библиотеке имени М.Е. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге.

Со временем синодики, как и другие издания, утрачивались. Вставала необходимость готовить новое издание. Для этого следовало или печатать новые листы с тех же досок, что были награвированы ранее, или по необходимости заменять гравированные формы новыми, или гравировать новые сюжеты. Так появились переиздания синодиков 1700 года.

В течение XVIII века синодик 1700 года переиздавался много раз, и отдельные доски первого состава дошли до конца 1790-х годов. Клепиков отмечает различные издания синодика 1700 года: «...исследователям гравированных изданий неизвестно ни одного экземпляра, выпущенного между 1700 и началом 1760-х годов, когда появилось, по определению Д.А. Равинского, Третье издание. В это издание включены новые сюжеты («Голова Адама», «Зерцало грешное» и т. п.), часть старых досок заменена новыми, часть досок имеет более или менее значительные трещины».

Таким изданием является Сири́нский синодик Пермской коллекции. Во-первых, Сири́нский синодик издан в 1750-е годы. Определить время издания Сири́нского синодика помогают записи, которые имеются на листах самой книги.

По нижнему краю нескольких гравированных листов (5-11, 14, 16, 18, 20 и др.) коричневыми чернилами сделана запись: «Ставропигиального Преображенского Пустынного Мнря Спаской цркви в селе Деде-нинь рже-ственской цркви Феодота нацрквныя денги дано рубль Дватцеть Копеекъ 1759 году июня 10 дня».

Таким образом, дата «1759 год» может считаться верхним пределом датировки. Это означает, что синодик не мог быть напечатан позже 1759 года.

Помогают определить или уточнить датировку памятника также водяные знаки на бумаге, т. е. филиграни.

Сиринский синодик составлен из бумаги двух типов, которые чередуются между собой. Тот и другой тип бумаги имеет водяные знаки, которые хорошо «читаются» на просвет.

Филигрань одного из составов бумаги Сиринского синодика просматривается на просвет, видны буквы ВРФ в кольчатом круге. Бумага с таким водяным знаком датируется 1733, 1744 годами.

Филигрань второго состава бумаги «читается» на просвет. Она состоит из изобразительной и буквенной частей. Изобразительная часть водяного знака представляет собой герб Ярославской губернии, очень близкий варианту № 3 по указанному ранее альбому филиграней Клепикова. Литерная, т. е. буквенная часть филигрании – заглавные буквы ЯФЗ. Бумага с таким водяным знаком отливалась на Ярославской фабрике владельца Затрапезного с 1748 по 1751 год.

Итак, наличие филигрании на бумаге Сиринского синодика, датированных 1733, 1744 и 1748-1751 годами, а также рукописная запись даты «1759» на полях страниц означает, что памятник появился в период между временем отлива бумаги второго состава и записью на полях, т.е. в 1750-е гг.

Во-вторых, иллюстрации Сиринского синодика свидетельствуют о принадлежности памятника к так называемому Третьему изданию. Прежде всего, в составе синодика находятся гравированные иллюстрации «Зерцало грешного» и «Голова Адама», которых не было ни в первом, ни во втором изданиях синодика 1700 года. Эти новые сюжеты появились только в третьем издании.

Кроме того, в Сиринском синодике, как было отмечено выше, пять иллюстрированных листов помечено монограммой «ЛБ». Это монограммы Леонтия Бунина:

- лист 6 (буквенной пагинации) на тему «Иаков стал крестить...»;
- лист 16 «Плач грешника»;
- лист 18 «В храме священники над умершимь...»;
- лист 23 «Душа от земли к небесам восходит»;
- лист 24 «Душа ангелами на небо возносима».

Сопоставление иллюстраций Сиринского синодика с описательной частью гравюр синодика Третьего издания в каталоге Ровинского показало, что еще шесть гравюр Сиринского синодика идентичны сюжетам, описанным Ровинским как сюжеты синодика только третьего издания. Более того, Д.А. Ровинский приписывает их Леонтию Бунину. Это следующие гравюры Сиринского синодика:

- лист 5 на тему «По вознесении на небеса»;

- лист 17 — «Когда душа от тела»;
- лист 19 — «Когда священник поминает»;
- лист 20 — «Душа разлучившаяся с телом»;
- лист 21 — «От девятого дня»;
- лист 25 — «Добро по умершим давать милостыню».

В указанном каталоге Д.А. Ровинского помимо описаний, характеризующих состав синодика Третьего издания, есть три иллюстративных картинки из этого же издания:

- лист 22 «Явление преподобной Игуменьи Афанасии»;
 - лист 31 «И тако отходя от сего света»;
 - лист 32 «Казнь разбойника Домицела».
- Эти гравюры присутствуют и в Сиринском синодике

Кроме того, такие сюжеты Леонтия Бунина, как «Плачущий человек» и «Душа паки ангелами па небо возносима», описаны Д.А.Ровинским как гравюры, принадлежащие только Третьему изданию синодика.

Немаловажным свидетельством, позволяющим идентифицировать Сиринский синодик Пермской коллекции с Третьим изданием синодика, напечатанного в период 1750-х годов является порядок расположения гравюр в различных изданиях гравированного синодика 1700, 1702 года, 1750-х годов. А именно: последовательность расположения гравюр Сиринского синодика соответствует тому порядку, который описан Д.А. Ровинским в его каталоге как порядок состава синодика только Третьего издания.

Обобщим приведенное выше:

время издания Сиринского синодика 1750-е годы;
в его составе находятся гравированные иллюстрации, которых не было ни в первом, ни во втором изданиях 1700 и 1702 годов, а именно гравюры «Зерцало грешного» и «Голова Адама»;

в составе Сиринского синодика представлены гравюры Леонтия Бунина «Плачущий человек» и «Душа паки на небо ангелами возносима», включенные только в Третье издание;

порядок расположения гравированных иллюстраций в Сиринском синодике идентичен порядку Третьего издания.

На основании этого искусствоведы утверждают, что экземпляр гравированного синодика, выпущенный в свет между 1700-м и началом 1760-х годов, так называемое Третье издание, где представлены сюжеты «Зерцало грешного» и «Голова Адама», – это синодик из села Сиринско-

го, принадлежащего Строгановым. Гравирован он Леонтием Буниным и Мартином Нехорошевским, относящийся к 1750-м годам, который хранится в собрании Пермского государственной художественной галереи.

В истории отечественной гравированной книги Сириинский синодик представляет уникальный памятник, являясь пока единственным известным экземпляром так называемого третьего издания гравированных синодиков, печатавшихся в первой половине XVIII века.

Литература

1. Искусство Пермских вотчин Строгановых / Сост. Казаринова Н.В., Скоморовская Н.В. – Пермь: ООО «Проектное бюро «Рейкьявик», 2007. – 312 с. С.185-222
2. Мезенина Т.Г., Мосин А.Г., Мудрова М.А., Неклюдов Е.Г. Род Строгановых: Культурно-исторические очерки. – Екатеринбург: ИД «Сократ», 2007. – 256 с.

11.8. «ЗНАМЕННОЕ» ПЕНИЕ

Среди важнейших направлений культурной деятельности Строгановых, связанной с храмовым строительством, было создание и развитие в их вотчинах знаменитой Усольской строгановской школы пения.

Создание Строгановыми Благовещенского собора предполагало наряду с обеспечением его иконами, церковной утварью, книгами и пр. еще и организацию здесь церковного хора. Формирование хора, по видимому, началось еще с 1570-х гг. Известно, что в 1560-х – начале 1570-х гг. в Усольском (Сольвычего деком) крае ходил «по градам» и учил пению Стефан Голыш, который обучался, в свою очередь, у новгородского распевщика Саввы Рогова.

Голыш в это время стал известным в «Усольской стране». Его и пригласили Строгановы для обучения своих певцов.

Одним из самых талантливых учеников Голыша был Иван Лукошков, который был жителем сольвычегодского посада и жил совсем недалеко от Благовещенского собора.

В «Деловой книге», составленной в 1614 г. о разделе старого двора у собора между Андреем и Петром Строгановыми, упоминается «Лукошково дворище».

Известны вклады Ивана Лукошки в Благовещенский собор, в том числе певческой книгой.

Лукошков, будучи священником домового церкви Строгановых, не только вел службу, но и создавал новые музыкальные произведения «знаменного пения», получив признание как мастер-распевщик, и обучал строгановских певцов.

В середине 1590-х гг. в жизни Ивана произошли серьезные изменения. Он принял монашество и уехал из Сольвычегодска.

Став монахом под именем Исая, он вскоре оказался в Костроме и несколько лет был игуменом местного Богоявленского монастыря.

Созданные им песнопения и распевы прочно вошли в традицию Строгановской певческой школы и в рукописные певческие сборники с пометой «усольский распев» или «перевод Лукошков». Историки-музыковеды выявили множество музыкальных произведений в распевах И. Лукошкова: прокимен «Да ся исправит», тропарь «Да молчит всяка плоть», стихирарные славники «Волсви персидстии» (Рождеству Христову), «Благовествует Гавриил» (Благовещению), «О колико блага» (в неделю о Мытаре и Фарисее) и др. Вершиной мастерства усольского распевщика, по их мнению, стал цикл «Ипакои воскресные на 8 гласов»¹.

С 1602 г. Исая Лукошков возглавил один из самых значительных российских монастырей – Рождественский во Владимире и много сделал для его процветания.

Сам же он в сане архимандрита был в числе наиболее влиятельных лиц в государстве: так, присутствуя в мае 1613 г. на земском соборе, избравшем Михаила Романова «на царство», он поставил свою собственноручную подпись под утвердительной грамотой сразу же за архиереями, т. е. первым из монастырских настоятелей.

В декабре 1614 г. он по поручению царя Михаила Федоровича руководил обрядом погребения старицы-царицы Александры (Ирины Годуновой). В июне 1619 г. архимандрит Исая участвовал в избрании на патриаршество Филарета.

По утверждению Н.П. Парфентьева, «усольское мастеропение» в музыкальном творчестве второй половины XVI-XVII вв. находилось на уровне ведущих в то время московской и новгородской певческих школ, что подтверждается имевшими место фактами вызова усольских певцов в Москву, к «государевой службе».

Об интересе Строгановых к «мастеропению» и музыкальному искусству свидетельствуют, в частности, тридцать две певческие книги из собрания Максима Яковлевича, зафиксированные в описи 1627 г.

В 1670–1680-х гг. Г.Д. Строганов обосновывается в центре своих пермских владений – Орле-городке. Григорий Дмитриевич, как и пред-

шествовавшие ему поколения Строгановых, был большим любителем хорового пения и даже, по словам проповедника соборной церкви Орлогородка, сам был «зело навычен пению».

В составе нотного отдела библиотеки М.Я. Строганова – подборка всех известных певческих книг того времени: Ирмолой, Октоих, Обиход, Праздники, Стихирари (собрания духовных стихов без нот). Среди певческих книг находились редко встречающиеся в XVII в. йотированные Псалтырь и Канонник. Особенно интересны певческие сборники Максима Яковлевича, отличающиеся особенной полнотой и стремлением отразить даже в служебных рукописях события русской истории. Так, в сборнике 1570-1580-х гг. из древлехранилища Пушкинского дома содержатся «величания» князьям Владимиру, Борису и Глебу князю Федору Ярославскому и «чадам» его князю Михаилу и боярину Федору Черниговским, князю Михаилу Тверскому, князю Константину Муромскому и его «чадам». В этом же сборнике находятся покаянные стихи на крюковых нотах, считающиеся одним из ранних памятников древнерусской духовной лирики: «Душе моя, душе моя, почто во гре-сех пребываеши...», «Житие мое яко вода борзе течет...» и др.

Учитывая новые веяния в развитии музыкального искусства, очевидно, во второй половине 1670-х гг. Строганов осуществляет реорганизацию своего хора. Для обучения певцов многоголосным партесным (от позднелатинского *partes* – голоса) концертам Григорий Дмитриевич приглашает к себе крупнейшего тогдашнего музыкального теоретика Николая Дилецкого, автора знаменитой «Идеи грамматики мусикийской», и нескольких «украинских певаков».

В 1670-е гг. хор был переправлен из Сольвычегодска в новый административный и культурный центр Строгановых – Орел-городок в пермских владениях. Отсюда также посылались специалисты знаменного многоголосия в Москву...

В Соль Камскую был отправлен царский гонец – пристав Новгородского приказа Илья Щеголев, а боярину Григорью Никифоровичу Собакину государь указали дать Щеголеву подводы ямские, чтобы привести «вспеваков» от Соли Камской к Москве.

Соль Камская не была владением Григория Дмитриевича Строганова, однако с конца XVI в. главный путь из Москвы в Сибирь проходил через Соликамск, куда прибыл сначала царский гонец, и уже оттуда проехал в вотчины Г.Д. Строганова, в Орел-городок, располагавшийся недалеко от Соликамска.

В июне 1689 г. Щеголев увез певцов. В отписке Г.Д. Строганова, в которой сообщалось: «Я, холоп ваш, тех спеваков, которые у меня, холопа вашего, жили – басистых двух человек лутчих, да алтистых двух ж человек самих лутчих Нов-городцкого приказу с приставом, с Ыльею Счеголевым, к вам, великим государем, к Москве июня в 6 день послал: ... басистой Дмитрей Федоров сын Трушенко, басистой Лукьян Савельев сын Новоселецкой, алтистой Тихон Яковлев, алтистой Федор Семенов сын Казаченко». Строгановы славились не только своими хорами и певцами. В их вотчинах трудились высокопрофессиональные композиторы-распевщики: прежде всего уже названный Иван Трофимов сын Лукошков, Фаддей Никитин сын Субботин, многие другие музыканты, чьи имена история, к сожалению, для нас не сохранила. Они владели сложной техникой создания новых вариантов распевов, зачастую создавали свои собственные оригинальные музыкальные произведения. Многие строгановские распевщики стали крупнейшими дидасками (учителями) и музыкальными теоретиками своего времени.

Наследие Ивана Лукошкова выдвигает его в ряд выдающихся деятелей древнерусского певческого искусства. А его последователь Фаддей Суботин участвовал во Второй московской комиссии по исправлению певческих книг именно как знаток «Усольского мастеропения».

Композиторы из строгановских владений, овладев лучшими достижениями древнерусской музыки, создали собственную теорию пения, в русле которой появилось значительное количество музыкальных произведений, обеспечили высокий уровень самобытного направления в древнерусском искусстве – Усольской певческой школы, значительного явления не только русской, но и мировой культуры.

Литература

1. Мезенина Т.Г., Мосин А.Г., Мудрова М.А., Неклюдов Е.Г. Род Строгановых: Культурно-исторические очерки. – Екатеринбург: ИД «Сократ», 2007. – 256 с.
2. Парфентьев Н.П., Парфентьева Н.В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI-XVII вв. – Челябинск, 1993. – 347с. – С.79-80.

11.9. ЛИЦЕВОЕ И ОРНАМЕНТАЛЬНОЕ ШИТЬЕ СТРОГАНОВСКИХ МАСТЕРИЦ

Шитье высочайшей ценности

Одновременно с иконописанием в сольвычегодских вотчинах Строгановых зародилось и стало развиваться лицевое («изобразительное») шитье. Этот вид искусства был уже известен на Руси, при дворах царя, знати, богатых служилых и торговых людей были специальные мастерские – «светлицы», где женщины занимались вышиванием.

Такие мастерские создавались и в хоромы Строгановых. Жены и дочери Строгановых, инокини из их рода, а также мастерицы из дворовых и наемные работницы вышивали на ткани с шелковистой поверхностью (камка, атлас, тафта) яркими шелками с использованием золоченых (золотных) нитей.

На ткань предварительно наносился рисунок, и в этом принимали участие иконописцы, которые «знаменили» ткань. Кроме шелковых, золотных и серебряных нитей вышивальщицы применяли драгоценные камни и местный жемчуг. Сочетание драгоценных тканей, камней, серебряных и золоченых нитей с виртуозностью и тщательностью исполнения делало памятник лицевого шитья предметом высочайшей эстетической и материальной ценности.

К середине XVII в. в строгановских мастерских был выработан определенный стиль шитья: вышивки выполнялись золотными нитями «в прикреп», когда нити накладывались поверх ткани фона и прикреплялись шелковыми нитями, при этом образуются геометрические узоры. Некоторые произведения были выполнены в наиболее сложной технике – «на обе стороны», т.е. с двусторонним изображением, с изнанки – зеркальное. Подобная техника шитья применялась в «выносных» вещах – в хоругвях. Сохранились такие хоругви: «Спас Нерукотворный», «Преображение Господне», «Архистратиг Михаил».

Зарождение этого искусства на рубеже XVI-XVII вв., очевидно, было связано с созданием Никитой Григорьевичем Строгановым иконных горниц в Сольвычегодске.

На этом этапе местные мастера работали под непосредственным влиянием и при участии столичных иконописцев, что сказалось и в памятниках лицевого шитья.

Можно предположить, что в создании первых памятников лицевого шитья принимала участие жена Никиты Григорьевича Строганова Евпраксия Федоровна.

Лицевым шитьем занималась жена Семена Аникиевича Евдокия Нестеровна и ее невестка – жена Петра Семеновича Матрена Ивановна.

Период расцвета строгановской мастерской лицевого шитья связан с именем Дмитрия Андреевича и его жены Анны Ивановны, которая создала значительное число произведений высокохудожественного шитья.

Памятникам строгановской школы лицевого шитья присущ ряд особенностей художественного стиля, сложившегося уже в первой половине XVII в. Черты ликов святых, вначале передававшиеся без светотеней, обводились черной нитью, в более поздних памятниках появились тонкие контрастные притенения у изображений носов, ртов и глаз; своеобразным был рисунок глаз, которые соединялись изящными дугообразными линиями с овалом лица (наподобие очков). Фигуры и складки одежды постепенно стали обозначать выпуклыми серебряными контурами.

Для некоторых памятников характерны удлиненность фигур, манерность движений и жестов, перешедшие из иконописи. Однако в зрелых произведениях строгановской школы пропорции фигур укорочены, фигуры приземистые.

Пелены, покровы, плащаницы обычно снабжались широкой каймой с изображениями святых или с надписью вязью, приобретающей характер орнамента.

Для начального периода деятельности строгановских мастерских лицевого шитья в художественном оформлении главную роль играет шелк – нити и незашитые поверхности драгоценных тканей фона. По мере развития школы все больше становится металлического шитья – золотных и серебряных нитей, все чаще зашивается фон. Памятник лицевого шитья все больше напоминает икону, убранную в драгоценный оклад.

В настоящее время насчитывается около 150 сохранившихся памятников строгановского лицевого шитья. Значительная часть этих прекрасных вещей вкладывалась в церкви и монастыри Сольвычегодска, Великого Устюга, пермских вотчин, Троице-Сергиев и Соловецкий монастыри. Много пелен, покровов и других вышитых предметов Строгановы положили в родовой Благовещенский собор.

Зачастую солепромышленники заказывали мастерицам-вышивальщицам вышить изображения тех праздников и святых, в честь которых названы храмы. В начале XVII в. Никита Григорьевич пожаловал Благовещенскому собору хоругвь «Благовещение», шитую золотом,

серебром и «шелки розными». По полям хоругви были вышиты 12 придельных святых соответственно приделам Благовещенского собора – Иоанна Богослова, Семиона Столпника, Василия Великого и др.

Для Соловецкого монастыря в мастерской Анны Ивановны Строгановой были вышиты палица (деталь священнического облачения) «Преображение Господне» с предстоящими соловецкими чудотворцами Зосимой и Савватием и два покрывала «Савватий Соловецкий» и «Зосима Соловецкий». А для Троице-Сергиева монастыря Анна Ивановна приготовила покрывало «Сергий Радонежский с житием» (1671 г.).

Кроме того, в строгановских мастерских вышивались пелены с изображением святого, одноименного тому или иному члену семьи. В ряду лучших произведений коллекции Строгановского лицевого шитья находится выносная пелена «Царевич Дмитрий со святыми на полях», вышитая в мастерской Анны Ивановны (второй жены Д.А. Строганова) в 1656 г. для вклада Дмитрия Андреевича Строганова. На пелене также – изображения мучениц Анны и Пелагеи, соименных хозяйке и ее дочери.

Царевич Дмитрий – сын царя Ивана Грозного, по преданию, был убит в возрасте восьми лет в Угличе в 1591 г. В 1606 г. он был канонизирован как мученик, тело его перенесли из Углича в Архангельский собор Московского Кремля, где по традиции хоронили великих князей и царей.

Изображение царевича Дмитрия, как и икона Василия Блаженного, относится к наиболее ранним в русском искусстве.

Особенно известна хранящаяся в Сольвычегодском музее пелена «Царевич Димитрий, с избранными святыми» 1654 г. Подпись на пелене сообщает, что «в лицах, и в ризах, и во всякой утвари» – труды инокини Марфы, по реклу «Веселки», а «труды и тщание сие пелены жемчугом» – самой Анны.

В той же мастерской шила также «разными шелками и серебром и золотом и низала жемчугом Григория Дмитриевича Строганова прикащика ево Алексеева жена Агапова». Об этом сообщает надпись на плащанице 1680 г. из собрания Рязанского государственного историко-архитектурного музея-заповедника.

В светлице Матрены Ивановны и Анны Никитичны была вышита еще одна «соименная» пелена – «Феодор Сикеот и Георгий, с избранными святыми и праздниками» (середина XVII в.) – для вклада Федора Петровича Строганова. Хранится эта пелена в Сольвычегодском музее.

Памятники лицевого шитья строгановских мастерских «вкладывались» промышленниками в качестве даров в храмы своих вотчин и за их пределами, шли на продажу.

Многие изделия этого промысла находились в XVII-XX вв. в церквях и монастырях строгановских городков и острожков Прикамья.

В настоящее время основное место хранения памятников строгановского лицевого шитья на территории их бывших вотчин – Пермская государственная художественная галерея.

Здесь, в частности, хранятся покроец «Распятие» (первая треть XVII в.), пелена «Богоматерь Одигитрия» (первая четверть XVII в.) и пелена «Богоматерь Казанская» (1630-1640-е гг.), воздух «Христос во гробе» (вторая половина XVII в.) и другие произведения.

Гордость коллекции Пермской галереи также пелена с очень редкой иконографией «Убиение царевича Дмитрия» (1650-е гг.), воспроизводящая одну из самых трагических сцен отечественной истории, и пелена «Царевич Дмитрий» (1650-е гг.).

Наличие этих памятников лицевого шитья именно в Прикамье позволяет предположить существование в свое время особой мастерской в пермских вотчинах династии Строгановых.

Искусствоведы считают, что Строгановское лицевое шитье, на ранних этапах (конец XVI в.) подверженное влиянию произведений мастеров московского круга, во второй половине XVII в., в свою очередь, оказало влияние «на данный вид искусства в целом и на конкретные памятники, в том числе и столичного происхождения». Тем самым внеся значительный вклад в развитие русской культуры в целом.

Лицевое шитье Строгановских мастериц

Пермская государственная художественная галерея владеет замечательной коллекцией золотого шитья XVII-XIX веков, собранной в 1920-1930-е годы экспедициями Н.Н. Серебренникова на севере Пермского края. В нее входит около ста произведений лицевого и орнаментального шитья XVII-XIX веков. Ядро коллекции составляют произведения так называемой строгановской школы – их более тридцати. Большинство из них прошло длительную реставрационную подготовку.

Целостность шитья как определенного художественного явления, преемственность на всех этапах его развития отмечали многие исследователи на примере богатейших коллекций шитья, собранных в музеях России.

Пермская коллекция шитья изучалась с 1960-х годов: Н.Н. Серебренников упоминал о ней в путеводителе по залам древнерусского искусства ПГХГ. Отдельные памятники были опубликованы в общих изданиях галереи. К 1000-летию русской православной культуры в 1988 году ПГХГ подготовила первую выставку из фондов коллекции, где было показано более 70 произведений орнаментального и лицевого шитья. Выставка, продолжившая свою работу в Москве, в Доме художника (1990), явилась первой публикацией этого: замечательного собрания. Затем пермские памятники участвовали в таких крупных выставках, как «Искусство строгановских мастеров» (Москва, ВХНРЦ, 1991), «Художественная культура православия. К 600-летию памяти Святого Стефана Пермского» (Пермь, ПГХГ, 1996), «Под звездой Вифлеемской. К 2000-летию Рождества Христова» (Пермь, ПГХГ, 2000), «Сокровища Пермского края» (Москва, ПТ, 2000). На всех этих выставках памятники строгановского шитья пользовались безусловным приоритетом.

Так же как иконопись, строгановское шитье конца XVI – начала XVIII века имеет свои узнаваемые приметы. В содержательном плане здесь происходит явный поворот к усложнению и обогащению основных тематических циклов и конкретных иконографических схем. Наряду с ведущим значением богородичной и христологической тематики, с постоянным интересом к агиографии, прослеживается явный поворот к эсхатологической проблематике, к разработке многофигурных сцен «символично-легендарного» жанра, как считал исследователь Г.К. Вагнер.

В строгановском лицевом шитье преобладают композиции «Распятие с предстоящими», «Положение во гроб», «Поклонение агнцу» («Се агнец»), развивающие тему жертвенной смерти Христа.

По формальным признакам строгановское шитье образует довольно целостную и характерную группу. Эти произведения объединяют особая тонкость и тщательность исполнения, графичность изобразительного решения, обильное применение золотых, и серебряных нитей, образующих плотную «панцирную» фактуру. Недаром строгановские вышивки сравнивают с иконами в драгоценных окладах. «Личное» шьется в строгановских произведениях тонким серовато-бежевым шелком. Для шитья волос и глаз используется темно-вишневый или коричневый шелк. Мелкий атласный шов образует гладкую, отливающую светом поверхность, соответствующую золотисто-серебряной фактуре одежды. Все приемы в результате подчиняются созданию целостного художественного образа.

На протяжении XVII столетия строгановское шитье проходит ряд эволюционных этапов. Шитье первой половины столетия теснее связано с иконописью, монументальнее, сдержаннее в вариациях швов, нитей, в создании декоративных эффектов. Этот период представлен в пермской коллекции лишь несколькими пеленами, изображающими Богоматерь и Николая Чудотворца. Эти небольшие по размеру произведения кажутся монументальными благодаря суровости образов и строгости исполнения: лики и фигуры вышиты здесь тонко и четко, линии имеют чеканную ясность, а швы не слишком многообразны. Плотная гладь, которой вышиты лики и кисти рук, напоминает иконные «плави» – именно такую гладь часто называют «живописью иглой».

Концом XVI – началом XVII века датируют покрывало «Распятие с предстоящими» из Орла-городка. Изображение помещено в круг, шитый «в клопец», и обрамлено более поздней каймой, по репсовому плетению которой цветным шелком вытканы зеленые листья и розовые бутоны гвоздики.

В грации фигур и динамике жестов угадываются художественные традиции XVI столетия. Расцвет строгановского шитья наступает в середине столетия, захватывая 1660-1670-е годы. Центром шитья в это время становятся сольвычегодские светлицы Анны Ивановны, жены Дмитрия Андреевича Строганова. Ее вклады в Троице-Сергиев монастырь и сольвычегодский Благовещенский собор – вехи, определяющие характер строгановского шитья второй половины XVII столетия. Именно в это время складываются те художественные особенности, которые позволяют выделить произведения строгановского шитья в отдельную школу, отличающуюся тонкостью приемов, богатством узорочья, пластичностью форм и одухотворенностью образов.

Около середины столетия были, очевидно, выполнены вышивки, связанные с историей царевича Дмитрия. Это святой, соименный Дмитрию Андреевичу Строганову. Не случайно царевичу Димитрию посвящено несколько икон строгановской школы и ряд вышивок из разных музейных коллекций. В Пермской галерее хранятся три иконы и две пелены с изображением царевича Димитрия. Кроме того, он входит в число избранных святых, изображаемых на епитрахиях. Пелена «Святой Димитрий Царевич» из села Покровка невелика по размеру – она рассчитана на камерное, интимное восприятие. Хрупкий облик царевича чрезвычайно напоминает его изображения в строгановских иконах. Приемы шитья также типичны для строгановских «светлиц»: обилие золотых и серебряных нитей, плотное шитье лика, толстая контурная об-

водка. Великолепно исполнено пышное раскидистое дерево, помещенное в левом нижнем углу композиции.

Намного свободней и интересней выполнена пелена «Убиение Святого Царевича Димитрия» из села Орел (бывший Орел-городок).

Перед нами сюжет почти жанрового характера: «Никитка Кочалов» совершает свое жестокое действие. Душа Димитрия в виде обнаженного младенца отлетает, попадая в руки парящего ангела. Драматичность сюжета отражена в асимметричной композиции, в напряженных сочетаниях цвета, в редкой выразительности характеристик – безжалостного убийцы Никитки, изображенного в резком движении, и кроткого Димитрия, покоровшегося неумолимой судьбе. Свободная расстановка фигур подчеркнута емким пространством, «холмистым» поземом, мягким мерцанием золотого шитья, изумляющего тонкостью и богатством приемов. Все здесь говорит об умелом, истинно творческом исполнении, а клеймо дома Строгановых (буква «М» в круге) – об именном заказе произведения.

Одна из ведущих тем лицевого шитья связана с легендой о смерти Христа. «Распятие», «Положение во гроб», «Поклонение жертве» – эти сюжеты многократно повторяются в вышивках разнообразного назначения. Вклады в монастыри состояли обычно из двух покровцов и воздуха с изображениями «Положения во гроб» или «Христа во гробе». Есть подобные комплексы и в пермской коллекции. Полный комплекс из трех предметов происходит из г. Соликамска и датируется предположительно 1650-1660-ми годами.

Центральное произведение этого комплекса – воздух с изображением Христа во гробе. Фигура Христа, распростершаяся на широком траурном ложе, выглядит жесткой и угловатой – чем-то она близка деревянной скульптуре. Резкие контрасты черного и желтого, темно-синего и красного, синего и золотого создают яркий декоративный эффект. Симметрия здесь немного нарушена – композиция кажется динамичной.

На двух покровцах размещены изображения Спаса в силах и Поклонения жертве. Оба покровца, идентичные по размеру, выполнены на зеленом атласе и обшиты красными, тоже атласными каймами. Нимбы святых и фигура Младенца Христа обнизаны мелким речным жемчугом, местами утраченным. Волосы вышиты черным шелком, что создает такие же, как в воздухе, цветовые контрасты. По-разному выполнены лики: живописный, с «теньями», – у Спаса в силах и более графичный – у Христа во гробе.

Неполные комплексы, где обычно отсутствует покроец с изображением Богоматери Знамение, датируются в основном второй половиной XVII века и происходят из церквей Орла-городка, Усолья и Пыскорского монастыря.

Наиболее тонким исполнением отличаются вышивки из церкви Похвалы Богоматери села Орел. Воздух «Положение во гроб» и покроец «Поклонение жертве» вышиты на вишневом атласе с обильным применением золотых и серебряных нитей. Композиция «Положение во гроб» имеет одну весьма характерную особенность: справа ложе Христа укорочено, а слева фигура Иосифа Аримафейского удивительным образом отделена от других будто он замешкался и теперь спешит приблизиться к ложу. Подобная асимметрия сообщает действию временную подвижность, создает определенное эмоциональное напряжение. Очевидно, это был вполне осознанный композиционный прием, поскольку почти точное повторение пермской вышивки находится в Московском областном краеведческом музее (инв. № ОФ 1252). В целом же художественные приемы в воздухе и покроеце совпадают. Серебряно-золотые фигуры чуть вытянутых пропорций, точно выбранные мотивы декора, максимальное разнообразие швов, отчего поверхность шитья кажется не только мерцающей, но как бы вибрирующей в своем неглубоком пространстве, – все это говорит о высоком художественном уровне памятников.

К одной мастерской можно отнести и другой неполный комплект: воздух «Положение во гроб» из села Пыскор и покроец «Поклонение жертве» из пермского кафедрального Спасо-Преображенского собора, куда поступили многие произведения из Пыскорского монастыря. Оба изображения вышиты на малиновом атласе и окантованы темно-голубой атласной каймой. Идентичны приемы шитья, использованные швы, начертание надписей.

Один из неполных комплексов поистине уникален. В него входит воздух с изображением Христа во гробе, происходящий из пермского кафедрального собора, – единственное произведение, имеющее вкладную надпись, исполненную вязью по трем сторонам средника: «Сии воздух и покровы на вся священные сосуды приложила по обещанию своему боярыня Овдоля Петровна Нарышкина в дом всемилостиваго спаса в пыскорской монастырь ради вечна поминовения во блаженном успении сына своего ближнего стольника Симеона Федоровича*».

С 1692 года С.Ф. Нарышкин был воеводой Соликамска, где и умер в 1694 году. Считается, что воздух в комплексе с другими вышивками

вскоре после 1694 года был вложен Авдотьей («Овдотей») Петровной Нарышкиной в Пыскорский монастырь, крупнейший в Прикамье.

Возможно, что вышивала эти произведения сама Авдотья Петровна.

В коллекции лицевого шитья можно выделить еще одну группу произведений, сближающихся по изобразительным принципам и технологическим приемам. Эта группа из г. Усоля, куда входит покрывец «Распятие с предстоящими», набедренник той же иконографии, епитрахиль и орарь с избранными святыми в своеобразных арочных «киотцах». Датировать эти произведения можно приблизительно 60-70-ми годами XVII века. Усольская группа отличается особым обилием золотых и серебряных нитей, покрывающих и фигуры, и фон. Все контуры шиты «по веревочке». Острохарактерные лики выполнены серовато-желтым шелком, волосы – темно-вишневым. В пропорциональном строе фигур тоже есть много общего – все они приземисты и широковаты.

Наибольший интерес в этой группе вызывает набедренник «Распятие с четырьмя предстоящими», сшитый из нескольких довольно мелких кусков ткани: середина состоит из двух частей, распятие вшито отдельно, нижняя часть креста надставлена. Еще одна, верхняя, надставка состоит из пяти отдельных фрагментов. Очевидно, что со временем композиция существенно изменилась, хотя не утратились благородство серебристо мерцающего шитья, подвижность фигур, красота живописного, зеленовато-золотого позема. Возможно, что все перечисленные произведения создавались в одной мастерской дома Строгановых. Отсюда общность стилистических черт, одинаковые художественные приемы, отражающие вкусы заказчиков или самих мастериц.

В усольскую группу входят произведения разного художественного уровня: высокопрофессиональные, «аристократические», и более грубые, упрощенно-примитивистские. Особенно четко это расслоение выступает при сравнении односюжетных изображений, например вышивок с изображением «Положения во гроб».

Первый уровень представлен плащаницей из Пермского кафедрального собора, которая близка самым высоким строгановским произведениям. Примечателен сам размер плащаницы – 140x176 см. Средник ее заполнен крупными, ясными формами, не утрачивающими своей монументальной целостности, хотя изображение многофигурно, – здесь взят полный иконографический извод композиции, то есть изображены все возможные участники евангельской сцены: Христос, лежащий в гробу, группа святых жен (Богоматерь, Мария Магдалина и Мария Клеопо-

ва), Иоанн Богослов, Никодим, Иосиф Аримафейский и ангелы, осеняющие ложе рипидами. Все фигуры даны в легком, гибком движении, передающем высокую эмоциональность драматической сцены оплакивания. Большое место уделено символическим атрибутам. В центре средника изображены «орудия Страстей»: крест, лестница, трость и копье. По углам, в небесных сегментах расположены символы евангелистов. Господь Саваоф и Святой Дух в медальоне вместе с Христом воплощают символику Троицы. Средник замыкается двойной рамой из литургических надписей.

К этому величественному произведению примыкают более камерные вышивки из Вольской церкви Соликамского района и из церкви Преображения в Соликамске. Их объединяют гибкость рисунка и монохромность колорита, построенного на сочетаниях золота, серебра, желтовато-оливкового атласа и желтовато-серого шёлка.

На втором уровне окажутся некоторые произведения из Усолья (набедренник, например) и замечательная плащаница из Соликамска. Шитье плащаницы было перенесено на новый, темно-зеленый бархатный фон, что, повлекло за собой изменения в композиции и даже утраты. Но главное проявление примитивизма – в пропорциональном строении фигур, коротких и коренастых, в «крестьянских» обликах персонажей, в деформации отдельных предметов, в открытом, наивно-непосредственном изображении горя, постигшего этих людей, каждый из которых страдает глубоко и по-своему. В технике шитья тоже нет изощренности: личное шито толстыми кручеными нитями, начертание надписей несколько грубовато. Но произведение выразительно и полнокровно. Оно преисполнено той силы народного примитива, которая любой канонический сюжет наполняет проникновенностью реальных переживаний.

В конце XVII века в строгановском шитье, как и в шитье других художественных центров, происходят заметные изменения. Композиции становятся более камерными, формы – детальными, приемы – декоративными. Контуры фигур обшиваются жемчугом. Края вышивки обрамляются бахромой, кружевами, подвесками. В изображения интенсивно вводятся драбены с эмалью, драгоценные камни, шнур, тунцал, канитель. Все это создает повышенный декоративный эффект, напоминающий эффекты барокко, влияние которого, безусловно, сказывалось и в этом виде искусства. Сложным построением отличается, например, покровец «Богоматерь Знамение», имеющий крестообразную форму. На нижнем конце креста изображено распятие с двумя предстоящими, на

других – Иоанн Богослов с книгой в левой руке, Иоанн Предтеча – Ангел Пустыни и крылатый Архангел Михаил с мечом в правой руке.

Выбор святых говорит о заказном характере произведения, а приемы шитья – о высоком профессионализме художника-знаменщика и мастериц-вышивальщиц. Лики выполнены крученым шелком серовато-желтого цвета с применением шва «в раскол». Одежания и атрибуты – пряженными нитями из золота и серебра. Силуэты очерчены крученым серебряным шнуром. Богатство фактуры усиливает применение особенно сложных, повышено-декоративных приемов, к которым относится, например, шов под названием «перышки», создающий объемную, играющую светом поверхность.

Чрезвычайно характерна для конца XVII – начала XVIII века пелена «Преображение» из Преображенской церкви Соликамска. В центре в лучистой мандорле изображена в рост фигура Христа. По сторонам – пророки Моисей и Илья. У ног Христа – склонившиеся апостолы: Иоанн, Петр и Иаков. Для шитья ликов использован крученый шелк серовато-желтого цвета, положенный «по форме» (то есть с передачей объемов). Нимбы выполнены прикрепом «в клопец», очень рельефно и сливаются в мягком серебристом сиянии: эта пелена так называемого «кованого шитья» – одно из самых «светоносных» произведений в пермской коллекции. Явные западноевропейские черты, особенно сильно проявившиеся в начале XVIII века, обнаруживает палица «Коронование Богоматери», происходящая из пермского Спасо-Преображенского кафедрального собора. Этот сюжет пришел на Русь достаточно поздно благодаря активному юго-западному влиянию, которое прослеживается в разных видах искусства, в том числе и в золотном шитье. Палица выполнена на хорошем профессиональном уровне, с пластичными и подвижными фигурами, с активными фактурными и декоративными эффектами.

В целом пермская коллекция художественного шитья, состоящая из памятников сравнительно позднего времени, отличается высокими художественными достоинствами. Значительно расширяя известный круг строгановского шитья, она дает дополнительные возможности проследить основные этапы в развитии этого уникального творчества.

Многие памятники из строгановских вотчин можно считать подлинными шедеврами. По своему значению они выходят далеко за рамки региональных ценностей, составляя органическую часть русской художественной культуры

Орнаментальное шитье

Орнаментальное шитье – один из видов древнерусской вышивки, находило широкое применение не только в быту, но и наряду с лицевым (сюжетным) шитьем использовалось в церковном обиходе. Глубокие мировоззренческие традиции, соединенные с богатым опытом русских мастериц, дали памятники высочайшего технического уровня и художественного совершенства. Все материалы, используемые в шитье: шелковые ткани, на которых вышивали (камка, атлас, тафта, бархат), золотые, серебряные и шелковые нити, привозились с Востока и Запада. А саму орнаментальную композицию создавали специальные мастера – «знаменщики», «травщики». Это были профессионалы, способные разработать узор и закомпоновать текст молитвы в красивый орнамент. Приемы шитья и колористические разработки изделий выполнялись непосредственно мастерицами. Именно их художественно-эстетические предпочтения и мастерство определяют стиль памятников. Произведения лицевого и орнаментального шитья являются анонимными – ни «знаменщики», ни мастерицы не оставляли своих имен на изделиях. Вкладные надписи на отдельных произведениях, Вкладные и Расходные книги монастырей и храмов позволяют узнать только имя вкладчика и время изготовления.

Строгановское шитье – значительное явление в русской культуре, и наиболее яркие памятники вышли из их сольвычегодских мастерских в конце XVI-XVII века. Богатые вклады делались несколькими поколениями Строгановых не только в храмы и монастыри своих земель, но и во многие монастыри и храмы России.

Памятники орнаментального шитья из пермских вотчин Строгановых представлены в Пермской художественной галерее несколькими образцами XVII века. Они поступили в коллекцию в 1920-1930-е годы из закрываемых церквей Прикамья. Это облачения священнослужителей, литургические покровы и пелены. Исторические сведения об уникальных памятниках шитья крайне скудны. Поэтому любое упоминание в документах необычайно ценно для исследования и атрибуции предметов старины.

В коллекции галереи хранятся фелонь и стихарь (облачения священнослужителей) XVII века, поступившие из Богоявленской церкви села Нижне-Чусовские городки. Оплечья их шиты золотыми и серебряными нитями. Упоминание об этой церкви впервые встречается в переписи по строгановским Пермским землям, составленной М.Ф. Кайсаровым в 1623-1624 годах. В ней перечислены все городки,

острожки, села с деревнями и починками. В переписи есть краткие сведения и о храмах. О Нижне-Чусовских городках сообщается; «За Ондреем да за Петром Семеновыми детьми Строганова ниже Перми Великие городок Чусовой деревянной рубленой... да в городке ж храм во имя Богоявления Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа деревян клетцки верх шатром». Среди описи икон, книг, литургических сосудов и тканей в этом храме упоминаются «двои ризы камчатые оплечье шито золотом и серебром». В другом документе – в «Книге о расходе денег и вещей Богоявленской церкви Нижне-Чусовского городка» за май 1817 года есть запись: «09.05. За разные поправки ветхих риз стихарей и прочего плачено портному мастеру Ивану Максимову Брашкину и протчим одиннадцать рублей пятьдесят копеек». Как видим, в XIX веке облачения поновлялись. В «Пермских епархиальных ведомостях», в сообщении о торжествах, прошедших в селе Нижне-Чусовские городки по поводу освящения придела церкви Богоявления и Святых апостолов Петра и Павла (1893), упоминают предметы древности этой церкви. Среди них – «фелонь и стихарь, оплечья которых вышиты серебром баронессами Строгановыми». Данный факт подтверждает, что фелонь и стихарь сохранялись в одной и той же церкви на протяжении длительного времени, вплоть до начала XX века. Более того, указывается авторство, связанное с женщинами рода Строгановых, которые в традиции XVIII века именовались «баронессами». Сопоставление данных документальных источников с указанными памятниками позволяет датировать оплечья первой четвертью XVII века. Стилистика и высочайшая техника тонкого, ювелирного шитья сближает их с сольвычегодским кругом памятников. По исследованию А.В. Силкина известно, что хозяйкой в то время была вдова Семена Аникиевича Строганова Евдокия Нестеровна (Лачинова) – сестра Соликамского воеводы. В ее мастерской в это время уже шили ризы для вкладов в разные монастыри России.

Уникальным памятником орнаментального шитья XVII века, поступившим из села Веретия Соликамского уезда, является орарь с изображениями мифологических птиц и животных. Орнаментальная композиция построена по вертикальной схеме. По всей длине ораря проходит шитая прядеными золотными нитями плетенка из цепочки ромбов с усеченными боковыми углами. Все отсеки плетенки заполнены чередующимися фигурами двуглавого орла, единорога, длинношеей птицы с расправленными крыльями – пеликана, называемого в древнеславянской традиции неясью. По краям ораря вышиты мелкие птицы также с рас-

правленными крыльями. Обычно орарь украшался либо растительным узором, либо изображениями святых дьяконов, либо просто крестами.

Данная композиция уникальна тем, что она сочетает христианские и светские мотивы: символ государственной власти – двуглавый орел, и традиционные христианские символы чистоты и жертвенности – единорог и пеликан. Подобные сочетания в церковных облачениях встречаются чрезвычайно редко. Единорог обозначает «человека не забывающего о Боге и возносящего молитвы <...> обозначает Христа, помогающего падшему человеку». Он также является символом непобедимости, чистоты и девственности. Неясыть (пеликан) обозначает «искупление Христом человеческих грехов. Как [пеликан оживляет своей кровью птенцов, убитых змеей], тако и гь наш. от жидов копией ребра его прободоша. изыиде кровь и вода. И оживи вселеную сиречь умршаа. <...> Тако ж и хрстось бгь ншь видевь насъ умерщвеных преступлениа ради заповеди его завистию мысленаго змия диявола. распенся на крсте и в ребра прободень бысть оживи нас паки чтсною своею кровию <...> Обозначение воскрешения Богом-Отцом Сына на третий день<...> Обозначение чадолюбивых родителей». Двуглавый орел – символ государства, царской власти. Этот символ можно рассматривать в церковном облачении (ораре) как идею единения церкви и государства. Изображения небольших птиц по краю ораря можно интерпретировать как паству Христа, за которую Он пролил свою кровь. Изобразительная программа ораря укладывается в его смысловую структуру, связанную с Литургией. Характер рисунка, ракурсы изображенных животных и птиц, технические приемы сближают данный памятник с предметами царского обихода, происходящими из московских кремлевских мастерских. Это позволяет отнести памятник к строгановским мастерским, которые испытывали влияние произведений царского круга.

Поручи XVII века, поступившие в коллекцию галереи из церкви Похвалы Богоматери из Орла-городка, сшиты из фрагментов одной орнаментальной композиции, на которых с изображены птицы пава и сокол. Птица пава часто встречается в русском золотном шитье XVII века и повсеместно в народной вышивке, вплоть до начала XX века, Ее символика многозначна: радость, веселье, вдохновение. Мотив сокола, возможно, связан с соколиной охотой, особо популярной в царской среде в середине XVII века. В древности сокол символизировал свет, лучи солнца, «высокомудрие, <...> господство над всеми птицами». Характер травного орнамента напоминает мотивы иранских и турецких тканей, которые широко бытовали при московском царском дворе. В целом

композицию отличает яркое звучание оптимистического светского начала.

Среди орнаментального шитья в коллекции; галереи есть уникальный литургический комплекс: воздух и два покрывца с изображениями крестов. Они поступили в ризницу Спасо--Преображенского кафедрального собора из; ризницы Пыскорского монастыря, основанного Аникой Строгановым в 1558 году. Строгановы делали много вкладов в свои монастыри и храмы. Данные памятники соответствуют описанию покрывцов и воздуха, указанных в Описи 1579 года, из ризницы Благовещенского собора г. Сольвычегодска: «Другие праздничные служебные покрывцы камчатые два покрывца воздух камка черчатая. А на покрывцах и на воздухе кресты вышиты серебром, а около покрывец и воздуха опушено камкою желтою». Комплекс Пермского собрания мог быть повторением и «возвращением» к давнему орнаментальному изводу, который значится в Описи памятника сольвычегодского Благовещенского собора. Материалы, набор швов, приемы шитья позволяют атрибутировать комплекс первой половине XVII века и отнести его к строгановскому шитью.

Таким образом, выявляется круг памятников орнаментального шитья Строгановских сольвычегодских мастерских, объединенный единой стилистикой и техникой и что особенно ценно – подтвержденный историческими документами.

Далеко не все произведения, происходящие из Строгановских вотчин Прикамья, смогли быть представлены в данном параграфе. В Пермской художественной галерее хранятся более двадцати литургических покровов, пелен и облачений, украшавших храмы Строгановых. Сохранившиеся памятники строгановского лицевого шитья – изумительные по красоте и тонкости выполнения пелены и оплечья риз – свидетельствуют о существовании мастерских такого дела в вотчинах Строгановых, а также о том, что эти мастерские шили на заказ. Многие из них свидетельствуют о той высокой культуре и ее своеобразии, которые были характерны для лучших образцов древнерусского искусства.

Литература

1. Искусство Пермских вотчин Строгановых / Сост. Казаринова Н.В., Скоморовская Н.В. – Пермь: ООО «Проектное бюро «Рейкьявик», 2007. – 312 с.

2. Мезенина Т.Г., Мосин А.Г., Мудрова М.А., Неклюдов Е.Г. Род Строгановых: Культурно-исторические очерки. – Екатеринбург: ИД «Сократ», 2007. – 256 с.

11.10. ЮВЕЛИРНОЕ ДЕЛО И ОБРАБОТКА ДРАГОЦЕННЫХ МЕТАЛЛОВ В ИМЕНИЯХ СТРОГАНОВЫХ

Тесно связанным с искусством иконописания и лицевого шитья было прикладное искусство в вотчинах именитых людей.

Для возведенных Строгановыми храмов в Сольвычегодске, пермских землях и других вотчинах нужны были кроме икон и предметов лицевого шитья кресты и чаши, светильники, паникадила, иконные и книжные оклады и многие другие предметы из серебра, золота, драгоценных камней, которые, как и все, что окружало Строгановых, должны были, по их представлениям, радовать глаз. Да и в жилых хоромаш им требовалась серебряная посуда и другая утварь.

Уже во второй половине XVI в. у них были свои мастера серебряных дел, не только свои – дворовые люди, но и свободные ремесленники из Соли Вычегодской и других городов. Оттого в творчество строгановских мастеров проникали различные веяния извне, усваивались достижения других художественных центров страны.

К середине XVII в. мастерство сольвычегодских серебряников было известно и высоко ценилось в России.

В 1653 г. мастера-чеканщики – дворовые люди Федора и Дмитрия Строгановых и усольские посадские ремесленники – вызывались в Москву для работы над окладами иконостаса Успенского собора в Кремле.

Во дворах Строгановых в Сольвычегодске была мастерская серебряного дела, хозяином которой предположительно был Никита Григорьевич. Отчасти это подтверждает книгописный подлинник 1604 г., написанный по его заказу. Среди образцов буквиц и украшений, предлагаемых для писцов книг, имеются также образцы подписей и монограмм для вещей, которые создавались в мастерской Никиты Григорьевича. Имущественные описи Строгановых дают представление о разнообразии произведений прикладного искусства, о том, как украшались иконы, кресты и прочие предметы церковного обихода.

В описании имущества Максима Яковлевича Строганова (документ 1627 г.) имеются сведения: «кресты серебряные золоченые с мощами и без мощей, и один крест Яковлевской [т.е. Якова Аникиевича]

золотой с мощами и понагея золотая с яхонты и з жемчюги Бурмыньскими, а другая понагья серебряная золоченая... и образы пядницы, и складни окладные с камением и жемчюги в окладе чеканеном, и сканные, и резные, и басемные золоченые и незолоченые... и крест резной на золоте з жемчюги з бурмыньскими».

В том же документе есть упоминание части наследства Никиты Строганова: «...отданы Божие милосердие образы Микитинские пядницы, и в складнях окладные и неокладные всяких окладов, золоченые и незолоченые, и оклады Микитины и образные всякие, и которые образы Никитинские на золоте и на красках всяких писем и резных...».

В описании наследства Никиты Строганова есть упоминание о пядницах и складнях – окладных и неокладных, золоченых и незолоченых, что свидетельствует о наличии у братьев Строгановых небольших по размеру икон-пядниц и складней в серебряных окладах, изготовленных с применением различной техники – резьбы, чеканки, скани и басменного тиснения. Были у них и резные образа – произведения мелкой пластики.

Вкладные книги Сольвычегодских храмов – Благовещенского собора, Введенского, Борисоглебского монастырей и других свидетельствуют о многочисленных и щедрых пожалованиях именитых людей. В частности, особенно много дарилось предметов церковной утвари, изготовленных в мастерских солепромышленников: «ковши серебряные», «чарки», «кадила», «яйца к паникадилу с переплеты серебряны, золочены» и т. д.¹

В пермские владения для вотчинных церквей вывозились серебряные сосуды, кресты, оклады. Больше всего, конечно, Строгановы заботились об украшении фамильного Благовещенского собора в Сольвычегодске – крупнейшем центре по производству соли, а также месте торговли пушшиной, которая поступала сюда из Сибири.

Благовещенский собор – первый каменный храм в городе, заложенный еще Аникой Строгановым после пострига в монашество, строился довольно долго: с 1560 по 1584 г. И все это время наследники Аники Строганова стремились пополнить фамильный собор иконами и утварью, которые стали бы не только свидетельством их «истинного» благочестия, но и демонстрацией богатства рода, а также манифестацией их, строгановских, представлений о красоте.

Последнее подтверждается и описью собора, которая первоначально была составлена в 1579 г., а затем – примерно с середины 1590-х гг. – переписывалась и дополнялась вплоть до начала 1630-х гг. Это под-

тверждают также и подлинные вещи из строгановских мастерских, хранящиеся в собраниях музеев России.

Промышленники, не жалея средств, вкладывали в свой домовый собор кресты, иконы в дорогих серебряных и золотых окладах, панагии и резные образки, различные сосуды, чарки, братины и т. п.

Исследователи отмечают, что «сохранившиеся оклады икон и книг, реликварные кресты, резные царские врата, плащаницы и пелены свидетельствуют о высоком художественном уровне изделий и о разнообразии применяемых искусными мастерами технических приемов».

Дошедшие до нас оклады икон Благовещенского собора единообразны по стилю. Как правило, они украшены высокими венцами с камнями и жемчугом, клейма икон заключены в обрамления-киотцы, имеют drobный рисунок чеканных узоров. К наиболее ранним из сохранившихся произведений строгановских мастеров серебряного дела относится складень конца XVI – начала XVII в. «Богоматерь Умиление Владимирская». Любопытны предметы домашнего обихода Строгановых, изготовленные в конце XVI – начале XVII в. в их мастерской. Один из них – чарка Максима Яковлевича. Этот сосуд выполнен, вероятно, в подражание молдавским чашам («волоское дело»).

Чеканенная из толстой пластины серебра, она содержит в своем орнаменте античные (изображение двух мужских персонажей) и русские (мелкий травный узор) мотивы.

Подобная чарка была подарена Н.Г. Строгановым в Благовещенский собор в 1605 г.

Во Введенский храм Никита Григорьевич пожаловал еще одну такую чарку. Надпись на оборотной стороне сосуда о количестве израсходованного серебра и золота доказывает, что все три сосуда чеканены строгановскими мастерами, скорее всего, в мастерской Н.Г. Строганова.

Максиму Яковлевичу первоначально принадлежал также серебряный ковш, переданный затем храму. Украшением этому неглубокому, хорошей формы, ковшу служит только резная надпись, заключенная в четыре небольших золоченых картуша.

Еще один ковш, изготовленный из капового дерева и оправленный в серебро, имеет по борту резную надпись: «Сий ковшъ именитых людей Дмитрия Андреевича да Григория Дмитриевича Строгановых», т. е. время его изготовления – третья четверть XVII в. Надпись на нем о количестве израсходованного металла подтверждает то, что он произведен в домашней мастерской Строгановых.

Еще в XVI – начале XVII в. сольвычегодские серебряники владели сложной техникой цветных эмалей по скани.

В последней четверти XVII в. в Сольвычегодске появляются «усольские» эмали по скани, с заливкой больших плоскостей белой и многоцветной эмалью и яркой росписью по ней (финифть). С применением финифти изготавливались предметы бытового назначения – чаши, чарки, ножи, вилки, ларцы, флаконы и т.д., а также украшения к церковному имуществу – оклады к иконам, наугольники и средники для напрестольных Евангелий.

Усольская финифть отличалась яркими красками на белоснежном фоне и разнообразием изображений – птиц и животных, головок юношей и девушек, жанровых сценок, сцен с назидательными надписями, библейских сюжетов, аллегорических композиций и т. д.

Излюбленный мотив усольских эмальеров – «крупные пышные цветы с изящно отогнутыми лепестками, ритмичные изгибы стеблей и листьев».

Предметы с усольской финифтью пользовались большим спросом в стране, охотно раскупались на рынках.

Но были ли у Строгановых мастерские по изготовлению финифти – этому документальных подтверждений не найдено.

Хотя известно, что Строгановы покупали изделия с финифтью в Сольвычегодске.

Так, например, в 1677–1678 г. для Агафьи Строгановой, тетки Григория Дмитриевича, ее люди приобрели «80 ножев с серебряною оправою, 364 ножа с медною, с финифтом».

Не обнаружено пока изделий с финифтью и среди вкладов Строгановых. Однако они упоминаются во Вкладных книгах и имущественных описях Строгановых.

В конце XVII в. центр строгановских владений перемещается в Прикамье. Город Сольвычегодск постепенно приходит в упадок. Строгановские мастерские серебряного дела, прекращают свое существование.

Известно, что в Орле-городке, вероятно, уже во второй половине XVI в. были гончарные мастерские, производившие посуду, игрушки, изразцы, кирпич, черепицу, В XVII в. продукция мастерских поставлялась не только Строгановым и казне, но и на рынок. В Орле-городке работали и коми-пермяцкие гончары, которые делали посуду на гончарном круге, освоив русскую гончарную технику. На днищах изготовленных ими сосудов можно видеть клеймо в виде птичьей лапы, напоминающее

тамгу (знак собственности) родановской культуры древних коми-пермяков.

В становлении производства декоративной керамики – изразцов для облицовки печей, церквей и жилых зданий – большую роль сыграли сами владельцы вотчин – Строгановы.

Они специально пригласили в Прикамье московских мастеров, чтобы красиво обустроить свои хоромы в Орле-городке и Нижне-Чусовском городке. Именно здесь археологи обнаружили самые ранние изразцы на Урале.

Изразцы украшались рельефными сюжетными композициями в виде военных сцен из жизни Александра Македонского, птиц, клюющих виноград, коней, барса под пальмой и т. д. Очень много изразцов из Орла-городка с изображением орлов с хищно раскрытыми клювами. Во второй половине XVII в. развивается производство поливных (покрытых специальной краской – поливой) многоцветных рельефных изразцов, также украшенных изображениями птиц и цветов. Крыши домов богатых людей покрывались черепицей, окрашенной чаще всего зеленой поливой.

В соборной церкви Похвалы Богородицы Орла-городка стоял уникальный резной деревянный золоченый иконостас конца XVII в., выполненный в традициях парадных иконостасов Оружейной палаты Московского Кремля.

Этот иконостас и сейчас находится в современной церкви Похвалы Богородицы поселка Орел.

Художественные изделия из драгоценных металлов

Интерес к проблемам истории Пермского края и возрождения благотворительности по мере общего осознания важности подобной деятельности в современных условиях возрастает.

Немалый вклад в эту область внесли Строгановы. Династические связи разных поколений этого рода были устойчивы. Строгановы обращали свой взор к национальным традициям русской культуры на протяжении столетий. Они построили в Прикамье 19 храмов. Будучи высокообразованными людьми, Строгановы хорошо знали символику храма в культуре Древней Руси. Созданные по их заказу предметы церковной утвари, которыми «наполнялись» храмы, свидетельствуют о глубоком понимании значимости таких произведений искусства, которые не только несли духовный смысл божественного, но своей красотой радовали глаз. Это сочетание красоты и сакрального назначения церковного

предмета проявилось в великолепном внутреннем убранстве храмов, созданных Строгановыми. Серебряники, работавшие в мастерских Строгановых в Сольвычегодске – Великом Устюге, своими изделиями снискали себе славу на Руси. «Эти мастера в 1653 году даже вызывались в Москву, чтобы делать оклады к иконам иконостаса Успенского собора Московского Кремля».

Трудно сказать, какими мастерами выполнены церковные предметы, собранные в экспедициях по Пермскому краю. В 1920-1940-е годы закрывались, а порой уничтожались храмы в Строгановских вотчинах Прикамья. Первый главный хранитель галереи Н.Н. Серебренников спас немалое количество церковной утвари. В 1924 году в перечне предметов, которыми располагала Пермская государственная художественная галерея, числилось уже 99 изделий из серебра: евангелия, потиры, кресты, оклады икон, церковное золотное шитье. Произведения не только были взяты на учет, но и зафиксированы Н.Н. Серебренниковым, были указаны источники их поступлений, а иногда и происхождение спасенных изделий.

Первым поколениям сотрудников галереи были известны работы историков и культурологов, посвященных Строгановым. В 1920-е годы специалистам были доступны Труды Общества истории и древностей российских, председателем которого был Сергей Григорьевич Строганов. На его средства были изданы «Древности Российского государства» (1837-1874). Им была написана книга «Дмитровский собор во Владимире на Клязьме, строенный с 1194 по 1197 годы

В «Русском историческом сборнике» была опубликована статья С.Г. Строганова «О серебряных вещах, найденных во Владимире и Ярославской губернии в 1837 году» (М., 1840, т. IV). Уже была известна «История о родословии, богатстве и отечественных заслугах знаменитой фамилии господ Строгановых», сочиненная П.С. Икосовым в 1761 году и изданная В.В. Шишонко (Пермь, 1881). Думается, что и «Пермские епархиальные ведомости» с публикацией «Опыта описания некоторых церквей Соликамского уезда» И.Ф. Словцова были хорошо известны Н.Н. Серебренникову, так как происходил он из семьи священника. В 1990-е годы интерес к деятельности и значимости Строгановых в культуре Прикамья оказался более пристальным. Современное поколение научных сотрудников галереи организовало ряд выставок, в экспозиции которых включались произведения искусства, заказанные Строгановыми для своих храмов. Но в состав этих выставок входили лишь единичные вклады Строгановых. В экспозиции организованной в 2008 году выстав-

ки – «Искусство пермских вотчин Строгановых» – было представлено около сорока предметов, выполненных из драгоценных металлов. Часть из этих изделий безо всяких оговорок являются вкладами Строгановых, ибо на них присутствуют вкладные надписи. Определенное количество произведений XVII-XVIII веков происходит из Строгановских вотчин, на землях которых разные представители этого знаменитого рода строили храмы. В церковных описях этих храмов упоминаются предметы, попавшие в собрание галереи, и поэтому с большой степенью вероятности можно предположить, что они также являются строгановскими вкладами. Мастерство серебряников, выполнивших эти изделия в техниках гравировки, чеканки, резьбы в оброн, несут на себе печать стилистической завершенности. Эти изделия свидетельствуют о знаточестве, вкусе владельцев, умевших выбирать мастеров.

Необходимость публикации Строгановских вкладов в более широком объеме, как на выставке, так и в альбоме, чрезвычайно высока, тем более что коллекция художественного серебра галереи вообще не попадала в поле зрения исследователей. Итак, единичные предметы происходят из Пыскорского Спасо-Преображенского ставропигиального монастыря. Некоторые из них подробно описаны в «Пермских епархиальных ведомостях».

Создание монастыря связывают с именем Аникия Федоровича Строганова. Заложен монастырь в 1560 году, и будучи родовым монастырем Строгановых, был не только религиозным, но и культурным центром Верхнекамья. Истории создания и бытования Пыскорского монастыря посвящено немало научных трудов. Несколько раз монастырь переносился. В последнее восемнадцатилетие XVIII века большая часть предметов ризницы Пыскорского монастыря перешла в Спасо-Преображенский собор Перми, в котором и ныне находится Пермская художественная галерея. Так в собрании галереи оказалось кадило 1633 года (ДМ-7), выполненное в серебре со следами золочения. Чаши кадила украшены выпуклыми ложками, на которых через один выгравирован растительный орнамент, чередующийся с вырезанными «на проем» сердечками. По низу верхней чаши идет текст: «Лета 1633 году августа в 21 день кадило благолепно преображеннаго Бога и Спаса». По верху нижней чаши, также по периметру, надпись: «Благовещения и пределовъ их Пыскорского монастыря нашего Иисуса Христа и Пречистые Богородиць чистаго и славнагося».

Надпись воспринимается как орнамент и разнообразит его, органично вписываясь в сложную организацию предмета, тактично обога-

щая его. До наших дней сохранились в основном шарообразные кадила XVI-XVII веков, но бытовали они в более раннее время, что подтверждают изображения кадил в русских иконах XII, XIV, XV веков. Изображения круглых кадил встречаются и в произведениях западноевропейского искусства.

Согласно инвентарной записи из Пыскорского монастыря происходит напрестольный литургический комплекс XVII века: потир (ДМ-21), дискос (ДМ-22), тарели (ДМ-23,24). В потире по тулову чаши в шести медальонах изображены Господь Вседержитель, Иоанн Предтеча, Богоматерь, Архангел Гавриил, Архангел Михаил, Распятие. Медальоны окружены орнаментом. По верху тулова узкой полоской идет надпись: «Придись и ядите сие есть тьло мое еже за въ ломимое во оставление грехов». На яблоке стояна даны изображения трех херувимов. На поддоне в восьми клеймах выгравированы изображения страданий Христа с соответствующими надписями: «Моление о чаше», «лобзание Иудино», «приведение к Пилату», «биение у столпа», «возложение тернова венца», «облечение в багряницу», «понесение креста», «пригвождение ко кресту». Ниже по выпуклому основанию выгравирован орнамент. Датировку создания всего гарнитура дает надпись на дискосе: «Лета 1695 года декабря в А день построены сии церковные сосуды из монастырские казны при архимандрите Евфимии». На тарели дискоса мы видим гравированное изображение Саваофа в облаках, ниже – жертвенного младенца, лежащего в чаше на высоком основании. У основания чаши изображены по сторонам ее фигуры двух стоящих на облаках ангелов.

Борт дискоса декорирован широкими картушами, окаймленными акантовыми листьями. Внутри них надписи: «Святой Николай», «Евангелист Иоанн», «Святой Григорий Богослов», «Святой Аникий».

Вспомним запись в инвентарной книге: «данный гарнитура происходит из Пыскорского монастыря». И тогда объясняется выбор святых, изображенных на бортике: соименный Святому Григорию Богослову – Григорий Строганов, соименный Святому Аникию – Иоаникий (Аникий) Строганов, по преданию, принявший постриг в Пыскорский монастырь и при этом нареченный Иоасафом. И вполне вероятно, учитывая дату создания напрестольных сосудов, предположить, что весь гарнитура является вкладом Григория Дмитриевича Строганова (1656-1715).

К строгановским вкладам можно отнести чарку с клеймом 1700 года (ДМ-57). Тончайшим травным и цветочным орнаментом покрыта вся поверхность чарочки, стоящей на трех шарообразных ножках. Маленький предмет выполнен в трудоемкой технике черни, которая ни в

одной стране, кроме России, не получила такого длительного и разнообразного применения. Это очень большое искусство – заполнить измельченным в порошок сплавом металлов глубокие прорезные в серебре линии рисунка и, после обжига и шлифовки, выявить прочное, изящное, черное, как бархат, и «прозрачное», как паутина, изображение. Эта стилистика барокко (хронологические границы которого в России определяются с конца XVII века до последней трети XVIII века) настолько была привлекательна, что и церковная утварь украшалась барочными орнаментами.

Немало Строгановских вкладов поступило из Орла-городка. Эта Строгановская вотчина, как и «орлинский» храм, из которого поступили в собрание галереи иконы, выполненные по заказу Н.Г. Строганова выдающимися московскими живописцами и мастерами-ювелирами, заслуживает пристального внимания.

«Через шесть лет после заложения и устройства Канкора (Пыскор) в 1564 году Григорий Аникиевич Строганов получил от царя дозволение построить другой городок на левом берегу Камы и тогда же выстроил его, назвав Каргеданом, впоследствии – Орлом-городком... Основание храма в Орле-городке относится к 1565-1570 году... Церковь в Орле в это время существовала, но не в честь Похвалы Божией Матери, а в честь воздвижения Животворящего креста Господня»... В надписи на рукописном Евангелии, находящемся в Усольской Николаевской церкви, сказано: «Церковное всемирнаго воздвижения честнаго и животворящаго креста Господня в городъ на устье на Орле». Это было в 1603 году, через 30 лет после устройства первой церкви в Орле-городке. Церковь в честь Похвалы Пресвятой Богородицы в Орле устроена была не ранее конца XVI столетия... «В 1706 году, вотчины именитаго челоуька Григория Дмитриевича Строганова, Орла городка приказный Прокопий Воронов билъ челоуь преосвященному Дионисию, архиепископу Вятскому и Великопермскому и просил «по благословению его преосвященства построенную деревянную церковь во имя Похвалы Пресвятыя Богородицы с приделом Архистратига Божия Михаила перенестъ... на боръ, так как тое-де церковь и придел камскою водою подмыло и стоять на том месте невозможно». Разрешение было получено. В 1624 году Кайсаров таковой церкви не обнаружил. По переписным книгам князя Гагарина 1715 года в Орле-городке были деревянные церкви: «Соборная во имя Похвалы Пресвятыя Богородицы с приделы, церковь Воздвижения Животворящаго креста Господня и церковь Успения Пресвятыя Богородицы». Каменная же церковь в честь Похвалы Пресвятой Богороди-

цы окончательно устроена иждивением барона Николая Григорьевича Строганова в 1735 году. Соборной она считалась до 1752 года. Тогда по просьбе владельцев Антоний, епископ Вятский и Великопермский, название собора с Орловской церкви «повелел снять и перенести оное на Ново-Усольскую Спасскую церковь, что и исполнено было в 1753 году».

В «писцовых книгах письма и меры писца Ивана Яхонтова с товарищи» значится, что слобода Орел, возможно, одна из тех деревень, которая и была начальным основанием. Нового Усолья. В 1579 году, – так описывал Яхонтов, – между 1574 и 1579 годами два старшие брата сына Аники Строганова, Яков и Григорий, вскоре один после другого умерли, оставив свое богатство меньшему брату Семену и двум сыновьям своим Максиму Яковлевичу и Никите Григорьевичу. Село Новое Усольское, по разделу и жалованной грамоте 1591 года, досталось Никите Григорьевичу. Он начал обустройства эту местность. А то, что он действительно его основал, можно судить по тому факту, что спустя сорок лет по смерти Никиты Григорьевича село это все еще называлось «Усольем Никитниковским». Именно оттуда в собрание Пермской государственной художественной галереи поступило упомянутое рукописное Евангелие 1603 года (ДМ–5), в котором внизу, с первого листа текста и далее идет надпись: «Лета 1603 /августа в 16 день/ сия книга/ евангелие/ на престольное/домовое/ церковное/ всемирного Воздвижения/ честного и животворящаго креста Господня/ в городе на Устье/ на Орле/ на Камою/ рекою/ на Устье/ Яйвы реки/ положение/ Никиты/ Григорьева/ сына/ Строганова/ в своей вотчине/ для своего/ поминания/ заздравнаго/ и для своих/ родителей/ за упокой».

Почерк рукописи копирует шрифт издания Евангелия, напечатанного Тимофеем Мстиславцем в 1575 году в Вильно, в типографии Мамоничей. В конце книги подшиты сохранившиеся подлинники:

- два листа Благословенной грамоты архиепископа Дионисия 1706 г.;
- два листа Указа Пермской духовной консистории от 1826 года о передаче данного рукописного Евангелия из Орловской Похвалы Богородице церкви за 350 р. а Новоусольскую Николаевскую церковь, откуда Евангелие поступило в галерею в 1932 году.

В «Пермских епархиальных ведомостях» 1875 года так описано данное Евангелие: «Евангелие рукописное. 1603 года. Переплетено в 1850 годах в темно-зеленый бархат. На верхней доске оклад серебряный, позолоченный, не из одного сплошного листа, а из многих маленьких и самых тоненьких листочков, выбитый маленькими крестиками. Был ли оклад украшен финифтью, определить нельзя, потому что и сама позо-

лота едва заметна. Средник накладной, четверугольный, разделенный узкой гладкой полосой на две половины, из коих на верхней – изображение Знамени Божией Матери с двумя херувимами по сторонам. На нижней половине – изображение Господа Вседержителя, сидящего на престоле и окруженного херувимами, по углам символы евангелистов: Матвея – человек, Марка – орел, Луки – телец, Иоанна – лев.

Наугольники «убраны» так же, как и средник. Наверху, в левом углу, изображение евангелиста Матфея с человеком. В правом уголке этого наугольника – Иисус Христос, благословляющий. В левом – три человеческие головы, обращенные в три разные стороны, с крыльями и руками, держащими кишу. На втором наугольнике, в правой стороне, изображены человек сидящий, перед ним другой – стоящий с книгой в руках, в уголке Иисус Христос благословляющий, а в середине – три головы птичьи, с крыльями и книгой в когтях. Надпись: «Марко». На третьем наугольнике внизу, с левой стороны, изображены два человека в стоящем положении, из коих один с книгой в руках, а другой на троне с короной на главе, благословляющий первого, в уголке фигура человека тоже, кажется благословляющего; в середине три головы, обращенные в разные стороны, – с крыльями и рогами и с книгой между копыт. Надпись: «Лука». На последнем наугольнике изображен человек, пишущий книгу, и другой, стоящий спиной к первому, с возведенными к небу очами; в уголке фигура человека, благословляющего, а возле три головы, обращенные в три стороны, с ушами и крыльями». Надпись разобрать нельзя. Вообще изображения на нижних наугольниках очень сгладились. «Все это древней басменной работы. Застежки украшены финифтью, которая едва уже приметна. На задней доске 4 ножки серебряные, из них только две старинные...». В церковной описи Орловской церкви, составленной в 1802 году, на второй странице под № 6 об этом Евангелии написано: «Евангелие на престольное писано по уставу на простой бумаге, обрез золотой, оболочка золотого бархату, середина и евангелисты серебряные подь золотомъ, на ней разноцветных камней девятнадцать, девять камней не оказалось, на задней два наугольника серебряные, отливные съ финифтью, застежки отливные серебряные же съ фицифтями... Из описания сего видно, что евангелие за семьдесят летъ слишком изменилось в наружном виде». После этого описания прошло еще 205 лет. Едва заметны в некоторых местах следы былой позолоты, нет финифтяных украшений, драгоценные камни заменены стеклами.

Газета «Красный колокол», орган Усольского Укома ВКП(б), уисполкома и упрофбюро, информировала об изъятии 18 пудов (294 кг 840

г) серебра из Усольских церквей, для закупа хлеба. Несмотря на то что истекшее время изменило внешний облик Евангелия, оно является ценнейшим памятником культуры, и не только по причине нетрадиционной иконографии тетраморфов-евангелистов в наугольниках – но и древностью самого произведения, и вкладной надписью Никиты Григорьевича Строганова, и документами, сопровождающими Евангелие. В «Пермских епархиальных ведомостях» отмечен еще один любопытный факт: «Хотя предание и говорит, что евангелие сие написано одною из имениных женщин Строгановых, но оно несправедливо говорит это. В молитве писца Господу Иисусу Христу, приложенной в начале книги, между прочим сказано: «Помоги мне грешному (а не грешной) сие желанное мною о Тебе самом совершите».

В храме особенно почитались богородичные иконы. Их украшали с большой любовью.

Среди таких икон – «Владимирская Богоматерь» Истома Савина с восемнадцатью клеймами (ДМ-47). Поставление Никиты Григорьевича Строганова в Орлинскую церковь в честь Похвалы Пресвятой Богородице. Именно в Орел-городок, около устья реки Яйвы, на протяжении второй половины XVI века переместился административный и культурный центр владений Строгановых. В собрании Пермской художественной галереи большее количество вкладов принадлежит Никите Григорьевичу Строганову. Он всю жизнь следовал указаниям в Синодике: «Яко не дал вклада, не пишем его в поминание». Вот и «Владимирская Богоматерь» Истома Савина – один из драгоценных вкладов Никиты Григорьевича.

«Владимирской Богоматери», созданной Истомой Савиным в 1580-е годы, посвящены подробные описания искусствоведов Е.Ф. Каменской, В.П. Гребенюк. Нимбы и цаты, снятые с иконы, вероятно, в конце 1920-х годов и хранящиеся отдельно, демонстрировались впервые на выставке в Пермской галерее. Об окладе «Владимирской Богоматери» один просвещенный путешественник еще в XIX веке сказал: «Цена всего храма не может равняться с ценой некоторых камней, украшавших оклад». Об этом писал автор рукописной книги «Статир» Потап Прокофьев, поставленный Г.Д. Строгановым проповедником при церкви Похвалы Богородице в Орле-городке.

В наши дни встал вопрос, тот ли убор дошел до нас. Была сделана калька, фиксирующая места креплений нимбов и цат. Крепления абсолютно совпали. Камни же не соответствуют той драгоценности, о которой писал упомянутый путешественник. Но чрезвычайно привлекатель-

ную часть оклада составляют нимб и цата с подвесками, украшенные «ковром» в технике эмали по скани. На металлическую поверхность напайвался орнамент из переплетенных в виде «веревочки» серебряных нитей, образующих ячейки в виде лепестков, листьев, которые заполняются разноцветной эмалью. Этот достаточно распространенный технический прием русскими мастерами применялся с XVI века. Русская эмаль в годы наибольшего расцвета, как в XVII, так и в XIX веке выделяется многообразием приемов наложения ее на металл. Данный убор не отличается обилием оттенков эмали. Но необычайная его нарядность объясняется золоченым фоном, проработанным канфарником, что придает ощущение глубины орнамента и увеличивает рельефность позолоченной скани. Позолота подчеркивает и делает ярче зеленую и синюю эмаль в растительном орнаменте убора. Близость узоров в финифтяных венце и цате к изделиям московской школы дает возможность предположить, что они создавались если не московским ювелиром, то художником московской ориентации. Исследователями прикладного искусства отмечалось, что травный узор из тонких стебельков с трилистниками, заполненными разноцветной эмалью, высокие венцы, украшавшие иконы, составляют группу памятников, «вышедших из одной мастерской, принадлежавшей, по-видимому Н.Г. Строганову». Но «творчество строгановских мастеров прикладного искусства не могло носить замкнутого характера. В «горницы» Строгановых проникали различные веяния, в них усваивались достижения крупнейших мастерских Москвы и других художественных центров». Следует отметить еще тот факт, что подвесы выполнены в форме крестов, довольно редко встречающихся в подобных уборах. Но в описании оклада «Владимирской Богоматери» из Успенского собора в Ростове Великом (1695-1697) написано: «...образ Пресвятые Богородицы Владимирские в окладе серебряном позлащенном, в короне и цате по сторонам и около Богоматери изумрудов, яхонтов и лалов 71, возглавие и цата жемчужные, в привесе семь крестов, серьги серебряные с жемчугами, 2 серги, 2 копейки...». Аналогичный убор к иконе Владимирской Богоматери XVII века с подвесами-крестами к цате экспонировался в Спасо-Евфимиевом монастыре в созданной там золотой кладовой Владимирского музея. Сходство не случайно, ибо, как отмечает И.А. Стерлигова, «убор иконы состоял из драгоценного оклада, неподвижно крепившегося к доске, а также отдельных съемных частей... Специальным образом подвешивались молитвенные подношения к иконе (по русской терминологии – «приклад»): украшение (женское – «кузнь»), наперсные кресты, иконки, панагии, серебряные и золотые

монеты и дативные подвески», т.е. традиция соблюдена. Но форма крестов-подвесов к цате пермского оклада с упоминавшимися выше иконами требует более тщательного сравнительного анализа.

В 1941 году в Пермскую галерею поступила водосвятная чаша (ДМ-202) из Орла-городка. Чаша серебряная, с медным поддоном (с припаянными позднее тремя медными подсвечниками), с гравированной надписью, с позолотой на месте надписи. Форма этого предмета отработана временем. Она рациональна, устойчива, удобна для пользования. Мастер дает нам возможность любоваться благородством самого материала.

Гравированная надпись, красота написания, подчеркнутая лентой золочения, говорят о вкусе, о знакомстве с более древними произведениями русских серебряников. Надпись гласит: «Чаша строение господ баронов Александра Григоревича (зgia жи?) Строгановых в вотчину на Орле городок к церкви Похвале Пресвятие Богородицы к негасимо свещи в вису вней 3 фунта 464 золотника от 1725 годуж (?) ли (июля. – Г.В.) в («8». – Г.В.) день».

В 1923 году из ризницы Пермского Спасо-Преображенского кафедрального собора в собрание галереи поступило Евангелие в окладе 1757 года (ДМ-95), выполненном московским ювелиром, монограмма которого на сегодняшний день не расшифрована. Другое клеймо свидетельствует о том, что выполнено оно в мастерской Василия Кункина. Вверху лицевой крышки изображен Саваоф в облаках с исходящим от него Святым Духом, с тридцатью восемью фигурами святых, выполненных в технике чеканки высокого рельефа. В центре крышки – фигура Христа с пустыми долинками, в которых были бриллиантовые вставки, вынутые в 1922 году комиссией по изъятию ценностей из храмов. На этой же крышке (слева от зрителя) изображена колонна с орудиями страстей Христовых (оковы, губка, копьё, секира, молоток, пальмовая ветвь, знамя, фонарь). Справа – лестница с предметами страстей Господних (копьё, губка, мешок с 30 серебряниками, сабля с усеченным ухом, хлебный колос и терновый венок). Находящиеся на знамени, прикрепленном к копьё, буквы SPGR (Senatus Populus que Romani – Сенат и народ римский приказал) свидетельствуют о высоком профессионализме мастера. Массивные застежки с изображениями Святых Петра и Павла и ангелами над каждым. На задней крышке – средник в орнаментальном обрамлении в медальоне – чеканное изображение креста на Голгофе с орудиями страстей Христовых. На угольниках – также высоким рельефом – плоды, виноградные гроздья, травы.

На первом листе Евангелия – данные о напечатании его в царствование и повелением императрицы Елизаветы Петровны «...в гор. Москве в 7267 или от Р. Х. в 1759 году 3 февраля...». Каждый лист печатан в гравированном обрамлении. Перед началом текста каждого евангелиста даны изображения в обрамлении. В тексте гравюры: «Евангелист Матвей с рис. Семена Второва 1758 года, гравировал Василий Иконников». В обрамлении – «Ветхозаветная Троица». Евангелист Марк (в исполнении тех же авторов). В обрамлении – «Крещение Господне». В тексте гравюры: «Евангелист Лука с рис. Семена Второва 1759 года, гравировал Василий Иконников». Перед началом этого Евангелия в обрамлении – «Благовещение». Евангелист Иоанн (те же авторы-исполнители). В обрамлении – гравюра «Восстание от гроба»,

В коллекции произведений, выполненных из драгоценных металлов, есть и другие вклады Строгановых. Отдельные из них достойны публикации одного памятника. Все они созданы замечательными в своем деле мастерами,

Вклады Строгановых (культовое серебро), хранящиеся в собраниях Пермских музеев, нуждаются в дальнейшем исследовании: определении центра изготовления, а может быть, и имени мастера. Тем не менее, рассмотренная часть вкладов Строгановых дополняет наше представление о деятельности представителей замечательного рода, которые не только приумножили свое богатство, но и внесли вклад в культурное наследие России, и, безусловно, уральского региона.

Литратура

1. Введенский Л.А. Дом Строгановых в XVI-XVII вв.
2. Вшибахова Т.Б, Строгановская икона конца XVI - начала XVII века. – СПб: «Аврора». Калинин/рад: «Янтарный сказ», 2005
3. Искусство Пермских вотчин Строгановых / Сост. Казаринова Н.В., Скоморовская Н.В. – Пермь: ООО «Проектное бюро «Рейкьявик», 2007. – 312 с.
4. Мезенина Т.Г., Мосин А.Г., Мудрова М.А., Неклюдов Е.Г. Род Строгановых: Культурно-исторические очерки. – Екатеринбург: ИД «Сократ», 2007. – 256 с.
5. Плешакова И.И. Произведения прикладного искусства строгановских мастеров XVI-XVII вв. // Строгановы меценаты и коллекционеры. – СПб., 2003. С. 65.
6. Усолье – машина времен: В 2 ч. Пермь, 2004. Ч. 1

11.11. КРЕПОСТНЫЕ ХУДОЖНИКИ СТРОГАНОВСКИХ ВОТЧИН XVIII-XIX ВЕКОВ

Искусство Строгановских вотчин в большей мере и большинство историков соотносят с древними Строгановскими вкладами в церкви – иконами, золотым шитьем, другими предметами церковного обихода. XVI-XVII столетия – время высших достижений в области иконописания, духовной музыки, культового декоративно-прикладного искусства. Строгановские вклады во многие церкви их владений поражают богатством и роскошью, мастерством исполнения. Более позднее время – XVIII-XIX века – стало привлекать внимание исследователей лишь в последние десятилетия. Долгое время культовое искусство XVIII-XIX веков считалось малоперспективным для историков, так как особой художественной ценности здесь не видели. Архитектурные сооружения, не представляющие «чистого стиля», не ставились на государственный учет, не охранялись. Поэтому многие церковные здания позднего времени, закрытые в 1920-1930-е годы, в период борьбы с религией, оказались разрушенными, монументальные церковные росписи, иконостасы, иконы – навсегда утраченными. Но Строгановы продолжали хозяйствование на территории Пермского Прикамья и в Новое и Новейшее время. Постройка церквей, а начиная с XVIII века — замена деревянных каменными, украшение их иконами и стенной росписью продолжались. Изменялся художественный стиль, обычаи в соответствии со временем, но покровительство искусствам и художествам оставалось постоянным для земле- и заводовладельцев.

Неизвестно, были ли в первой половине XVIII века на территории Строгановских владений иконописные мастерские, или это были единичные «домовые мастера», как сообщает надпись Ивана Казаринова на иконах из поселка Орел: «1741 года писалъ си и святыя три образа гдѣ бароновъ Строгановыхъ домовой человекъ Иванъ Казариновъ». Интересно заметить, что ближайшие аналогии двум иконам И. Казаринова «Богоматерь благодатное небо» и «Спас Вседержитель» – в иконостасе церкви Рождества Богородицы в Нижнем Новгороде «строения Строгановых».

Архивный материал часто является единственным источником знаний о том, что Строгановы, как и в средневековый период немалое внимание уделяли и немалые средства вкладывали в обучение крепостных иконописцев, живописцев, резчиков, позолотчиков, архитекторов.

Из Строгановских архивов различного рода – «расчетных ведомостей «списков па служащих», «Штатов главных Правлений» – можно сделать вывод, что центрами художеств, в которых были сосредоточены «кадры по мастерствам», были села Ильинское и Новое Усолье.

В конце XVIII – первой половине XIX вей в селе Ильинское «живописной, золотарной и резной наукам» занимались более 30 мастеров и их учеников (всего в селе в это проживало немногим более 2 тыс. жителей). В Новом Усолье – около 15. Такое сравнительно большое число мастеров, «не составляющих необходимой надобности для заводов» можно объяснить рядом причин.

На рубеже XVIII и XIX веков наступил общий промышленный подъем. Старые заводы модернизировались и перестраивались. Эта перестройка, замедлившаяся в самом начале XIX века, возобновилась после 1817 года, благодаря некоторому подъему металлургического производства. Рост и благоустройство заводских поселений сопровождалось обновлением и перестройкой церквей.

Многочисленные архивные данные содержат сведения о постройке церквей, реконструкции и «поновлении» иконостасов, о написании большого количества икон. Все это потребовало значительного штата иконописцев, живописцев, резчиков и других мастеров

Замена старых иконостасов новыми интенсивно проводилась Сергеем Григорьевичем. Его предписание Главной конторе Ильинского от 1852 года обязывает заменять старые иконостасы новыми, потому что «большая часть иконостасов в церквях нераздельного имения не соответствует назначению, и потеряло характер, издавна принятый православною церковью». Помимо этого Строгановы стремились заменить иконы в церквях своих владений о ответственно своему вкусу, написанных «только в старинном древнем стиле».

Стремление Строгановых внедрить в своих владениях «древнее иконописание» было обусловлено не только личными пристрастиями к древнерусской живописи, которую то время знали не очень хорошо, так как она была скрыта под потемневшей олифой и слоями записей, а скорее в некоем поветрии времени. В обществе получили распространение идеи славянофилов, идеализирующих всё древнее, исконное. При дворе и правительственных кругах, к которым были близки и Строгановы, покровительствовали «православию и народности».

Кроме того, вторая половина XIX века – это время расцвета русско-византийского стиля и изучения «русских древностей». Сам С.Г. Строганов более тридцати лет был председателем Общества исто-

рии и древностей российских. Он лично руководил занятиями своих крепостных мастеров, присылал живописцам литографические образцы икон, «пожертвовал фамильные образа», отправив их в Добрянскую церковь. Он составил «Черновые записки о русском иконописании и иконописи вообще». По заданию Строганова было сделано подробное описание «старинных икон, замечательных по древности и хорошему письму». Для этого крепостной живописец И.С. Доценников (из Нового Усолья) по заданию владельца объехал примечательные и старинные города и заводы Пермской губернии и описал «виденные им старинные иконы, могущие быть образцами для приготовления икон в новый иконостас Добрянской церкви».

Строгановские архивы хранят отчеты о количестве написанных крепостными живописцами икон в разные церкви, многочисленные отчеты и расписки о сделанной работе, содержат впечатляющие факты о занятости художников, о том, какие, когда, в какие церкви они писали иконы. Так с 1848-го по 1855 год три мастера в различные церкви написали 234 иконы. Три мастера за 1846 год написали 47 икон и т. д.

В то же время архивные материалы свидетельствуют о постоянном контроле над иконописцами. Строгановы отправляют в свои владения каталоги картинной галереи, гравюры в качестве образца, «которыми должны пользоваться только занимающиеся живописью мои служащие». Выполнение больших церковных заказов по замене иконостасов и росписи церквей, написание икон «в старинном вкусе», как требовали Строгановы, требовало владения ремеслом.

Сложилась широкая система обучения крепостных различным искусствам и ремеслам. Начальную подготовку будущий художник получал в школе, где велись уроки рисования. Затем его определяли в ученики в живописную (иконописную) мастерскую или к мастеру в дом, где он жил под наблюдением, работал, помогая живописцу и одновременно получая навыки ремесла.

Если владелец считал нужным, то крепостного отдавали на несколько лет к цеховым мастерам Москвы, Нижнего Новгорода и других городов. Реже крепостные учились у воспитанников Академии художеств или у академических профессоров по договору. Закончив обучение, мастера возвращались на родину и использовались владельцами по своему усмотрению.

Документов о выполнении крепостными светских заказов не обнаружено. И тем не менее, творчество крепостных не ограничивалось церковной живописью. Дошедшие до нас портреты лиц разных сословий,

жанровые картины свидетельствуют о значительном диапазоне их творчества. Из множества имен живописцев, упоминающихся в архивных документах, известны подписные работы И. Некрасова и С.П. Юшкова из села Ильинского, И.И. Мельникова, И.С. Доценникова из Нового Усолья.

Повеление гр. Строганова от 1837 г. указывает, что Некрасов – крепостной иконописец и живописец из села Ильинского. Известно, что он учился в Москве у цехового мастера. Достоверно его кисти принадлежит парный портрет четы крепостных крестьян Демидовых из села Слудка (расположенного на противоположном от Ильинска берегу Камы). Не подлежит сомнению, что живописец знал произведения «ученого искусства», в частности, барочные парадные портреты, атрибуты которых он использует.

Сила Васильевич Демидов написан на фоне темного задника «с прорывом» в пейзаж. Предметное окружение рассказывает о жизни изображенного. Пейзаж с рекою, пароходом, церковью (скорее всего, изображена церковь в селе Слудка – на родине изображенного) раскрывает биографические подробности, поддающиеся расшифровке благодаря сохранившемуся семейному архиву крепостных крестьян Демидовых. Известно, что он служил караванщиком и сопровождал караваны барж с грузами из Строгановских вотчин – до Нижнего Новгорода и Астрахани. В билете-пропуске «с приложением фамильного герба его сиятельства графа П.А. Строганова» даны приметы Демидова: «...ростом два аршина пяти вершков, волос темнорус, борода напроус, лицом чист, глаза карие, холост, двадцати дух лет..».

Не случайно Демидов изображен с пером и бумагой. Крестьянская семья была не только грамотной, но здесь любили книгу. Об «учености» Демидовых свидетельствует их уникальная библиотека, которая состояла из 30 рукописных и старопечатных книг XVIII – первой половины XIX века. Здесь были книги духовного содержания, переводные рыцарские романы и бытовые русские повести.

Таким образом, портрет задуман с мотивированной сюжетной завязкой и напоминает портрет парадный, но без ореола идеализации, присущего парадным портретам «высокого искусства». Идеализация снижена посредством тщательной достоверности кисти провинциального художника. Поэтому в портрете С.В. Демидова уживаются репрезентативность парадных портретов и объективный прагматизм, свойственный провинциальным портретам. Принадлежность автора к иконописному цеху сказывается в приемах работы над портретом; нерасчленен-

ные цветовые плоскости одежд, энергичный абрис фигуры, диспропорция в изображении лица и рук, непреодоленный иконописный прием вохрения в изображении лица. Корабль украшен двумя рядами белильных точек, как мастер украшал одежды персонажей в иконах.

В портрете жены С.В. Демидова иконописная схема проявляется в структуре композиции и приемах еще явственней. Она раскрывается в мерном плавном ритме овальных линий плеч, симметрично сложенных рук, овале головы, подчеркнутым пурпурным серповидным пятном платка-плата. Иконописный прием – в контрасте чистых, спокойных нерасчлененных цветовых плоскостей одежд и детальной проработки лица-лица.

На образную концепцию портретов оказала несомненное влияние их социальная предназначенность. Семейные портреты могли заказать лишь состоятельные крестьяне. Документальные материалы подтверждают, что семья Демидовых была небедной: большую часть семейного архива составляют долговые расписки односельчан. Оставаясь крепостным, Демидов богател, но перейти в купеческое сословие смог только после отмены крепостного права.

Портреты Некрасова представляют тот стилистический ряд произведений, в котором художественный кругозор, знания произведений профессионального искусства, мировоззрение человека Нового времени преломляются традиционным сознанием иконописца, поглощаются им, давая художественные образы, сочетавшие в себе традиции парсуны, идущие от иконописания, обогащенные мировосприятием человека начала XIX столетия.

В различных уральских музеях оказались портреты другого Ильинского живописца, С.П. Юшкова. Сохранилось десять оригинальных и копийных портретов и ряд икон. Его портреты представляют другой слой живописного наследия – мастера, который, судя по архивным документам и сохранившимся работам, – был также связан с местной художественной культурой, но, в отличие от Некрасова, имел меньший художественный кругозор. Влияния профессионального искусства шли в основном через копирование портретов рода Строгановых, выполненных Виже-Лебрен, Монье и др. Копийные портреты ныне редко привлекают внимание исследователей, но они представляют определенный интерес как способ тиражирования произведений живописи и как источник приобщения к приемам портретописы, выработанным профессиональной школой. Документальные материалы, хранящиеся в Строгановских архивах, дают возможность проследить творческую биографию Юшкова

от ученичества до увольнения от всех должностей. Юшков – мастер все-сторонне одаренный: он живописец, регент хора, сочинитель музыки для водевилей театра крепостных актеров.

Из сохранившихся портретов пять запечатлели крепостных ильинских крестьян. Заслуживает внимания тот факт, что три из них – портреты членов одной семьи – крепостных Шариных.

Богатые крепостные крестьяне, по примеру своих господ, заказали свои «родовые семейные» портреты. Портреты отражают индивидуальные черты портретируемых: у Шариной – жесткие складки лица, глаза с набухшими веками, выдающиеся скулы; у Шарипа – лысина, тонкие губы; Пепеляев – человек истового характера. В портрете Симанова – переданы мягкость, интеллигентность. Портреты кажутся простыми и незамысловатыми. Однотипные фронтальные изображения, иногда в трехчетвертном повороте. Застылые фигуры мощно вписаны в прямоугольники холстов. Письмо доскональное, тонкое. Неяркий, приглушенный колорит. Портретируемые сдержанны, замкнуты, полны собственного достоинства. Нечто основательное, постоянное запечатлел художник в крестьянах. Эти портреты – цельный мир, портреты «мироздания». Здесь важен лишь сам человек, не его занятия и дела, и для решения подобной задачи художник отсекает все временное на его взгляд, второстепенное. Каждый портрет – это и характер вполне конкретного человека, и некая константа целого сословия.

Из известных по архивным источникам новоусольских живописцев до нас дошли лишь работы И.С. Доценникова и И.И. Мельникова. Они работали в местной иконописной мастерской, которая, по всей видимости, продолжала существовать, несмотря на перенос ее в 1760 году в Ильинское. Очень интересные замечания о жизни в этой далекой Строгановской провинции оставил известный писатель П.И. Мельников-Печерский, посетивший эти края в 1840 году. Он удивлялся «всеобщей любви к изящным наукам и особенно к живописи» и писал: «Я здесь повсюду встречал так много хороших картин, слышал так много толков о художествах».

Судьба И.С. Доценникова типична для многих мастеров, получивших навыки ремесла в местных иконописных мастерских: «Рисовать начал рано», «Драли меня за пачкотню нещадно». Строганов, заметив пристрастие Доценникова, несколько раз вызывал к себе в Петербург, посылал в Москву учиться, «но он не ехал». В Усолье художник был учителем рисования. Сохранилось около десяти произведений живописи разных жанров: портреты, жанровые сценки из быта, несколько икон.

«Игра купца с гостем в шашки» (другое ее название – «Сватовство») – забавная сценка из домашней жизни. Интерьер комнаты дает представление о бытовом укладе обитателей провинциального города. Обращает внимание наличие картин в доме. Невольно вспоминаются слова писателя Мельникова-Печерского о любви усольцев к искусству. Сюжетная завязка объединяет персонажей картины. Хозяйка дома наблюдает, купец выигрывает пешку и торжествует, гость сосредоточенно размышляет, молодая девушка, стоящая в дверном проеме, держит угощение. Фигуры изображены вне связи друг с другом, несмотря на сюжетную мотивировку. Разномасштабность фигур и предметов, несвязанность их, «жизнь» в собственном пространстве – свойственны «наивному искусству». В изображении комнаты соединяются приемы обратной перспективы, выдающие руку иконописца, и прямой, которую автор усвоил, копируя оригиналы профессиональных художников.

В настоящее время о творчестве И.И. Мельникова мы можем судить по парному портрету четы усольских крестьян Зуевых (ГИМ), иконе «Поклонение волхвов» (ГРМ), живописным полотнам «Апостол Петр» и «Апостол Павел» (обе находятся в Березниковском краеведческом музее).

Наряду с чертами, присущими провинциальным портретам, – статикой композиционных схем, композицией предстояния, доскональным гладким письмом, стремлением к достоверности и портретному сходству, очевидно стремление живописца к передаче индивидуальности.

В «Портрете крестьянки Зуевой из с. Новое Усолъе» художник передает скромность, грустную усталость, задумчивость. В портрете Зуева – удалую мощь сильного человеческого характера.

Строгановских крепостных живописцев А. Кривощекова, П. Попова, А. Шайдурова, обучавшихся по договору в Петербурге у академических учителей, невозможно причислить к какому-либо художественному центру, так как они после завершения учебы и приезда в село Ильинское работали в разных местах Строгановских владений, там, где необходимо было расписать церковь или написать иконы. Эта часть их творчества не сохранилась. Из светских произведений названных художников известны лишь работы А. Кривощекова, хранящиеся ныне в Коми-Пермяцком окружном краеведческом музее (г. Кудымкар).

Судьба А.К. Кривощекова типична для многих крепостных художников, которые после возобновления постановления Академии художеств не могли быть приняты в число ее воспитанников без освобождения от крепостной зависимости. Жизнь Кривощекова раскрывается в

письмах, которые он писал брату в Кудымкар (Ильинское Правление Строгановых) на протяжении почти десяти лет – от времени ученичества в Петербурге у А.Г. Варнека – до работы в вотчинах своих господ (хранятся в музее г. Кудымкар). Со страниц писем встает обаятельный образ крепостного интеллигента, музыканта, художника, молодого человека, с чувством юмора сочиняющего «куплетные обороты», чувствительного, тонкого, любящего искусство и мечтающего ему верно служить. В одном из писем он признается брату: «Благодарение Создателю, что привел меня к живописному делу», «люблю до крайности мои занятия и терплю все крайности, через него идущие, и предаюсь восторгам, из него иссякающим». Кривошеков верит в высокое предназначение искусства: «Человек через живопись больше познает, и душа его делается благородною:...неученым плохо быть. Нарисовать и написать картину значит то же, что сочинить историю Великого человека».

Кривошеков, вместе с Поповым и Шайдуровым, приехав из Петербурга на родину, был занят церковными заказами, работая в Билимбае, Очере, Оханске и др., о чем свидетельствуют архивные документы и письма брату. Он перечисляет, где, когда, что написал, жалуется на занятость работой и «прескучные вечера». Живописцам было строжайше запрещено писать «портреты с кого бы то ни было», они должны заниматься только тем, для чего владелица, Софья Владимировна Строганова, их «образовала со значительными пожертвованиями». Живописцы не осмеливались нарушать графский приказ, о чем пишет Кривошеков брату: «Больше всего задержала работа в Оханске, которая предстояла мне, но не была разрешена по причине воспрещения писать портреты».

Несмотря на запреты писать портреты «с кого бы то ни было», сохранилось несколько портретных работ Кривошекова. Это – портрет брата – Я.К. Кривошекова и, по семейному преданию, автопортреты. Работы поступили в музей от потомков Кривошековых, живших в Кудымкаре до 1960-х годов.

Последнее упоминание имени Кривошекова в графских документах относится к 1852 году. Управляющий Билимбаевским округом сообщает графу, что работа Кривошекова «счищена с пяти досок», живописец отпущен на оброк. Можно предположить, что работа художника, обучавшегося у академического писца, не отвечала требованиям владельца, который приказывал писать иконы «в старинной вкусе». Возникшее противоречие между «спросом» и возможностями художников определило особую трагичность судеб крепостных живописцев, которые

в силу жизненных обстоятельств поднимались по уровню образованности над средой, из которой они вышли.

Не имея возможности рассказать обо всех мастерах, отметим характерные черты, которые отличают провинциальную прикамскую живопись Строгановских владений в Новое время. Она представляла ветвь общерусского художественного потока, развивавшуюся рядом с профессиональным искусством эпохи, взаимодействовавшую с ним и в то же время хранившую архаические черты средневековой культуры.

Большая часть оставшегося наследия – портреты купцов, крепостных крестьян, богатых людей. В них запечатлены облик, характеры, нравы, вкусы уральцев, издревле осваивавших эти края. Живопись прикамских мастеров питали местные исторические корни. Она вобрала в себя неяркий колорит здешней природы.

В едином историческом контексте и культурной среде, на одной социальной основе выростали и широко известная пермская скульптура, большая часть которой относится к XVIII – первой половине XIX века, поздняя иконопись и искусство «живописания» – портреты, жанровые картины, бытовавшие в первой половине XIX века.

Литература

1. Искусство Пермских вотчин Строгановых / Сост. Казаринова Н.В., Скоморовская Н.В. – Пермь: ООО «Проектное бюро «Рейкьявик», 2007. – 312 с.
2. Мезенина Т.Г., Мосин А.Г., Мудрова М.А., Неклюдов Е.Г. Род Строгановых: Культурно-исторические очерки. – Екатеринбург: ИД «Сократ», 2007. – 256 с.

11.12. КРЕПОСТНЫЕ ТЕАТРЫ СТРОГАНОВСКИХ ИМЕНИЙ

Среди важнейших направлений культурной деятельности Строгановых, связанной с развитием региона, было создание и развитие в их вотчинах знаменитых крепостных театров.

Крепостной театр, частный дворянский (домашний помещичий) театр в России, возникший на феодально-крепостной основе. Отдельные домашние представления силами крепостных актеров начали устраивать еще в конце 17 в., но особое распространение крепостные театры получили во второй половине 18 – начале 19 веков и просуществовали до отмены крепостного права (1861).

Виды крепостных театров

Крепостные театры, которых было около двухсот, отличались множеством существенных нюансов: в одних играли только сами дворяне, часто титулованные и высокопоставленные, или их дети – такой театр обычно называют дворянским любительским; в других – рядом с дворянами-любителями выступали «домовые», то есть крепостные актеры; в третьих – на главные роли приглашались «вольные» артисты публичной императорской сцены или частной профессиональной антрепризы, а остальная труппа бывала из своих «доморощенных»; в четвертых – «вольные» знаменитости, российские и иностранные, фигурировали только как руководители оркестра, балетмейстеры и театральные педагоги, а исполнителями были в основном «собственные» актеры; существовали также помещичьи театры, которые превращались в публичные с платой за вход.

Особенности крепостного театра

Любой такой крепостной театр, интимный домашний или публичный, создавался по прихоти помещика, на его средства, благодаря труду его собственных крепостных людей, используемых в качестве или актеров, или музыкантов оркестра, или обслуживающего персонала сценического действия, которое происходило чаще всего в своем (иногда арендованном) доме, где владелец был полновластным хозяином на сцене, за кулисами и в зрительном зале, то есть определял художественный и эстетический уровень спектаклей, формировал направление (драматическое или музыкальное), выбирал репертуар, распределял роли и т. п., размещал по своему усмотрению зрителей, а также определял нравственное лицо театра.

Распространение крепостных театров

Поначалу крепостные театры устраивались в городских усадьбах обеих столиц, особенно в Москве, где только в 1780-90-е годы их существовало более двадцати. Зимой домашние театры функционировали в городе, а на лето вместе со своими хозяевами переезжали в загородные имения. Так, в Москве в конце 18 – начале 19 в. действовали театры: С.С. Апраксина, Г.И. Бибилова, И.Я. Блудова, Н.А. и В.А. Всеволожских, П.М. Волконского, И.А. Гагарина, А.И. Давыдова, Н.И. Демидова, И.А. Дурасова, И.К. Замятина, Л.К. Нарышкина, Н.И. Одоевского, В.Г. Орлова, С.М. и Г.П. Ржевских, Д.Е. и

А.Е. Столыпина, А.С. Степанова, П.А. Познякова, Д.И. и Н.Н. Трубецких, П.Б. Шереметева и Н.П. Шереметева, Н.Г. и Б.Г. Шаховских, Н.Б. Юсупова и др. В Петербурге особенно известны были домашние театры: Д.П. Барятинской, П.А. Голицыной, Е.Ф. Долгорукой, А.А. и Л.А. Нарышкиных, А.Н. Нелидинской, А.С. Строганова, И.Г. Чернышева, наследника престола Павла Петровича, и др.

Театр графов Шереметевых

Одним из первых и самых выдающихся был театр графов Шереметевых. Он начал свою деятельность в Петербурге в 1765 как дворянский любительский и окончательно оформился к концу 1770-х годов в Москве (на Большой Никольской улице). Из сотен тысяч своих крепостных Шереметевы тщательно отбирали и обучали разнообразных мастеров, принимавших участие в создании театра (архитекторы Ф.С. Аргунов, А. Миронов, Г. Диушин; художники И.П. и Н.И. Аргуновы, К. Вунтусов, Г. Мухин, С. Калинин; машинист Ф. Пряхин; музыканты П. Калмыков, С. Дегтярев, Г. Ломакин и др.). Они работали под руководством и рядом с прославленными европейскими и русскими мастерами.

В подмосковной усадьбе Шереметевых, Кусково, были сооружены театры: «воздушный» (на открытом воздухе), Малый и Большой. В состав труппы входили крепостные актеры, музыканты, танцовщики, декораторы и др. (более двухсот человек), среди них – выдающаяся актриса и певица Жемчугова (П.И. Ковалева). Артистам полагалось жалованье деньгами и продуктами. Руководил труппой и надзирал за ее обучением крепостной «библиотекарь его сиятельства» Б.Г. Вроблевский, получивший образование в Славяно-греко-латинской академии и побывавший вместе с Н.П. Шереметевым в начале 1770-х годов за границей. Вроблевский переводил пьесы, одновременно их переделывая. В репертуаре театра было более ста пьес, в основном комические оперы, а также комедии, оперы и балеты.

Особого расцвета театр достиг в середине 1780-х годов, когда его владельцем стал Н.П. Шереметев-сын – просвещенный вельможа, талантливый музыкант и самозабвенный любитель театрального искусства, отстроивший в начале 1790-х годов великолепный театр-дворец в селе Останкино.

Крепостной театр князя Юсупова

К началу 19 в. (около 1818) относится расцвет деятельности крепостного театра князя Н.Б. Юсупова. В 1819 в Москве было отстроено театральное здание, имевшее партер, полуциркульный амфитеатр, бельэтаж и две галереи. Летом театр функционировал в подмосковном селе Архангельское, где до сих пор сохранилось великолепное театральное здание, построенное в 1818. Декорации для театра писал Пьетро Гонзаго. В театре Юсупова давались оперы и пышные балетные представления.

«Театральный феномен»

Около 1811 в Москве появился «театральный феномен достойный особого внимания» – крепостной театр П.А. Познякова, находившийся на Большой Никитской улице в Леонтьевском переулке. В театре давали в основном пышно обставленные комические оперы, декорации для которых писал итальянский живописец Скотти. Крепостных актеров этого театра, которые «играли несравненно лучше многих вольных артистов», обучали С.Н. Сандунов и Е.С. Сандунова.

Провинциальные крепостные театры

К концу 18 в. стали появляться крепостные театры и в провинциальных городах и имениях, порой очень удаленных от центра, в том числе на Урале и в Сибири. Уровень их был очень разный: от примитивных доморощенных представлений на наскоро сколоченных подмостках с размалеванной простыней вместо занавеса до прекрасно организованных спектаклей в специально выстроенных театрах с хорошо оборудованной сценой. Пример первого – театр князя Г.А. Грузинского в селе Лысково; второго – театр князя Н.Г. Шаховского в селе Юсупово, а затем в Нижнем Новгороде; театр И.И. Есипова в Казани; С.М. Каменского в Орле; С.Г. Зорича в Шклове.

Крепостной театр Зорича

В 1780-х годах фаворит Екатерины II, С.Г. Зорич, в своем имении Шклове Могилевской губернии устроил театр, который, по свидетельствам современников, был «преогромный». В репертуар входили драмы, комедии, комические оперы и балеты. В драматических спектаклях, кроме крепостных, участвовали кадеты Шкловского кадетского корпуса (заведенного Зоричем) и дворяне-любители, среди которых славился князь П.В. Мещерский – его игру высоко ценил М.С. Щепкин. В бале-

тах, которые «были весьма хороши», танцевали только крепостные танцовщицы. После смерти Зорича его балетная труппа в 1800 была куплена казной для петербургской императорской сцены.

Крепостной театр Воронцова

Среди провинциальных театров выделялся также и крепостной театр графа А.Р. Воронцова, находившийся в селе Алабухи Тамбовской губернии, затем – в селе Андреевское Владимирской губернии. Воронцов, один из самых образованных людей своего времени, был ярким противником галломании, распространившейся среди русских дворян в 18 в. Поэтому в репертуар его крепостного театра в первую очередь входили пьесы русских драматургов: А.П. Сумарокова, Д.И. Фонвизина, П.А. Плавильщикова, М.И. Веревкина, Я.Б. Княжнина, О.А. Аблесимова и др. Ставились такие пьесы Мольера, П.О. Бомарше, Вольтера и других европейских драматургов.

Общий состав труппы колебался от 50 до 60 человек, включая музыкантов, живописцев, машинистов, портных, парикмахеров и т. п. Артисты делились на «первостатейных» (13-15 человек) и «второстатейных» (6-8 человек) и в зависимости от этого получали ежегодное вознаграждение деньгами и вещами. В театре Воронцова не было балетной труппы и, когда требовались танцевальные сцены, приглашались «бабы, кои пляшут».

Публичный крепостной театр

Публичный крепостной театр графа С.М. Каменского был открыт в 1815 в Орле. Это был один из самых крупных провинциальных театров. Он просуществовал почти до 1835. Только в первый год его деятельности было поставлено около ста новых спектаклей: комедии, драмы, трагедии, водевили, оперы и балеты. Граф, которого современники называли «сиятельным самодуром» (прежде всего за отношение к крепостным актерам), скупал для своей труппы талантливых актеров у многих помещиков, а также приглашал на первые роли прославленных «вольных» артистов, например М.С. Щепкина (его устный рассказ лег в основу сюжета повести А. Герцена «Сорока-воровка»; атмосферу этого театра описывает и повесть Н. Лескова «Тупейный художник»).

Крепостные театры существовали в условиях, когда их владельцы старались максимально использовать талант крепостных, в результате многие из них преждевременно погибали. Однако, несмотря ни на что эти театры внесли ценный вклад в развитие национального театрального

искусства, содействовали его широкому распространению – многие провинциальные театры ведут свою историю от крепостных домашних трупп.

Культурное развитие России в XVII веке ознаменовалось существенными сдвигами, направление которых отмечено нарастающим её «обмирщением». Но ещё сложными были пути развития зрелищно-музыкальных видов искусства. Например, народный театр скоморохов подвергался гонениям церковными и светскими властями. Но правящая элита не чуждалась театрально-музыкального времяпрепровождения.

Крепостной театр – не что иное, как частный дворянский театр в России, возникший на феодально-крепостной основе. Алексей Михайлович учредил придворный театр. Первое представление состоялось в 1672 году. Постановка пьесы «Атаксерксово действо» была осуществлена немцем И.Г. Грегори. Первые представления устраивались ещё в конце XVII века силами крепостных актёров. В XVIII веке происходят важные перемены в театральном искусстве. Во второй половине века широкое распространение получили крепостные театры, которые просуществовали вплоть до отмены крепостного права (1861).

Крепостные театры условно можно разделить на 4 типа. В первом играли только сами дворяне или их дети – это был дворянский любительский театр. Во втором рядом с дворянами-любителями играли крепостные актёры. Третий тип подразумевал, что главные роли исполнялись «вольными» артистами, а остальные – крепостными. И, наконец, четвёртый тип: здесь «вольные» российские и иностранные знаменитости выступали в роли руководителей.

Любой крепостной театр создавался по прихоти помещика. Причём, следует отметить, что он являлся полновластным хозяином на сцене, за кулисами и в зрительном зале. Помещик выбирал репертуар своего театра, определял его художественный и эстетический уровень, распределял роли и т.п.

Поначалу крепостные театры носили столичный характер. Зимой домашние театры функционировали в городе, а на лето вместе со своими хозяевами переезжали в загородные имения. В конце XVIII – начале XIX века наибольшей известностью пользовались театры С.С.Апраксина, Г.И.Бибикова, И.Я.Блудова, Н.А.и В.А.Всеволожских, П.М.Волконского, И.А.Гагарина, А.И.Давыдова, Н.И.Демидова, И.А.Дурасова, И.К.Замятина, Л.К.Нарышкина, Н.И.Одоевского, В.Г.Орлова, С.М.и Г.П.Ржевских, Д.Е.и А.Е.Столыпиных,

А.С.Степанова, П.А.Познякова, Д.И.и Н.Н.Трубецких, П.Б.Шереметева и Н.П.Шереметева, Н.Г.и Б.Г.Шаховских, Н.Б.Юсупова в Москве и Д.П.Барятинской, П.А.Голицыной, Е.Ф.Долгорукой, А.А.и Л.А.Нарышкиных, А.Н.Нелидинской, А.С.Строганова, И.Г.Чернышева, наследника престола Павла Петровича в Петербурге.

Пионером и одним из наиболее выдающихся был крепостной театр графов Шереметевых. Он начал свою деятельность в Петербурге в 1765 как дворянский любительский и окончательно оформился к концу 1770-х годов в Москве (на Большой Никольской улице). Из сотен тысяч своих крепостных Шереметевы тщательно отбирали и обучали разнообразных мастеров, принимавших участие в создании театра. Они работали под руководством и рядом с прославленными европейскими и русскими мастерами. В репертуаре театра было более ста пьес, в основном комические оперы, а также комедии, оперы и балеты. Особого расцвета театр достиг в середине 1780-х годов, когда его владельцем стал Н.П.Шереметев-сын - просвещенный вельможа, талантливый музыкант и самозабвенный любитель театрального искусства, отстроивший в начале 1790-х годов великолепный театр-дворец в селе Останкино.

Расцвет деятельности крепостного театра князя Н.Б.Юсупова относится к началу XIX в. В театре Юсупова давались оперы и пышные балетные представления. А крепостной театр П.А.Познякова, появившийся около 1811 в Москве, по праву считался «театральным феноменом достойным особого внимания». В театре давали в основном пышно обставленные комические оперы. Крепостных актеров этого театра, которые «играли несравненно лучше многих вольных артистов», обучали С.Н.Сандунов и Е.С.Сандунова.

Провинциальные крепостные театры стали появляться к концу XVIII в. Порой они были очень удалены от центра – на Урале и в Сибири. Уровень их был очень разный: от примитивных доморощенных представлений на наскоро сколоченных подмостках с размалеванной простыней вместо занавеса до прекрасно организованных спектаклей в специально выстроенных театрах с хорошо оборудованной сценой. Пример первого – театр князя Г.А.Грузинского в селе Лысково; второго – театр князя Н.Г.Шаховского в селе Юсупово, а затем в Нижнем Новгороде; театр И.И.Есипова в Казани; С.М.Каменского в Орле; С.Г.Зорича в Шклове, на котором можно остановиться подробнее. С.Г.Зорич, будучи фаворитом Екатерины II, в 1780-х годах в своем имении Шклове Могилевской губернии устроил театр, который, по свидетельствам современников, был «преогромный». В репертуар входили

драмы, комедии, комические оперы и балеты. В драматических спектаклях, кроме крепостных, участвовали кадеты Шкловского кадетского корпуса (заведенного Зоричем) и дворяне-любители, среди которых славился князь П.В.Мещерский – его игру высоко ценил М.С.Щепкин. В балетах, которые «были весьма хороши», танцевали только крепостные танцовщицы. После смерти Зорича его балетная труппа в 1800 была куплена казной для петербургской императорской сцены.

Среди провинциальных театров нельзя не выделить крепостной театр графа А.Р.Воронцова. Воронцов был одним из самых образованных людей своего времени, вследствие чего в репертуар его крепостного театра в первую очередь входили пьесы русских драматургов: А.П.Сумарокова, Д.И.Фонвизина, П.А.Плавильщикова, М.И.Веревкина, Я.Б.Княжнина, О.А.Аблесимова и др.

В труппе было 50-60 человек, включая музыкантов, живописцев, машинистов, портных, парикмахеров и т.п. Артисты делились на «первостатейных» (13-15 человек) и «второстатейных» (6-8 человек) и в зависимости от этого получали ежегодное вознаграждение деньгами и вещами. В театре Воронцова не было балетной труппы и, когда требовались танцевальные сцены, приглашались «бабы, кои пляшут».

Небезызвестен и публичный крепостной театр графа С.М.Каменского, открытый в 1815 в Орле. Это был один из самых крупных провинциальных театров. Он просуществовал почти до 1835. Только в первый год его деятельности было поставлено около ста новых спектаклей: комедии, драмы, трагедии, водевили, оперы и балеты. Граф, которого современники называли «сиятельным самодуром» (прежде всего за отношение к крепостным актерам), скупал для своей труппы талантливых актеров у многих помещиков, а также приглашал на первые роли прославленных «вольных» артистов, например М.С.Щепкина.

Крепостные театры существовали в условиях, когда их владельцы старались максимально использовать талант крепостных, в результате многие из них преждевременно погибали. Однако, несмотря ни на что эти театры внесли ценный вклад в развитие национального театрального искусства, содействовали его широкому распространению – многие провинциальные театры ведут свою историю от крепостных домашних трупп.

К такому же типу публичных крепостных театров принадлежал и театр князя Шаховского, постоянная резиденция которого находилась в специально обустроенном помещении в Нижнем Новгороде. Ежегодно в июле князь привозил свой театр на Макарьевскую ярмарку. Репертуар

крепостного театра включал спектакли драматические, оперные, балетные.

В истории крепостного театра много глубоко трагических страниц. Об этом могут свидетельствовать «Записки и письма» М.С.Щепкина, рассказы «Тупейный художник» Н.С.Лескова, «Сорока-воровка» А.И.Герцена. Зависимость от барского произвола делала жизнь крепостного актёра необычайно тяжёлой.

Рассказ Н.С.Лескова повествует о трагической судьбе талантливой крепостной актрисы и о человеке, которого она любит. Аркадий, «тупейный художник», как и другие, – жертва жестоких феодальных нравов. История вполне реальна – ведь владельцем крепостного театра, где играла главная героиня, был никто иной, как граф Каменский. Каменский был жесток, актеров, которые не знали текста роли или допустили какую-либо оплошность, он лично сек плетью, часто прямо за кулисами в антракте, так что крики наказываемого доносились до зрителей. По нравившиеся ему крепостные актрисы становились его недолгими фаворитками. Одной из причуд графа было то, что новую фаворитку всегда приводили к нему в костюме святой Цецилии.

Думаю, не будет ошибкой сделать вывод, что подобные зверства царили и в других крепостных театрах. А это значит, что творчество не было свободным. Оно морально подавлялось. Да и вообще, о каком творчестве может идти речь, когда артист и за человека-то не считался!.. А если вспомнить, как высоко отзывались о крепостных актёрах их вольные современники, сразу становится ясно, настолько тяжело им давались роли и насколько жестка была обстановка так называемого творчества. Встаёт вопрос: а, может быть, именно такая напряжённая обстановка давала крепостным актёрам энергию и эмоции для правдивого раскрытия образов? Или всё-таки для творчества необходима свобода и независимость? Ближе к истине первый тезис. Подводя к данной дилемме современный театр, приходим к следующему заключению: любой театр по определению не может быть свободным. Актёр обязан исполнять предписания режиссёра, балетмейстера, хореографа и т.д., т.е. личного в образе должно быть минимум. Как говорил Василий Осипович Ключевский: «Когда актер не понимает, кого он играет, он поневоле играет самого себя», а, значит, театр не может быть легко доступным. Однако когда актёр понимает, что от него требуется, то роль становится для него, грубо говоря, проста. Таким образом, подводя общий итог, можно сказать, что только на сцене крепостной актёр мог чувствовать себя свободно...

Несмотря ни на что крепостные театры содействовали широкому распространению театрального искусства, утверждали в нём через актёров реалистическое демократическое направление, заложили основы русской провинциальной сцены. Именно им мы обязаны современным театром.

Театр в Ильинском

...Если судить по рассказу писательницы А.А.Кирпищиковой, дочери бывшего крепостного, затем управителя Строгановского завода, театр в Ильинском был издавна (с начала 1820-х годов, а, может быть, еще и раньше), постоянно действующим, имел все необходимые условия для работы и был очень популярен среди окрестного населения.

Местный краевед и старожил А.А.Вологдин со слов своего отца, крепостного служащего, говорит, что театр существовал и после отмены крепостного права.

«Здание было деревянное, – пишет он в своих воспоминаниях, – длиною до двенадцати сажень, при ширине 6 сажень; в нем была обширная сцена, за нею уборная артистов и гардеробная. В середине зала покатый пол со скамейками, а позади устроены ложи для «чистой» публики. Перед сценой помещались музыканты: две скрипки и виолончель. Вход в театр был один, со стороны квартиры бывшего учителя и зрителя «столового дома» (пансиона при местном приходском училище) Субботина.

Особенно в моде были водевили с пением. Музыку для водевилей поставлял местный музыкант и вместе художник Юшков, талантливый человек, но страдавший пристрастием к крепким напиткам. На сцене шли не одни «Филатки и Мирошки», но ставились и пьесы Островского, и «Женитьба», и «Ревизор»... Спектакли ставили часто и играли почти каждое воскресенье».

Только с пожаром театра в 1874 году, уничтожившим все оставшиеся от крепостных еще времен костюмы, декорации и бутафорию, а также само здание, постоянный театр в Ильинском прекратился, хотя случайные спектакли бывали и после.

Всемерного интереса и пристального внимания ильинский крепостной театр заслуживает не только потому, что он был ранее не известен историкам русского театра и теперь самим фактом своего существования пополняет сведения о крепостном театре.

Более важны другие особенности, ставящие его в ряду российских крепостных театров на совершенно обособленное место.

В начале XIX века управляющими имениями графов Строгановых стали назначаться люди более или менее образованные, те же крепостные, но прошедшие выучку в Петербурге или окончившие там собственную строгановскую горнозаводскую школу.

Они-то, вкусившие за время учебы «городской культуры», посещавшие, вероятно, и театры, чувствуя себя в Ильинском совершенно свободно, завели здесь и оркестр, хор и даже театр. Управительский дом оказался удобен для этого – в нем были хоры для певчих и особая «резонансовая комната».

Но одно дело – завести театр, другое – содержать его. Можно было переделать часть господского дома, заставить подчиненных написать декорации и разучить какую-нибудь пьесу, но содержать постоянную штатную театральную труппу с оркестром, художником, суфлером и режиссером – это было уже трудновато.

В строгановских вотчинных архивах отсутствуют какие-либо сведения о расходах на театр, хотя на учете была каждая копейка. Значит, театр хоть и был создан, но штатной труппы при нем не существовало, за исключением, может быть, двух-трех человек, числившихся на вакантных должностях под видом служащих. Часть труппы, возможно, составляли певчие из специального хора, созданного в Ильинском задолго до 1820 года на основании утвержденного хозяевами «Положения о певческом хоре»,

Но основное ядро труппы состояло из штатных служащих вотчинного управления. Это был народ грамотный, тянувшийся к культуре, и потому принуждать его к участию в таком занятии едва ли нужно было.

Кто же был зрителем такого театра? Представители губернской администрации, приезжавшие по делам в Ильинское, являлись все-таки не такими уж постоянными гостями, чтобы два раза в неделю регулярно давать для них спектакли. Местная «аристократия»? Но такой не было, если не считать управляющего и его семью, а также местных чиновников. Для них? Отчасти – да. Но этот зритель мог заполнить ложи, но никак не весь зал. А есть документальные свидетельства, например, у П. Мельникова (Печерского), А.А.Кирпищиковой, что «народу в театре всегда много бывало».

Значит, основным зрителем ильинского театра был зритель демократический – мелкие крепостные служащие и «мужики». И не только ильинские, но из соседних сел и заводов, хотя бы в период ярмарки.

Вот в таких оригинальных условиях существовал и работал ильинский театр, скорее «театр крепостных», чем крепостной театр.

Он не был единственным явлением такого рода. Есть сведения о существовании примерно в эти же годы крепостного театра в Очере.

Очер театральный

Город Очер с органичным включением в его историю всего времени существования Очерского завода, и вся «очерская сторона» сыграли весьма существенную роль в формировании и развитии региональной культуры. Являясь одним из основных центров Строгановского региона, Очер в сфере архитектуры и градостроительства представлен такими знаковыми памятниками, как система очерского пруда, здание заводской конторы Строгановых, Михайло-Архангельский собор, солнечные часы. Общеизвестным является восприятие Очера как родины пермского театра; который считается старейшим в крае и именно очерские артисты в 1817 году первыми показали публичные спектакли в городе Перми.

Именно с Очером связано появление первого театра в Пермском крае. В 1807 году приказчик Прядыльщиков получил разрешение Павла Александровича Строганова выделить пустующее помещение склада под театр. Правда, сведения о театральной жизни Очера в первой половине XIX века очень скудны и отрывочны. Никаких исторических документов – ни афиш, ни списков состава театральной труппы – о деятельности театра той поры не сохранилось. Судя по дошедшей до нас информации, местные театралы с 1810 года осуществляли постановки фрагментов опер и даже представляли их целиком.

В 1817 году очерские актеры поставили в Перми комическую оперу А.О. Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват». В 1821-м в Перми в Строгановских соляных амбарах на берегу Камы было дано комедийное представление – пьеса-водевиль Хмельницкой «Бабушкины попугаи». В постановке этого спектакля принимал участие хор из пермских имений князя Всеволожского. В 1843 году очерцы представили пермской публике оперу «Сбитенщик», а в 1847-м, кроме нее, ряд постановок по пьесам известного драматурга Я.Б. Княжнина: комедии «Хвастун» и «Чудаки». В репертуар театра в 30-40-е годы XIX века входили комедии В.В. Капниста «Ябеда», Н.И. Хмельницкого «Воздушные замки» и опера А.П. Верстовского «Аскольдова могила».

По данным краеведа Ф.М. Малкова, своеобразная страница истории театра в 50-60-е годы XIX века связана с деятельностью заводского бухгалтера Михаила Усатых, за особую привязанность к театру которого называли «Щепкин», и управляющего Очерским заводом Егора Константиновича Демидова.

Судьба этого человека крайне интересна, но может быть изложена только по сведениям краеведа Ф.М. Малкова, которые не подтверждены документальными материалами. Как сообщает краевед, Егор Константинович Демидов был дворовым мальчиком у Е.П. Строгановой, жившей в Петербурге. За миловидную внешность и актерские наклонности его называли «Керубино». Он был неплохо образован и владел французским языком. В 1843 году Софья Владимировна Строганова взяла его к себе и назначила личным секретарем. Вскоре Демидов женился на крепостной балерине Поздеевой, которая, кстати, родом была из села Карагай. Уже постаревший «Керубино» был послан в Очёр на место управляющего. В местных летописях сообщается, что он попал в управляющие лишь после того, когда «...оглох от оплеух старшего дворецкого» во дворце Строгановых.

Расцвет Очерского театра начинается, когда у его кормила встал местный уроженец, всесторонне образованный человек, главный механик завода, а затем его управляющий Петр Алексеевич Малых. Он неплохо музицировал на скрипке и обладал актерскими данными. Любительницей театра была и его супруга, пианистка и артистка Софья Васильевна. Эта семейная пара жила в Очёре 40 лет и не покидала сцены.

К 1883 году в труппу театра входило более 30 человек. Режиссером театра являлся Николай Иванович Мальцев, тот самый, что установил в Очёре знаменитые солнечные часы. В дальнейшем режиссурой занимались врач К.П. Звягин, М.Д. Шмырин, а с 1902 г. – член заводского правления П.В. Сюзев.

В 1887 году местные театралы получили в свое распоряжение одно из самых старых зданий поселка, в котором когда-то располагалось первое заводское правление. Новое здание было перестроено: внутри украшено резьбой, сооружены яма для оркестра, галерка, ножи, снаружи построено фойе, раздевалка, на фасаде выложена эмблема искусства – лира.

После необходимой для творческой деятельности реконструкции здания Очёрский театр открыл свои двери для публики премьерой пьесы драматурга А.В. Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского» с И.Г. Пьянковым и П.В. Сюзевым в главных ролях. В это же время был создан приличный оркестр, да и группа играла довольно серьезные спектакли для дальней глубинки: «Фауст» Гуно, «Демон» Рубинштейна, «Евгений Онегин» Чайковского.

Очёрские артисты акцентировали внимание в первую очередь на классическом репертуаре. У публики пользовались успехом постановки

пьес Н.В. Гоголя «Ревизор», А.Н. Островского «На бойком месте», Д.И. Фонвизина «Недоросль».

Об активной репертуарной деятельности театра свидетельствуют афиши, сохраненные краеведом А.В. Нецветаевым и хранящиеся в Очёрском краеведческом музее. Судя по этим афишам, сборы от спектаклей шли на устройство декораций и обстановку сцены (1896 г.), в пользу пострадавших от неурожая (1899 г.) и учреждений императрицы Марии (1899 г.), для бедных учеников церковноприходской школы в деревне Озерной (1899 г.), на организацию школьно-народных чтений в Очёрском заводе и бесплатной народной читальни (1899 г.), на покрытие расходов по устройству для учащихся четырех очёрских училищ и школьных чтений (1901 г.), в пользу сооружения в Санкт-Петербурге памятника М.И. Глинке (1904 г.), местной богадельни (1910 г.) и Очёрской пожарной дружины (1910 г.).

С 1910 года в театр в качестве актеров начинают привлекаться мастеровые. Репертуар становится более демократичным, и к постановке принимаются пьесы, имеющие более весомый социальный резонанс, такие как пьеса А.М. Горького «На дне» и ряд произведений А.Н. Островского.

После Гражданской войны театр, возглавляемый Василием Михайловичем Верещагиным – первым профессиональным театральным режиссером Очёрского театра, – часто гастролирует, ставит новые пьесы, в которых отражается современность. В 1920-30-е годы параллельно существовало несколько физкультурно-театральных объединений: «Физкульткоммунар» под руководством Валентина Вяткина, «Синяя блуза» Виктора Калашникова, «Живая газета» и другие. В их репертуаре были литературные монтажи, отрывки из оперетт, сцены из балетов, акробатические этюды.

В 1943 году под руководством Р.О.Поляка поставлена комическая опера «Наталка-Полтавка», которая шла при полном аншлаге. Новые режиссеры и актеры пришли в Очёрский театр после войны, в 1950-е одновременно работали три режиссера: Василий Михайлович Верещагин, выпускник ГИТИСа Федор Иванович Вотинков, актер столичного театра Николай Павлович Клавдиев. Труппа в этот период достигала 80 человек!

С 1957 года театром руководил Е.Н. Бояршинов. Именно во время его работы 23 сентября 1973 года за постановку спектакля «Лес» Очёрскому театру присвоили почетное звание «Народный».

В 1990-е годы вместе со всей страной театр переживал тяжелые времена, но даже тогда были новые постановки, в основном из классического репертуара. С 2003 года главным режиссёром театра стал Е.В. Муршель, а с 2008 работают два состава народного театра, которыми руководят Т.Л. Поносова и Н.А. Чермянина.

В 2007 году состоялась презентация новой экспозиции Очерского краеведческого музея, посвященной 200-летию юбилею театра. Коллекция краеведческого музея по истории Очерского театра собиралась более ста лет. Большой вклад в ее создание внес актер, художник, расписавший занавес и декорации к постановкам конца XIX–начала XX века, А.А. Скорынин, сохранивший большое количество афиш, программ, фотографий 1890-х-1916 годов, которые впоследствии были переданы в музей.

Литература

1. Ильинский: Страницы истории. Сост. О.Д.Кутьев. – Пермь: изд-во «Пушка», 2004. – 308 с. С. 148-350
2. Мезенина Т.Г., Мосин А.Г., Мудрова М.А., Неклюдов Е.Г. Род Строгановых: Культурно-исторические очерки. – Екатеринбург: ИД «Сократ», 2007. – 256 с.
3. Очёр – исторический город–завод. – Пермь: ООО «Типография «Астер», 2009. – 146с. С.99-105.

11.13. РЕГИОНАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ СТРОГАНОВСКОГО НАСЛЕДИЯ

На протяжении XVI-XIX столетий представителям знатнейшего и богатейшего рода Строгановых принадлежит одно из важнейших мест в освоении богатств, развитии промышленности и различных производств, в культуре Пермского Прикамья. История края, административное, промышленное и хозяйственное развитие, культурно-строительная деятельность, начиная со времени получения в 1558 году жалованной грамоты на владение Пермскими землями, связана с именами Строгановых. Многогранная и многовековая деятельность представителей этого рода отложила отпечаток на истории Пермского края и всей России. Получая и покупая в дальнейшем земли в Прикамье, Строгановы, ставшие в 1722 году баронами Российской империи, сосредоточили в своих руках огромную территорию. В конце XVII века земли были объединены и

принадлежали Григорию Дмитриевичу. К концу XVIII века единые ранее земли были разделены на шесть вотчин: Голицыных и Шаховских (в результате браков), Всеволожских и Лазаревых (куплены) и оставшихся после раздела вотчин между двумя ветвями рода – графами и баронами. С 1817 года по специальному указу государя деление земель наследниками прекратилось и наследие передавалось по старшинству (майорат).

«Несмотря на распад некогда единых земель на отдельные горно-промышленные владения, они сохранили определенное единство в производственно-экономической деятельности, социальной жизни населения и в особенностях культурного развития в поздние времена. Это было обусловлено строгановскими традициями, заложенными изначально».

Начало славы и богатства торгово-промышленного Дома Строгановых относится к XV веку, ко времени деятельности Аникия Федоровича (1497-1569/70). Он сумел организовать и развить гигантское хозяйство в Сольвычегодске, затем – в Пермских землях. Хозяйство основывалось на солеварении. Во второй половине XVI века Строгановы, в своих поморских вотчинах, одними из первых в России стали организовывать железоделательное производство, которое к началу XVII века переместилось в Пермские земли, а в XVIII веке, с петровскими реформами, стало развиваться здесь особенно интенсивно.

Начало культурно-строительной деятельности и «иконного производства» относится к 1562 году, когда в Сольвычегодске, своим родовым именем, Строгановы стали возводить Благовещенский собор. Историк рода Строгановых А. Введенский относит расцвет иконописания в Сольвычегодске и создание «иконных горниц» 1580 году – первой половине XVII века и связывает его с необходимостью украшать соборы Сольвычегодска, а также строящийся Пыскорский монастырь и другие церкви пермских вотчин. Монастырь, заложенный в 1560 году на реке Пыскорке А.Ф. Строгановым, получил наименование Пыскорского ставро-пигиального мужского монастыря. Он сыграл огромную роль в хозяйственном и культурном освоении Пермского Прикамья.

История монастыря в конце XVIII – начале XIX века продолжалась уже в губернском городе Перми, куда он был переведен окончательно после промежуточного расположения на р. Лысьве, позднее – в Соликамске. Перевод его в Пермь осуществился в конце XVIII века. Этому способствовал ряд обстоятельств. В 1796 году Пермское наместничество, образованное в 1780-1781 годах по указу Екатерины II, было переименовано в губернию. А в 1799 году императору Павлу I было доложе-

но об образовании Пермской епархии. Открытию в Перми епархиального центра предшествовало строительство Спасо-Преображенского кафедрального собора, которое началось в мае 1793 года.

Ризница, утварь, колокола и строительные материалы Пыскорского монастыря было решено перевезти в Пермь для строительства архиерейской резиденции. Отстроенный в 1793-1832 годах на новом месте главный Спасо-Преображенский собор, но уже не монастыря, а «Архиерейского дома», оказался «вместилищем исторической памяти» нескольких веков.

Расположенная в соборе с 1930-х годов Пермская государственная художественная галерея хранит и историческую память о Строгановых, и художественную культуру Пермского края.

Строгановские вклады составляют одну из ценнейших и древнейших частей коллекций иконописи, золотого лицевого и орнаментального шитья, рукописной и старопечатной книги, декоративно-прикладного искусства крупнейшего регионального художественного музея России.

Строгановы с начала своей деятельности возводили в Прикамье храмы. Для написания икон и постройки резных иконостасов были привлечены искусные мастера, в том числе и царские иконописцы. Многочисленные заказы Строгановых и «поправление» икон, богослужебных книг, церковной утвари содействовали развитию искусств и ремесел. «Строения именитых людей Строгановых» отличал обязательный высокий художественный уровень исполнения. Масштабность и организованность художественно-строительной деятельности Строгановых невозможно выразить такими словами, как «меценатство или «частный заказ». Понятие «строгановский» стало обозначением определенных художественных особенностей во всех видах искусства.

Иконы «поставления Строгановых» ныне «рассыпаны» по музейным собраниям России. Наряду с коллекцией Третьяковской галереи, Русского музея, Пермская художественная галерея и музеи Пермского края хранят уникальные памятники «строгановских писем». Иконы этих собраний различны по написанию. Одни из них созданы Строгановскими крепостными и служилыми людьми, другие написаны государевыми иконописцами по заказу «именитых людей». Известно, что «иконные горницы» были при дворе Никиты Григорьевича и Максима Яковлевича не только в Сольвычегодске, но и в пермских вотчинах. После их смерти иконописные мастерские приходят в упадок. Преемники предпочитали другие искусства: церковное пение, золототканое шитье.

Особенности строгановских писем зафиксировал свод образцов иконописания, так называемый «Строгановский иконописный подлинник». В свое время он служил руководством для иконников, запечатлевшим и сохранившим особые приемы строгановского письма. Иконописный подлинник был издан в Москве в 1869 году в малом количестве экземпляров. В графической коллекции Пермской художественной галереи хранятся и оригинал, и печатное издание.

Кроме крупных производств, дававших значительные доходы в поморских и пермских вотчинах, Строгановы занимались и более скромным предпринимательством – выращиванием жемчужных раковин на реке Иксе и маленьком озерке близ Благовещенского собора в поморских владениях. Жемчуг в XVI-XVII веках был своего рода «ритуальной драгоценностью». Он использовался для украшения окладов икон, чаш, хоругвей, в изделиях строгановских серебряников-ювелиров и «девичьих комнатах», где шились золототканые пелены, покровцы, вышивки для одежд и пр.

Постройки Строгановых XVI-XIX столетий как памятники их деяниям – церкви, дворцы, дома, – сохранились в Сольвычегодске, Новгороде, Нижнем Новгороде, Петербурге, Москве, больших и малых городах Пермского края. Многие из рачительных и комплексно-ансамблевых сооружений не дошло до наших дней за давностью лет, многое было разрушено со строительством Камской ГЭС и образованием на этих территориях Камского моря. К счастью, некоторые постройки оказались запечатленными в Альбоме чертежей Ново-Усольских и Лёнвенских соляных промыслов 1829 года, созданных Петром и Павлом Сивковыми, учащимися Кадетского Горного корпуса (хранится в Пермской краевой универсальной библиотеке им. А.М. Горького).

Благодаря своим деяниям Строгановы создали уникальные комплексы сооружений соледобычи и солеварения. Это – особый тип построек, соединивший народные умения и смекалку с новыми для того времени технологиями: рассолоподъемная башня, варница соли, амбары для хранения, соединенные с транспортными средствами.

О социальной жизни в Строгановских имениях говорят типы построек: больницы, «магазинны», дома для инвалидов и престарелых, здания для школ и училищ, дома владельцев соляных промыслов, господские дома и др.

Все, что связано во все времена с именами Строгановых: хозяйственно-строительная деятельность, архитектура, промыслы, книжные, иконные и другие вклады в церкви, коллекционирование, – поражает,

прежде всего, своим размахом, рачительностью, функциональностью, отличается большой культурой, высоким художественным качеством. Строгановы были православными христианами и знатными людьми, они – единственные в России имели особые привилегии и в 1610 году получили новый сословный статус – «именитые люди».

В средневековье не только реальные экономические возможности владельца определяли степень художественного убранства храмов, архитектурного украшения строений, но и положение владельца в социальной иерархии.

Обычай требовал от знатного человека соблюдения этикетности. И даже если он разорен, – ему «не пристало жить в халупе». Совершенство и богатство, насыщенность храмов богослужебной утварью – «лепота храма» – были взаимодополняющими понятиями. «Великая церковная красота» была своего рода отблеском красоты неизреченной.

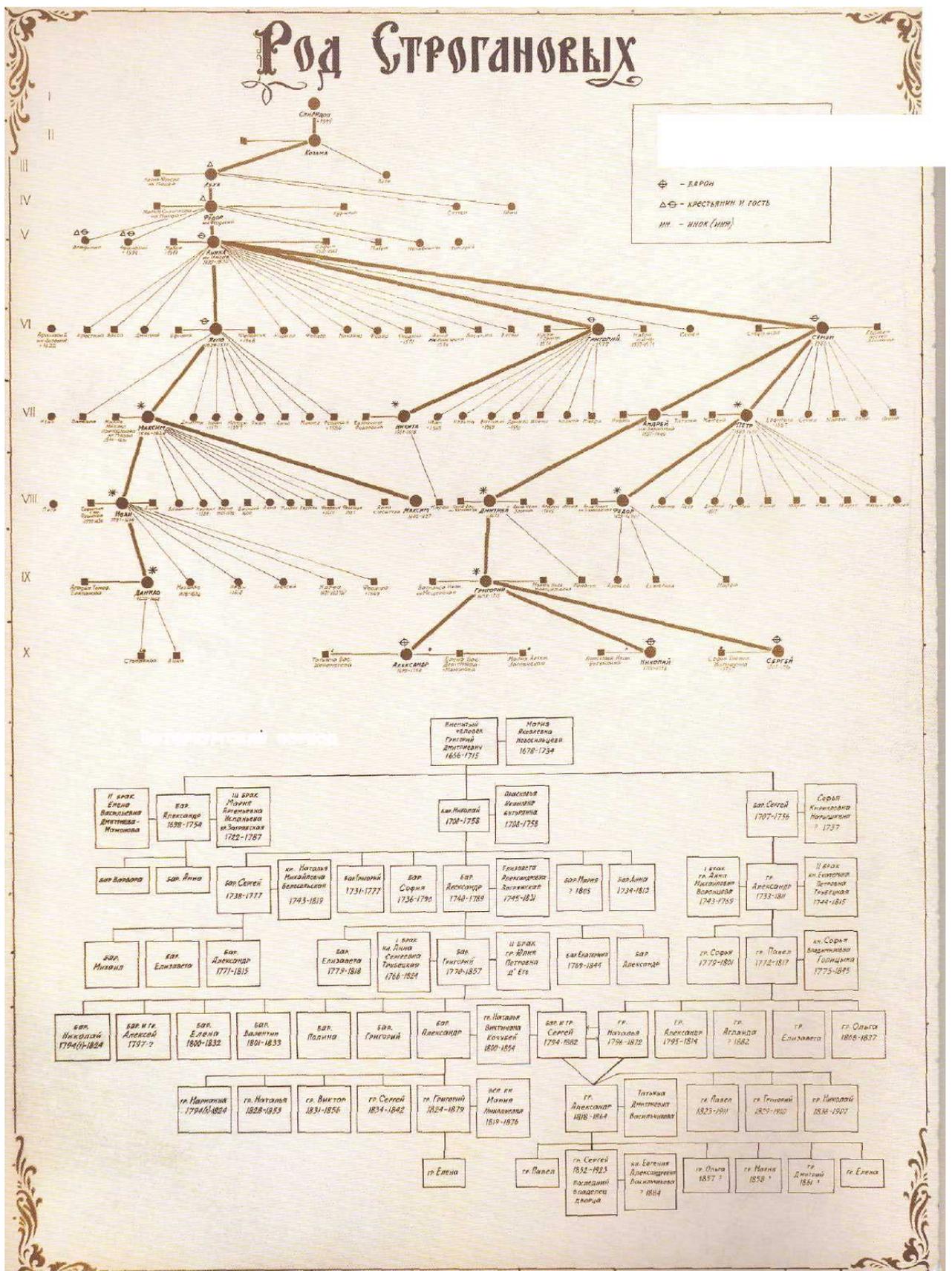
Сияние красоты – это сияние «Славы Божией», и отблеск этого сияния – в каждом произведении искусства. Материальное и духовное соединялись и в архитектуре храмов, и церковном убранстве, что восхищает и сегодня человека XXI века.

На протяжении более чем пятисотлетней истории рода Строгановых с их именами были связаны актуальные на сегодня понятия «меченат», «строгановские вклады», «покровители искусств и художеств».

И каждый век выдвигал свои художественные приоритеты, художественный стиль, свои виды и жанры искусства.

Требования вложения капиталов изменялись на протяжении столетий. Так, если в средневековый период Строгановы строили в Пермском Прикамье укрепленные острожки и городки, церкви и монастыри, заводи солеваренное производство, то с XVIII века, времени петровских реформ, Строгановы активно развивали сравнительно новую отрасль промышленности – выплавку металла, С развитием горнозаводской промышленности стали возникать заводские поселки – города-заводы (Очерский, Билимбаевский, Добрянский и др.). Именно этим городам-заводам и административным центрам владений принадлежит ведущее место в развитии культуры, искусств, просвещения в XVIII и XIX веках, Это села Ильинское, Новое Усолье, бывшие города-заводы Очер, Добрянка, Павловский завод, Орел-городок и другие. Заводы выгодно отличались даже от губернских городов и по количеству населения, и по ухоженности, и по порядку. Эту особенность заводских поселений отметил в 1840 году английский ученый и исследователь Урала Р.И. Мурчисон. Он сравнивал города-заводы с «мануфактурными городами Европы».

Род Строгановых



Одной из особенностей культуры Пермского края является соединение традиций крестьянской, уходящей корнями во времена Средневековья, и городской культуры Нового времени. Города-заводы являли культуру и традиционную и Нового времени. Крепостные, выполняя самые различные заводские работы, в то же время оставались привязанными и к крестьянскому труду.

Основание частных заводов изменило традиционный крестьянский, ритуализированный уклад жизни. С основанием частных заводов, как сообщает историк начала XIX века Н.С. Попов, «вошли туда многие искусства, относящиеся к горному производству», «мастеровые приобретают особую способность замышлять орудия». «В некоторых заводах можно найти гораздо лучших столяров, плотников, каменщиков, штукатуров, медников, слесарей, кузнецов и пр., нежели каких здешние города имеют». Эту особенность уральских мастеровых и интеллигенции отмечал советский исследователь горнозаводского Урала Л.Е. Иофа: «...уральские заводские рабочие, соприкасаясь в течение ряда столетий с промышленной техникой, обогнали в культурном отношении не только крестьян, но и городских мещан, при заводах создавалась уже значительная прослойка высокоталантливой интеллигенции, стоявшей в культурном отношении, конечно, много выше городского чиновничества». О том, что заводские люди Пермской губернии «имеют много более образования, нежели люди тех же сословий в других губерниях», сообщает в 1828 году А.Х. Бенкендорф министру финансов Е.Ф. Канкрину⁵

Следствием развития городов-заводов, промышленности, наличия значительного числа грамотных специалистов для управления горнозаводскими имениями было открытие во многих из них школ, библиотеки, даже «музеумов» с моделями машин. Острая практическая необходимость способствовала развитию как частных школ и училищ, так и государственных. Частные учебные заведения создавались на местах и в столицах. Наиболее активными в деле обучения своих крепостных были Строгановы. В результате создалась уникальная ситуация – при заводах и административных управленческих центрах образовался значительный слой крепостной интеллигенции, приобщенной к городским формам культуры.

Одним из центров прикамской культуры было село Ильинское, куда с 1770-х годов из Нового Усолья было переведено Главное Правление Строгановских владений. Удобное расположение на Каме соединяло Ильинское по речному пути с крупными торговыми российскими городами. Через него снабжались хлебом и другими товарами почти все

строгановские заводы. Все это благоприятствовало оседанию здесь крупных капиталов. По сведениям историка Н.К. Чупина, в 1830 году в Ильинске уже была библиотека, которой пользовались и жители Перми. Известно, что в 1794 году здесь первым в губернии открылось приходское училище. С 1760 года сюда была переведена из Нового Усолья иконописная мастерская.

К 1820-м годам относятся сведения о существовании Ильинского театра крепостных актеров с собственным зданием, оркестром, певческим хором. При Главном Правлении были сосредоточены кадры «по мастерствам, не имеющим необходимой надобности для заводов» – иконописцев, резчиков, живописцев, позолотчиков и пр. Сосредоточение в Ильинске крепостной интеллигенции, получившей образование, среднее специальное или высшее, выделяло его из заводских центров. Крепостная интеллигенция создавала определенную духовную среду, проявление которой находило выражение и в светской живописи (портреты крепостной интеллигенции, крестьян), и в любительских театральные спектаклях, в которых роли исполняли служители, писчики, канцеляристы Главного Правления. Заметим, что в губернском городе Перми театра не было.

Рассказывая о своем впечатлении от игры ильинских актеров, П.И. Мельников-Печерский писал в своих «Дорожных записках», что спектакли посещали и чиновники, и крестьяне, «народу было множество»: «Приезжие из Перми таяли от удовольствия, жители Ильинского восхищались и не жалели рук для аплодисментов. Назад кричали и дрались мужики, подгулявшие на ярмарке».

В XVI-XVII веках Строгановы в Сольвычегодске заводили иконописные мастерские, в которых работали искусные мастера – иконописцы, позолотчики, ювелиры. Обучение мастеров шло «от мастера к мастеру». Возможно, мастерские были в основанном А.Ф. Строгановым Пыскорском ставропигиальном мужском Спасо-Преображенском монастыре. Скорее всего, это были небольшие мастерские. Их работу невозможно сравнить с размахом «иконного производства» в Сольвычегодске.

В XVIII-XIX веках по традиции в Строгановских владениях обучение живописи и иконописанию по-прежнему происходило в иконописных мастерских. Неизвестно, когда была образована иконописная мастерская в древнем центре Строгановского солеварения Новом Усолье, но архивные данные указывают, что она была переведена в 1760 году в Главное правление Строгановских вотчин села Ильинское. В Ильинском

старожилы и сейчас покажу! вам место, где находилось здание мастерской. Она действовала более чем столетие и была закрыта лишь в 1890 году.

Но влиятельные и просвещенные землевладельцы, понимая необходимость профессиональных знаний, в Новое время тратили большие средства и на другой, европейский тип обучения.

В 1824 году графиня Софья Владимировна открыла в Петербурге Школу горнозаводских и сельскохозяйственных наук. В этой школе жили и крепостные живописцы, которых Софья Владимировна Строганова, не давая им вольную, отправляла к академическим учителям по договору. Школа действовала до 1840-х годов и дала пермским вотчинам Строгановых и другим владельцам края, а также России высокообразованных управляющих, инженеров, мастеров заводских производств, лесоводов. Среди них известный в свое время лесовод А.Е. Теплоухов, главные лесничие пермских имений Н.Н. Глушков, М.Я. Россомахин, управляющие, историки рода Строгановых Ф.А. Волегов и В.А. Волегов и др. Все это, несомненно, отложило отпечаток на культуру и духовную жизнь в Строгановских вотчинах первой половины XIX века.

В 1825 году граф Сергей Григорьевич Строганов, государственный деятель, генерал, участник Бородинского сражения, основал «бесплатную школу рисования в отношении к искусствам и ремеслам». В 1844 году школа стала государственной, а с 1860-го получила название Строгановского училища. В ней преподавали и учились многие известные художники, архитекторы, составившие славу России: М. Врубель, К. Коровин, А. Щусев, К. Андреев, С. Герасимов и др. Ныне это Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, наиболее многопрофильный художественный вуз России.

Покровительство художествам и наукам, меценатство и коллекционирование, начатое еще Аникием Федоровичем, стало семейной, родовой чертой Строгановых. Менялись во времени лишь предпочтения и пристрастия. Известно, что коллекцию картин имел Сергей Григорьевич (1707-1757). Его сын, Александр Сергеевич (1733-1811), не только увеличил собрание, но и издал первый в России каталог своей коллекции, расположив произведения искусства по школам. Известными в России были и коллекции Сергея Григорьевича (1794-1882). Он увлекался археологией, был председателем Московского общества древностей российских, основателем Археологической комиссии.

XIX век был поистине веком археологических открытий. Многочисленные открытия древностей, начиная с помпеянских раскопок, поражали воображение современников. Пермская земля обогатила археологические коллекции С.Г. Строганова, открыла «сасанидское серебро», «чудские древности». Коллекции древностей собирал главный лесничий пермских имений А.Е. Теплоухов, затем его коллекция перешла к управляющему В.А. Волегову. В настоящее время сасанидское серебро из Прикамья, «чудские древности» – памятники пермского звериного стиля хранятся в Государственном Эрмитаже. С.Г. Строганов был одним из первых знатоков и собирателей икон древнего строгановского письма. Он смог собрать «родовые святыни», которые начали распродаваться после пожара 1819 года в Благовещенском соборе Сольвычегодска. Памятники «христианского благочиния предков» стали основой его иконописной коллекции, ныне хранящейся в Русском музее.

Богатейшее собрание искусства из Строгановского дворца, которое хранили и пополняли несколько поколений знатного рода, в настоящее время – собственность Эрмитажа, Русского музея, частично перешло в различные российские музеи, в том числе и Пермскую художественную галерею. Многие из знаменитой коллекции после революции было продано с аукционов.

Пермская земля хранит память о деятельности здесь Строгановых: строгановские дома, строгановские церкви, Главное Правление Строгановских вотчин, строгановская икона, строгановское лицевое шитье...

Строгановские вклады находятся ныне в Березниковском историко-художественном, Ильинском районном краеведческом, Коми-Пермяцком окружном, Добрянском, Очерском, Пермском областном краеведческом и других музеях Пермского края. Уникальная культовая и светская «Строгановская архитектура» Нового Усолья, Ильинска, Орла-городка в XXI веке получила «вторую жизнь». Строгановское заводское оборудование на работающих ныне предприятиях кое-где даже действует.

«Богатство Отечеству – себе имя» – эти слова, начертанные на гербе Строгановых, уже несколько столетий в исторической памяти меняющихся поколений.

Исторические события XX века – революции, гражданская, мировая войны «притушили» славу строгановских деяний. Но краеведческий музей в Ильинске уже с 1920-х годов хранил предметы искусства и старины, исключительный по исторической ценности архив Главного

Правления. Канцеляристы Строгановых вели дела скрупулезно, строго структурированно, хранили в особых шкафах.

И сейчас в Ильинском музее, Государственном архиве Пермской области сохраняются уникальные документы, несмотря на то, что самая значительная и древняя часть архива была вывезена исследователем рода Строгановых А. Введенским еще в 1920-х годах в Москву и принадлежит ныне Российскому государственному архиву древних актов.

В период Великой Отечественной войны в музее, в здании бывшего Главного Правления, расположили эвакогоспиталь. Это время также не способствовало сохранению архивных ценностей. Неизвестно, осталась ли где-то переписка главного управляющего Строгановскими имениями в Петербурге и в прошлом любимого учителя А.С. Пушкина – Куницына с его гениальным учеником. По устному преданию сотрудников музея, передающемуся уже несколько десятилетий, один из раненых офицеров, прочитав эти документы и, видимо, не надеясь на их сохранность, увез с собой.

Навсегда утрачена настенная живопись и большая часть икон, некогда украшавших строгановские церкви в XVIII-XIX веках.

Строгановы специально для церковных работ обучали своих крепостных в Петербурге и Москве. Известно, что крепостной иконописец и живописец из Нового Усолья И. Доценников по заданию С.Г. Строганова объехал все наиболее примечательные старинные церкви и копировал иконы для образца в иконостас Добрянской церкви. Резными работами для иконостаса был занят крепостной из Очерского завода В. Хренов. Этот иконостас утрачен, как и многие церковные росписи и иконы И. Доценникова, И. Мельникова, А. Кривощекова, С. Юшкова и других иконописцев, живописцев, резчиков. Документальное подтверждение их работ осталось лишь в архивах. Причем менее всего сохранились произведения позднего времени, XVIII-XIX столетий. Этот список навсегда утраченных документов, строений, исторических памятников можно продолжать бесконечно.

Тем более ценно то оставшееся, что пережило время и катаклизмы истории.

Эти памятники, как вехи истории, сегодня становятся знаковыми, своеобразными символами современной региональной культуры, которая включает в себя, в сферу своего осмысления, огромный временной диапазон исторических и культурных событий. Строгановы входят в современную пермскую культуру как «культурные герои» или популярные культурные символы. Они необходимы современному обществу, чтобы

обозначить сегодня свой статус, свое отличие от других, свою социальную дистанцию. Сегодня, как никогда, культурно-строительная деятельность Строгановых стала актуальной. Созданием «позитивного образа» региона, края, вовлечением в этот процесс выдающихся деятелей прошлого, заняты музеи, исторические территории, общественные организации. Проблема региона как историко-культурного феномена приобретает в Пермском крае актуальность.

Практическое значение этого современного феномена – не только в привлечении к культуре региона бизнес-структур, но и в вовлечении различных групп населения в движение по изучению края, воспитанию любви к малой родине, в развитии местного патриотизма, гордости за свой край.

Начиналось это «движение к Строгановым» весьма скромно. В 1992 году Пермская художественная галерея организовала выставку-публикацию «500 лет рода Строгановых, меценатов искусств», впервые представив документы, памятники искусств из центральных и региональных музеев большого исторического диапазона. Научно-практическая конференция «Строгановы и Пермский край» собрала исследователей, изучавших в различных аспектах деятельность представителей замечательного рода.

Позже, уже в начале XXI века, появились в Прикамье Строгановский фонд, Строгановский клуб, «Строгановский» ресторан, «Строгановский» магазин, и т. д.

В «возвращении» имен Строгановых большая роль принадлежит многим пермским музеям, в частности Ильинскому краеведческому, где хранятся уникальные памятники Нового и Новейшего времени, архив Главного Правления Строгановых. И не только. Именно здесь сохраняется и творится своеобразный «строгановский миф». Когда в Ильинское приехала последняя представительница рода Строгановых из Франции баронесса Элен де Людингхаузен, жители села, не оповещенные специально, собрались ее встречать, называли «матушкой», «хозяйюшкой», угощали водочкой, пели песни, водили хороводы. Это – не возрождение «генной памяти», а просветительская деятельность музея.

В советское время «эксплуататоры трудового народа» – дворяне, графы и др. – были выведены из числа «культурных героев». О них писали историки, знали искусствоведы, музейщики, но они не были открыты для массового знания.

В последние десятилетия Строгановы вошли в число популярных культурных символов России и Пермского края.

Понятия «строгановская икона», «строгановская архитектура», «строгановский регион» и другие вошли не только в учебники по истории и культуре, строгановская фамилия, деятельность этого рода стали в начале XXI века своего рода «иконой». Их большие и малые деяния, исторические факты, связи людей и событий, «как петли жизненного кружева» (А. Белый), становятся «дверью в бесконечность», очерчивают выход к тому, что стоит и следует за ними.

Выставка «Искусство пермских вотчин Строгановых» собрала вместе памятники «строений Строгановых» из музеев края, чтобы еще раз убедиться в том, что художественное наследие нетленно, оно вне времени, что добрые дела на благо России живут вечно, как и память о тех, кто приносил славу Отечеству.

Строгановские вклады в собрании Березниковского историко-художественного музея

Коллекции Березниковского историко-художественного музея им. И.Ф. Коновалова содержат немало исторических свидетельств разнообразной деятельности «именитых» людей, баронов и графов Строгановых. Этот древний российский род славился особым благочестием. Не случайно древняя обитель XVI-XVIII веков на Прикамской земле – Пыскорский Преображенский монастырь – был создан предками известных солепромышленников и считался «домашним монастырем» Строгановых. «Тщанием» Пыскорского монастыря был построен в 1730 году Христорождественский собор горного города Дедюхина. «Иждивением» господ Строгановых созданы церкви в Усолье, Веретии, Зырянке, Орле-городке. При их участии был выстроен и Романовский Сретенский храм. Церкви и соборы украшались Строгановыми с особым «тщанием»

Автор рукописной книги «Статир» конца XVII века Потап Прокофьев говорил о благоприятных условиях, в которые он был поставлен Г.Д. Строгановым при своей работе проповедником в церкви Похвалы Богородице в Орле-городке: «И богати о довольствии, и украси о благолепствующими красотами, книг же и риз дарева со изобильством, звонном же и сосудами ударством...».

В фонде редкой книги Березниковского музея хранятся 16 «богодуховенных» книг конца XVII века, являющиеся, как гласит скоропись, выполненная Сидоркой Свиязовым, вкладом «именитого человека» петровского времени Г.Д. Строганова в этот храм.

Наибольшее число подписных и датированных икон «Строгановских писем» в собрании Пермской художественной галереи и Березни-

ковского историко-художественного музея происходят из церкви села Орел.

Храм Похвалы Богородицы, созданный в XVIII веке, унаследовал иконостас прежней церкви. Ранее там находились иконы, относящиеся к художественному стилю московских мастеров Оружейной палаты.

Иконы, написанные «царевым изографом» Иваном Максимовым, датируются 1675-1677 годами. Они являются вкладом «по обещанию Анны Ивановны и сына ее Григория Дмитриевича Строгановых». До сей поры в замечательном памятнике архитектуры – Орлинском храме можно увидеть удивительной красоты образ храмовой иконы «Благовещение», созданный тем же государевым иконописцем И. Максимовым.

Иконы круга Ивана Максимова из праздничного ряда иконостаса хранятся в Березниковском музее. К этому кругу мастеров относится редкая по иконографии икона «Святого Николы Можайского с преподобными Святыми Иоаникием и Иосафом» и летописью Пыскорского монастыря, Выбор Святых, предстоящих Святому Николаю Чудотворцу, указывает на конкретную историческую личность – Иоаникия Федоровича Строганова, принявшего постриг в прикамской обители и нареченного Иосафом.

Икона некогда принадлежала монастырской Никольской церкви села Пыскор, построенной в конце XVII века. Оттуда же в музей поступила и икона «Богоматерь – Гора Нерукосечная» конца XVI века. Святой Никита и Святая Евпраксия, припадающие к трону Богородицы, являются небесными патронами Никиты Григорьевича Строганова и его супруги Евпраксии Федоровны Кобелевой.

Это указывает на Строгановский вклад в Пыскорский монастырь. Возможно, икона происходила из Сольвычегодских «иконных горниц», где работали мастера северной ветви «строгановских писем». Икона при поступлении в музей была покрыта «патиной времени» – почерневшей сгрибленной олифой и белесой плесенью. В 1990 годах «чудо» возрождения совершили московские реставраторы, раскрывшие замечательный древний образ. Золотофонная икона, написанная на контрастах киновари и голубца, являет цветовую символику жертвенности и вечности. Этот торжественный тронный образ Богоматери с младенцем – один из самых ранних в березниковском собрании.

«Строгановскому» стилю близок и складень-кузов «Святая София – Премудрость Божия с праздниками» начала XVII века, которую пре-

дание считает церковным вкладом самого «именитого человека» Григория Дмитриевича Строганова.

Храмовое строительство и создание церковного убранства продолжали представители строгановского рода нового времени. Деятельность барона Григория Александровича Строганова – тому яркий пример. Он был родственником Н.Н. Гончаровой – жены А.С. Пушкина, отца Идалии Полетики, причастной к роковым обстоятельствам гибели поэта. Однако барон, а с 1826 года – граф, Григорий Александрович был, прежде всего, известным дипломатом, который внес немалый вклад в развитие отношений России со странами Запада и Востока в 1804-1827 годах.

Новоусольская церковь во имя Святого Николая Мирликийского Чудотворца была создана его «иждивением». Он был внуком крестника императора Петра I – Николая Григорьевича и правнуком «именитого человека» Григория Дмитриевича Строгановых. Современники отмечали европейскую образованность барона Григория Александровича и его фанатическую любовь к России. На дипломатическую службу Григорий Строганов вступил в 1804 году в возрасте 34 лет. Он стал полномочным послом России в Испании. И работал так, чтобы привлечь Испанию к антифранцузской коалиции. За годы службы в Испании Г.А. Строганов заложил дипломатическую базу для будущего русско-испанского союза 1812 года.

«В воспоминание избавления от нашествия галлов» была создана в селе Новое Усолье «усердием» барона Г.А. Строганова церковь, как памятник победы русского народа над Наполеоном. Год закладки усольского храма был временем переноса театра военных действий за пределы России, временем славных побед. Строгановский род немало потрудился во славу Отечества в войне с Наполеоном. Трюродный брат барона – граф Павел Александрович Строганов – за храбрость в Бородинском сражении получил чин генерал-лейтенанта, за участие в Битве народов при Лейпциге награжден орденом Святого Александра Невского, а за покорение Парижа – орденом Святого Георгия 2-й степени. Собственный сын барона Строганова – девятнадцатилетний Александр – участвовал во взятии Парижа, за что получил в 1814 году серебряную медаль. И наверное, гибель единственного сына графа Павла Александровича Строганова в бою с Наполеоном на французской земле, под Краоном, где русскими войсками командовал сам граф, была воспринята бароном Строгановым как личная боль. Поэтому создание храма-памятника 1812

года в своем пермском имении было для барона Г.А. Строганова делом и глубоко личным, и государственным.

Усольский храм во имя Святителя Николая Мирликийского строился семь лет. Освящение его состоялось 29 июля 1820 года в присутствии старшего брата барона Григория Александровича Строганова – Николая Александровича. Вечером, при большом собрании народа, торжество продолжалось в сопровождении иллюминации и пуска ракет.

Оно было выражением ликования по поводу недавней победы России над Наполеоном. Композиция иконостаса церкви, известная по архитектурной графике в «Книге о соли каменной», заставляет вспомнить римскую Триумфальную арку.

Так храм соединил восточную и западную традиции увековечения воинской славы. Убранство храма во многом создано на средства барона Г.А. Строганова. Так, в алтарных вратах церкви был помещен образ «Благовещения» – копия икон В.Л. Боровиковского из главного иконостаса Санкт-Петербургского Казанского собора, выполненная академиком живописи Я.А. Васильевым по заказу барона Г.А. Строганова.

Побывавший в Усолье писатель П.И. Мельников (А. Печерский) в «Дорожных записках. (На пути из Тамбовской губернии в Сибирь)» так писал о них: «В самой церкви живопись прекрасная, во вкусе итальянской школы. Особенно замечательны образа: девы Марии и Гавриила... Как божественны черты Пресвятой, какое высокое выражение лица ее! Оно, несмотря на видимое смиренномудрие, так высоко, что сам небожитель, всегда предстоящий престолу Вышнего, взирает на нее очами благоговения. Это лучший образ во всей церкви: я не мог насмотреться на него, несколько раз подходил к нему, и когда отходил, мне хотелось еще раз взглянуть на него...»

В украшении церкви приняли участие лучшие усольские живописцы XIX века. В 1830-х годах Иван Мельников написал образы «Апостола Петра» и «Апостола Павла»... Архивные источники упоминают еще об одном из авторов икон – нижегородском живописце П.В. Веденецком и о заказе хоругвей Арзамасскому монастырю в 1823 году.

По сохранившемуся устному преданию, в 1870-е годы роспись купола выполнили художник Иван Доценников с учениками.

Николаевский храм хранил и драгоценный Крест с частицами мощей 35 христианских подвижников. История этой Святыни уходит корнями в XVIII век. До 1790 года Крест находился в Московской домово́й церкви барона Г.А. Строганова, в 1790-1820 годах – у его домоправителя. В год освящения Николаевской церкви Крест был помещен в алтарь.

Спустя 90 лет Крест решили вынести на всеобщее поклонение. В связи с этим заказана икона с изображением всех упоминаемых на моще-вике святых. В 1911 году именно в эту икону был вложен драгоценный Крест.

Во встрече Святой реликвии приняло участие около трех тысяч человек – небывалое событие для местного края того времени.

Многие исторические и культурные события древнего Пермского края были связаны с именами Строгановых. Им принадлежит одна из значительных страниц культурной истории Прикамья XVI – начала XX века.

Литература

1. Мезенина Т.Г., Мосин А.Г., Мудрова М.А., Неклюдов Е.Г. Род Строгановых: Культурно-исторические очерки. – Екатеринбург: ИД «Сократ», 2007. – 256 с.
2. Искусство Пермских вотчин Строгановых / Сост. Казаринова Н.В., Скоморовская Н.В. – Пермь: ООО «Проектное бюро «Рейкьявик», 2007. – 312 с.

ГЛАВА 12. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ДИНАСТИИ ДЕМИДОВЫХ

12. 1. РОЛЬ ДЕМИДОВЫХ В ИСТОРИИ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Династии Демидовых более трехсот лет. На Урале растет демидовское движение: функционируют учреждения демидовского профиля, возобновлены Демидовские премии, создан международный Демидовский маршрут. От первых Демидовых началась эстафета предпринимательства в России. Сегодня для нас очень важно вспомнить об их патриотизме, проявляющемся в благотворительности – Демидовы строили не только заводы, но и храмы, дворцы, собирали художественные коллекции, распространяли культуру, поощряли науки.

Встречавшийся с Никитой Демидовым В.Н. Татищев писал о безграмотности его и сообщал, что «другие ему Библию читали». Однако, по данным Г.И. Спасского, в Нижнетагильском заводе была найдена собственноручная записка по вопросу добычи и обделки магнитов первого из Демидовых, писанная им из Тулы к одному из приказчиков, которая доказывает, что Никита Демидов не был безграмотен, как заключали о сем из подписи вместо него другого лица в слушании дела в Се-

нате об отдаче ему Невьянского завода. Но до конца своей жизни он редко брался за перо.

Вместе с тем, династия Демидовых оставила заметный след в истории Российской культуры, повлияв существенным образом на развитие промышленности, науки образования и просвещения. Демидовы вели широкую меценатскую и благотворительскую деятельность, содействовали развитию специального и общего образования.

Одним из памятников Демидовских деяний является Государственный геологический музей им. В.И. Вернадского РАН – наследник первого в Москве музея Натуральной истории, заложенного дарами династии Демидовых, – хранящий не только уникальные музейные предметы, но и традиции меценатства на благо просвещения и образования. Начало этого меценатства, заложенного братьями Прокофием, Григорием и Никитой Демидовыми.

Московский Императорский Университет был учрежден Высочайшим Указом 12 января 1755 года, а уже 17 февраля 1755 года была подписана дарственная о передаче университету уникальной коллекции, собранной их отцом Акинфием, о чем сообщили Санкт-Петербургские Ведомости.

Никита Демидов (1656-1725), один из главных помощников Петра I при основании Петербурга, жертвовал для города деньгами и железом. В честь рождения сына Петра I Никита преподнес императору подарок – платиновую вазу с золотыми изделиями на ней. Царь, узнав, что все это найдено в древних сибирских курганах, издал особый указ, что подобного рода вещи надо хранить в кунсткамере. Подарок Никиты Демидова стал основой первой русской археологической коллекции. Сейчас эта ваза и золотые предметы хранятся в Эрмитаже.

Акинфий Никитич Демидов (1678-1745), сын Никиты Демидова, действительный статский советник, основатель многих горно-металлургических заводов Урала и Алтая, имел чисто практическое образование. Неизвестно даже, была ли у него библиотека. Акинфий Никитич выезжал за границу, знакомился с заводами Европы. Создатель первой в России эталонной коллекции руд и минералов, ядром которой являлся минеральный кабинет немецкого химика и металлурга Иоганна Фридрика Генкеля, купленный во Фрайберге и пополненный образцами Уральских и Сибирских руд. Коллекция поступила в Московский университет в 1759 г. через куратора графа И.И. Шувалова.

Во Фрейбурге он приобрел минералогический кабинет. Эта коллекция была передана в 1755 году в дар только что основанному

М.В. Ломоносовым Московскому университету. В 1812 году во время пожара Москвы пострадали многие здания университета, в их числе и то, где хранилась геологическая коллекция, но часть собрания спасли. В 1988 году старое здание в центре Москвы, принадлежащее Московскому геологоразведочному институту, ремонтировалось. В нем открылся новый Государственный геологический музей имени В.И. Вернадского. Его экспонатами стали около 360 тысяч образцов из коллекции МГРИ, в основе которых лежит давняя коллекция уральского горнопромышленника.

Тот же Акинфий Демидов собрал у себя на Урале целую коллекцию магнитов, она насчитывала 76 образцов, оправленных в серебро и медь. Историк Г.Ф. Миллер видел у Акинфия магнит «весом в 13 фунтов, который держал прицепленную к оному пушку весом в один пуд». Даже в одной из церквей Нижнетагильского завода «престолы в двух алтарях сделаны из огромных кубических магнитов, коим равных по величине, может быть, нет в целом свете», – свидетельствовал академик И.Г. Гмелин. В зале краеведческого музея в Нижнем Тагиле и сейчас можно видеть магнитный штуф в бронзовой оправе из коллекции Акинфия Демидова. Силой притяжения он держит груз весом около 50 килограммов.

В отличие от предков третье и четвертое поколение уральских миллионеров не довольствовались положением богатых выскочек и приложили немало сил к тому, чтобы в краткий срок заполнить интеллектуальную пропасть, разделяющую их с сановитой элитой русского, а затем и европейского высшего общества. Огромное состояние предоставляло Демидовым поистине неограниченные возможности для пополнения своих познаний в любой области наук и искусств, и они сполна воспользовались этим преимуществом: получали образование в русских и иностранных университетах, слыли знатоками и ценителями искусств, много путешествовали, писали книги. Благотворительность Демидовых нередко приносила общественную пользу.

Прокофий Демидов (1710-1786), старший сын Акинфия, действительный статский советник, владелец Невьянских заводов на Урале.

На его 1 107 000 рублей в 1764 году в Москве был открыт первый в России воспитательный дом по проекту И.И. Бецкого. Им же основанное в Петербурге Коммерческое воспитательное училище готовило приказчиков, на что он пожертвовал 250 000 рублей (1779). Когда стали открываться народные училища, он отдал на них 100 000 рублей.

В 1740 году по поручению Прокопия Демидова казак Кирша Данилов собрал сборник «Древних русских стихотворений» – многие былины были записаны на горнозаводском Урале. Оригиналом записей владел с 1768 года П.А. Демидов. В 1804 и 1818 гг. в Москве вышло два издания

Крупный благотворитель и меценат, основатель первого в России Коммерческого училища, учредитель в Московском университете стипендий – Демидовские пенсии (1779) и создатель в подмосковном имении Нескучное научного Ботанического сада, после его смерти подаренного Москве. В 1779 г. им было передано Университету 20 тыс. руб. серебром. На проценты с этого капитала содержалось 6 студентов из малообеспеченных семей.

Средний сын Григорий (1715-1761), владелец Суксунского горного завода в Туле, создатель первого в России научного Ботанического сада под г. Соликамском. Друг и корреспондент Карла Линнея. В 1757 году передал Московскому университету третью часть унаследованной им от отца минералогической коллекции, а позднее, гербарий, отдельные листы которого сохранились в коллекции Московского университета.

Младший сын Никита Акинфиевич (1724-1789), статский советник, владелец Нижнетагильских заводов, был наиболее «просвещенным» человеком из всех трех сыновей Акинфия Никитича.

Он собрал довольно солидную для того времени библиотеку, часть книг из нее отослали в Нижний Тагил. Часто путешествовал по европейским странам, купил много картин и скульптур, переписывался с Вольтером, покровительствовал ученым и художникам, жертвовал на университет и Академию художеств, где в 1771 году на его средства была учреждена золотая медаль «За успехи в механике». С ним познакомился купец Г.И. Шелихов, приехавший в 1781 году в Петербург хлопотать о помощи основанной им Североамериканской компании. Потомок петровского кузнеца помог Шелихову в обеспечении его компании металлом. С великим трудом сушей в Охотск было доставлено уральское железо – якоря, пушки.

Позже на самом большом острове Аляски – Кадьяке – рядом с домами установили небольшие пушки, отлитые на уральских заводах. «Колумбом Российским» назвал Шелихова Г.Р. Державин. Эти слова начертаны золотом на уральском мраморе, укрывшем могилу купца. Павел Григорьевич (1738-1821), внук Акинфия, слушал курс естественных наук и металлургии в Геттингенском университете и Фрейбергской академии (Германия), курс химии в Упсале (Швеция) у К. Линнея, позже

дружил и переписывался с ним, а также с Бюффоном и другими учеными. Оставил труды по химии, математике, минералогии, металлургии. Владел богатейшей коллекцией минералов и художественных редкостей, жертвовал на просвещение. Свой кабинет естественной истории, большое собрание книг и рукописей, а также коллекции монет и медалей всех времен и государств он подарил Московскому университету. Коллекция занимала три «демидовских зала» в университете. Но многое из этого погибло во время пожара в Москве в 1812 году. Он же в 1803 году основал Демидовский лицей в Ярославле. За «обширные познания в натуральной истории и минералогии» Екатерина II пожаловала Павла Григорьевича в советники Берг-коллегии.

Почетный член Вольного Экономического общества и Академии художеств. Кавалер ордена св. Анны I степени и св. Станислава I степени. Меценат и благотворитель. В 1781 г. пожертвовал на сооружение нового каменного здания университета в Москве 5 500 листов черного аршинного и 800 пудов связного железа для укрепления стен.

Это благородное деяние имело продолжение в дарениях следующих поколений Демидовых и других видных деятелей России (царя Александра I, первого президента Российской Академии наук, княгини Е.Р. Дашковой, князя А.А. Урусова, и многих других). Никита Акинфиевич в 1779 г. учредил при Академии художеств премию и медаль «За успехи в механике», поощрял ученых и художников.

Его брат, Павел Григорьевич Демидов (1740-1826), принял неожиданное и заинтересованное участие в завершении научного эксперимента русских ученых. Начало меценатства, заложенное братьями Прокофием, Григорием Основным мотивом меценатства Демидовых было ясное понимание значения народного образования для устойчивого развития государства, что запечатлено в многочисленных исторических архивных памятниках. Очень ярко это сказано в письме Министру народного просвещения, цитата из которого взята в качестве эпиграфа настоящей статьи. Павел Григорьевич Демидов (1738-1821). действительный статский советник, ученый естествоиспытатель и металлург, советник Берг коллегии. Образование получил в Геттингенском университете (Швеция) и Фрайбергской горной академии. Ученик и корреспондент Линнея. Крупный меценат российского образования, основатель Высших наук училища в Ярославле (впоследствии Демидовский Юридический лицей).

В 1803 году Павел Григорьевич «пожертвовал Московскому университету свою библиотеку, кабинет натуральной истории и минц-

кабинет, стоимостью около 250000 р.» [1] Там же имеются сведения: «Пожертвования Демидова в Московском университете заняли три отдельных зала, которые и назывались Демидовскими. Однако все эти не оцененные приношения Демидова Московскому университету, в том числе и библиотека, погибли во время пожара в 1812 году и спасены были только собрания раковин и полипов, штуфы систематического собрания и драгоценные камни...» Г.И. Фишеру фон Вальдгейму, занимавшему в то время должность директора Музея естественной истории Московского университета, «обязан Университет спасением главных частей собрания во время пожара 1812 года» [2]

В последний день июня 1804 года Петербургская академия наук организовала полет на воздушном шаре (27 футов в диаметре) с двумя наблюдателями – академиком Я.Д. Захаровым и профессором Робертсоном. Целью полета было проведение различных научных наблюдений и экспериментов в высоких слоях атмосферы. Во время знаменитого «плавания» на аэростате проводилось измерение температуры, брали пробы воздуха на разных высотах, велось наблюдение за воздушными потоками. Шар поднялся на заданную высоту и благополучно опустился в 60 верстах от Петербурга, в деревне Сиворищи, принадлежащей тайному советнику Петру Григорьевичу Демидову, который встретил воздухоплателей с распростертыми объятиями и долгое время никак не хотел отпускать.

В декабре 1996 года, изучая архивные материалы в отделе письменных источников Государственного исторического музея (ОПИ ГИМ), старший научный сотрудник отдела истории геологии ГГМ им. В.И. Вернадского РАН З.А. Бессуднова обнаружила в «Отчете о состоянии и действиях Императорского Московского университета за 1840-41 академический год и 1841 гражданский год» в разделе «Музеум естественной истории» указание на наличие в составе зоологического кабинета коллекции «полипников», подаренной П.Г. Демидовым.[3]. На тот момент в ней насчитывалось 229 экземпляров, примерная цена их составляла 11920р.

В этом разделе документа, составленном хранителем зоологического кабинета К.Ф. Рулье и заведующим минералогическим кабинетом Г.Е. Щуровским, описание «особенно замечательных полипников» (так тогда назывались современные кораллы) дано достаточно подробно.

Внимание ведущего научного сотрудника отдела фондов ГГМ В.И. Жегалло привлекло следующее: «*Meandrina phrigea* слишком в два фута окружности; чрезвычайно красивый; ребра его очень тонки и ниже

перегородок. Он обыкновенно называется Нептуновым мозгом (Cerveau de Neptune)» [4]. Именно это описание позволило ему атрибутировать первый коралл из коллекции П.Г. Демидова. Ведь до этого момента никто из сотрудников Государственного геологического музея, правопреемника Музея естественной истории Московского университета, не мог однозначно указать, что именно из даров Демидовых, положивших начало музею Московского университета и затем неоднократно пополнявших его собрание, сохранилось на настоящий момент в фондах. В.И. Жегалло установил, что из коллекции П.Г. Демидова сохранилось 34 экземпляра кораллов. Определение видов этих современных кораллов провела в 1998 году научный сотрудник отдела фондов ГГМ И.Л. Сорока, используя обширную монографическую литературу. В этой работе помощь ей оказали также сотрудники Зоомузея Московского Государственного университета и библиотеки Зоомузея. Оказалось, что кораллы, в основном, принадлежат к подклассу шестилучевых кораллов из бассейнов Атлантического, Тихого и Индийского океанов. Среди них наиболее многочисленными являются грибовидные мадрепоровые кораллы, акропориды и фаииды. Сохранился и один экземпляр черного коралла из отряда горгонарий. Н.Г. Демидовой, прямому потомку П.Г. Демидова, удалось установить, что коллекция кораллов была куплена П.Г. Демидовым в 1773 году в Париже у мадам Клерон. Музей истории Московской медицинской академии им. М.И. Сеченова поместил осенью 1998 года 3 экземпляра кораллов из коллекции П.Г. Демидова в экспозиции «240 лет основания медицинского факультета Московского университета».

Внук Акинфия, Николай Никитич Демидов (1773-1828), пожертвовал Дом в пользу Гатчинского сиротского приюта, в 1812 году подарил Московскому университету богатейшее собрание редкостей и тогда же построил в Петербурге четыре чугунных моста. В 1812 году Николай Никитич сформировал егерский полк Московского ополчения, который отличился в сражениях. Жертвователю получил благодарственное письмо от фельдмаршала М.И. Кутузова. Он же передал в 1819 году для инвалидов 100 000 рублей, а в 1824 году, по случаю наводнения в столице, на раздачу беднейшим жителям -50 000 рублей. Во Флоренции составил богатейшую картинную галерею. Благодарные горожане за основанный им детский приют и школу поставили ему в 1871 году памятник, который и сейчас находится на одной из площадей итальянского города, где так долго жил благодетель.

Благородное деяние Демидовых возымело продолжение в дарениях других видных деятелей России: Александра I, первого президента Российской Академии наук, княгини Е.Р. Дашковой, князя А.А. Урусова, графа С.Г. Строганова и многих других граждан самых различных социальных слоев российского общества. Многие дарения пострадали в московском пожаре 1812 г., но уже в 1813 г. поступает очередное пожертвование «демидовской династии». Николай Никитич Демидов подарил Московскому университету богатое собрание редкостей, построил на свой счет в Петербурге четыре чугунных моста, внес крупные пожертвования на сирот, инвалидов и пострадавших от петербургского наводнения 1824 г.

Новое поколение Демидовых начало уделять значительное внимание развитию науки, оказывает содействие научным исследованиям в области промышленности, покровительствует ученым и деятелям искусства. Павел Николаевич (1798-1840), будучи губернатором в Курске, прослыл благотворителем края.

Во время холеры 1831 года построил в Курске четыре больницы. За его счет был воздвигнут памятник поэту И.Ф. Богдановичу. Был не чужд искусству, увлекался античной археологией, стал почетным членом Академии наук и искусств в Ареццо и Сиене. Ему посвящен один из лучших того времени путеводителей по Риму, написанный в 1838 году крупным итальянским археологом Антонио Нибби, который сопровождал П.Н. Демидова во время осмотра римских античных памятников. Этим путеводителем пользовался и высоко его ценил Н.В. Гоголь, отличный знаток истории и искусства Древнего Рима и итальянского Возрождения.

В 1831 г. учредил «Демидовские премии», ежегодно присуждаемые Российской Академии наук, которые по своей авторитетности были достойными предшественниками Нобелевских премий.

Анатолий Николаевич Демидов (1812-1870) основал «Демидовский дом призрения трудящихся» в Петербурге (выделил более 500 000 рублей) и «Николаевскую детскую больницу», на которую пожертвовал вместе с братом Павлом Николаевичем 200 000 рублей. За его счет в 1837 году была снаряжена научная экспедиция в южную Россию, обзор ее результатов был издан на французском языке годом позже, а русский перевод – в 1853 году. Он же дал средства на поездку по России французского путешественника и художника Дуранда, составившего роскошный альбом «Живописные и археологические путешествия по России», изданный в Париже в 1840-1847 гг.

Сам Анатолий Николаевич оставил несколько книг о своих путешествиях, изданных на французском языке. За одну из них отмечен академической премией (1846), учрежденной его братом. В 1851 году купил на о. Эльба летнюю резиденцию Наполеона, этот мемориальный комплекс сохраняется в современной Италии. А.Н. Демидов интересовался фотографическим делом. Он доставил из Вены издателю «Русского художественного листка» В. Тимма фотографии портретов уполномоченных на Венской конференции в апреле 1855 года.

Анатолий Николаевич в 1837 г. снарядил за свой счет научную экспедицию для изучения Южной России и Крыма.

Павел Павлович Демидов только за последние девять лет жизни пожертвовал на пенсии и другие пособия в пределах России, кроме собственных заводов, 1 167 840 рублей. Сюда вошли ежегодные пожертвования Киевскому и Петербургскому университетам, детской больнице. В Нижнем Тагиле за его счет содержались сто учащихся реального училища, два мужских народных начальных училища для 300 детей и два женских для 200 детей, два приюта для призрения детей, две больницы с аптеками при них, фельдшерская школа, библиотека при училищах и больницах. Общий годовой расход в Нижнем Тагиле составлял более 125 000 рублей.

На деньги Елима Павловича Демидова и по его желанию в шахматных состязаниях России от имени Нижнетагильских заводов участвовал шахматист СМ. Левицкий. Уральский шахматист сразу же после окончания Московской горной школы приехал на Исовские платиновые прииски. Работал техником, жил в поселке Глубоком недалеко от Качканара. Он принимал участие в 1-м Всероссийском шахматном турнире, проводившемся в 1899 году в Москве. Двадцатитрехлетний горный техник с Урала по итогам турнира оказался на пьедестале почета рядом с известными шахматными светилами России Чигориным и Шифферсом, заняв третье место. Еще больших успехов добился уральский самородок в 1911 году, когда состоялся съезд сильнейших русских шахматистов. В этом состязании принимали участие сорок мастеров, представлявших 18 городов. На турнире сильнейших СМ. Левицкий добился первого места и звания маэстро: в 16 партиях из 21 он одержал победы. После революции Левицкий не бросал шахматы. Выехав в 1923 году в Петроград на 2-й Всероссийский шахматный турнир, он заболел там и, вернувшись в Глубокое, умер в январе 1924 года.

Еще раньше, в 1895 году, когда по итогам Генстин гене кого шахматного турнира чемпион мира Эммануил Ласкер оказался третьим, для

выявления дальнейших отношений первая пятерка была приглашена в Петербург. Патронами предстоящего состязания стали Е.П. Демидов и табачный фабрикант М.Н. Бостанжогло.

Советские исследователи часто упрекали историографов рода Демидовых, прославлявших своих хозяев за так называемую благотворительность. Действительно, за все – за богатые виллы и дворцы, за безумную роскошь, за великолепные коллекции живописи и скульптуры, за сумасбродные затеи, за чины и ордена – за все это платили уральские рабочие своим трудом и талантом. Мы этого не забываем. Но помним и то, сколько было в России богачей и заводчиков, которые не спешили расставаться со своими доходами для пожертвований на общую пользу. А сумма пожертвований рода Демидовых государству и общественным учреждениям «на благо любезного Отечества» составила на 1 августа 1841 года 12 миллионов 100 тысяч рублей. Затраты на эти цели продолжались и в последующие годы .

В русской истории известны имена подлинных меценатов, глубоких знатоков и истинных ценителей искусства и знаний. «Строители русской культурной жизни» – так называл их К.С. Станиславский, который и сам был из той же породы людей. Их усилиями пополнялись коллекции в собраниях, строились музеи, театры, больницы, разводились сады. К таким людям относятся прежде всего Павел и Сергей Третьяковы, Савва Морозов и Алексей Бахрушин, Петр Щукин. Благодаря им есть сегодня Третьяковская галерея, здания МХАТа и его филиала, музей имени А.С. Пушкина. Меценаты помогали сохранять сокровища архитектуры, искусства, живописи для будущих поколений.

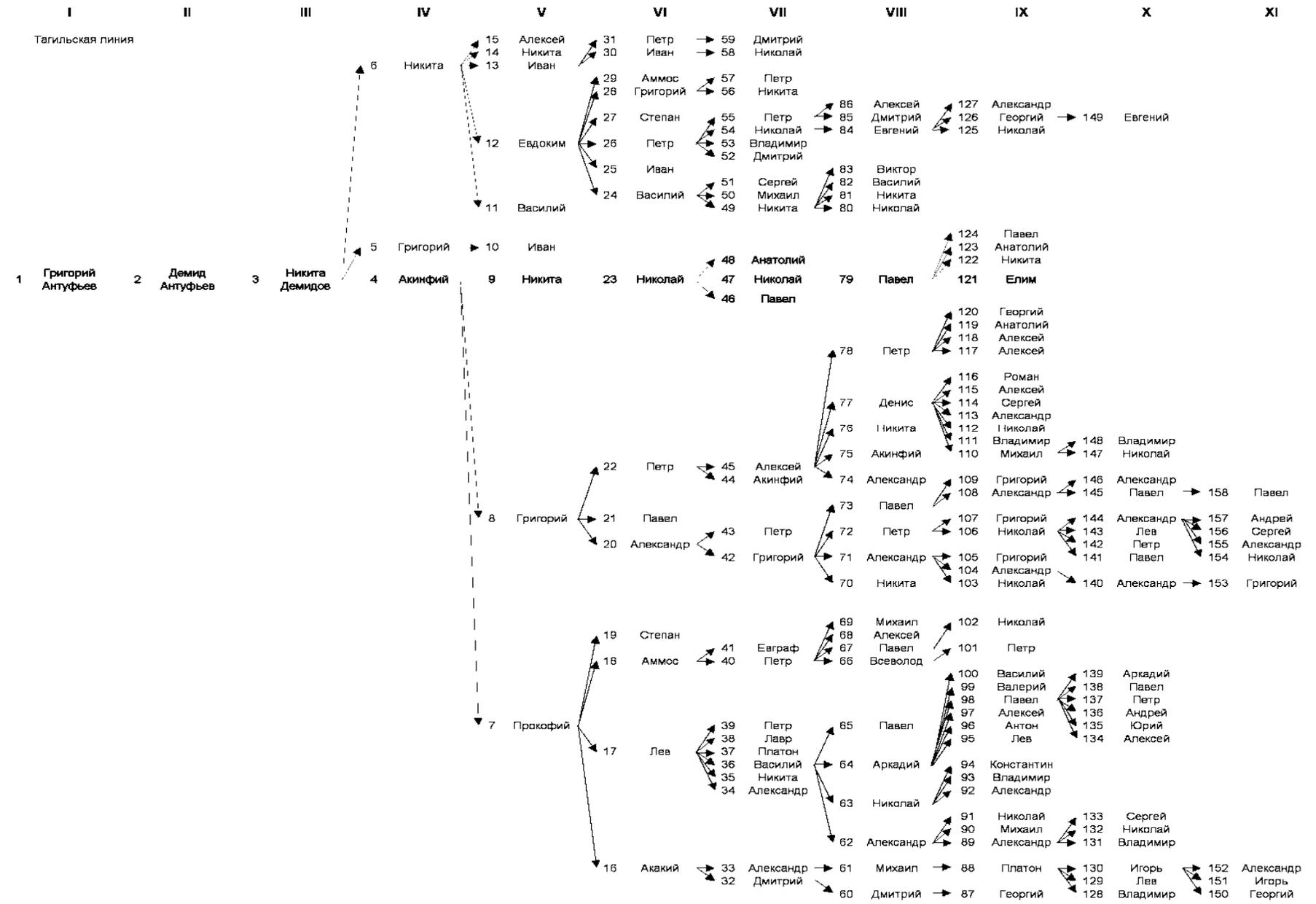
Филантропы и меценаты Демидовы, не считаясь с расходами, собрали несколько замечательных библиотек и коллекции уникальных образцов русского и западноевропейского искусства, способствовали созданию выдающихся памятников русского зодчества.

Литература

1. Русский биографический словарь, СПб, 1897-1910гг
2. Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Московского университета за истекшее столетие со дня учреждения января 12-го 1855 года. М., 1855
3. ОПИ ГИМ, фонд 404, д.22, л.44, 44 об.
4. Solandes et Ellis corall. p.162 N.40,T/43 fe 2

Демидовы

Родословная роспись



12.2. ДИНАСТИЯ ДЕМИДОВЫХ В ПОРТРЕТАХ И СКУЛЬПТУРАХ

Демидовы часто заказывали свои портреты. Их создавали лучшие живописцы и скульпторы России и Европы – в этом их ценность для нас. Если эти работы собрать из всех музеев и частных хранилищ, то образуется солидная галерея, представляющая немалый исторический и искусствоведческий интерес. Это история эпохи, запечатленная в картинах и портретах лиц, игравших в жизни нашей родины немалую роль. Собранные все вместе, эти полотна могли бы рассказать нам о развитии династии уральских магнатов – от кузнеца-предпринимателя, которого уважал Петр I, до вельмож-миллионеров.

Первый портрет этой галереи изображает родоначальника уральских горнопромышленников Никиту Демидовича Антуфьева–Демидова. Историкам ничего не известно ни о создателе этого портрета, ни о времени его написания. Но сразу видна рука талантливая. Искусствоведы относят полотно к «парсуной» традиции портретной живописи и датируют его приблизительно началом XVIII века. В этих традициях, свойственных русской портретной живописи конца XVI–XVII вв., сохранились приемы иконописи. Несмотря на условность парсунной манеры, художнику явно удалось создать образ сильного и сложного человека.

Превосходная коллекция портретов основателей и владельцев уральских заводов собрана в Тагильском музее-заповеднике.

Живописные портреты Никиты и Акинфия Демидовых находятся в запаснике Мордовского республиканского краеведческого музея. Полотна, по сообщению А.М. Аксяшина, идентичны тагильским. Но при сравнении в них можно найти много как общих, так и отличительных черт. У Никиты Демидова высвеченное, худощавое лицо аскетично. Крутой череп головы обнажен. Большие глаза таят в себе пронизательность. Губы плотно сжаты. Черный оклад бороды и усов контрастирует с красным плащом, перекинутым через правое плечо. Облик этого человека носит отпечаток силы и ума. Именно таким и изобразил первого хозяина горных заводов живописец М. Петров, оставивший витиеватую роспись на оборотной стороне холста. Самое интересное, что кафтан родоначальника заводского дела на Урале украшает окаймленное дорогами камнями и голубым бантом изображение молодого Петра I, чего не увидишь на тагильском портрете. Это та самая «парсуна» – миниатюрный эмалевый портрет царя, присланный Петром I в 1722 году из Кизляра.

Другой портрет из хранилища Мордовского музея – портрет Акинфия Демидова. Это тоже копия с тагильского портрета, принадлежащего кисти немецкого художника Георга Кристофа Гроота, работавшего придворным живописцем в Петербурге. Полагают, что он написан по заказу заводчика незадолго до его смерти. Мордовские копии портретов Демидовых принадлежали одному из многочисленных представителей знаменитого рода, проживавшему в прошлом столетии в Темниковском уезде Тамбовской губернии. После бурных событий 1917 года в числе других бытовых предметов портреты попали в музей Саранска.

В конце 1760-х гг. опекунский совет Московского воспитательного дома заказывал Ф.С. Рокотову портреты его членов. Художник выполнил несколько работ, но, предполагают, просто отказался! Написать портрет пользующегося громкой славой самодура П.А. Демидова жертвователя на постройку воспитательного дома. Член опекунского совета Б.И. Умский писал по этому поводу президенту Академии художеств И.И. Бецкому: «Пр. Ак. Демидова портрет иметь в Совете должны; как это сделать не знаем, да к тому же и писать некому. Рокотов один, за славою стал спесив и важен». Позже И.И. Бецкий заказал портрет П.А. Демидова первой кисти России 1770-х г., Д.Г. Левицкому, уплатив 400 рублей. Портрет был предназначен для парадной залы Воспитательного дома. Сейчас он хранится в Третьяковской галерее.

Свой известный портрет «Демидов с лейкой» Д.Г. Левицкий писал в Петербурге, когда заводчику было 63 года. Искусствовед Н.М. Гершензон-Чегодаева, описывая портрет, приводит свои рассуждения о характере героя: «Вглядываясь в эти черты, зритель улавливает в них следы того сокровенного, что заключено в душе этого человека и что сам так ревниво оберегал от посторонних глаз, скрывая за ширмой причудливых чудачеств и экстравагантных выходов».

Портрет П.А. Демидова кисти неизвестного художника хранится в Липецком краеведческом музее. Здесь он изображен в более пожилом возрасте, чем на портрете Левицкого. Написан снова в домашнем халате. Рядом с ним опять вазон с цветком – с голубым гиацинтом. Правой рукой он показывает на книжную полку со стоящими на ней толстыми фолиантами, на коричневых корешках которых вытиснено золотом слово Тербарium».

В 1984 году Нижнетагильский музей изобразительных искусств получил и третий портрет Прокопия Акинфиевича кисти Ф.И. Дарбеса, немецкого художника, профессора. Реставрацией этого значительно поврежденного портрета занималась художник» реставратор А. Наседкина.

Теперь перед нами на портрете пожилой человек, одетый в обыкновенный суконный фрак. Судя по характерным деталям костюма, прически, реставратор предполагает, что портрет написан между 1776-1780 гг. Лицо Демидова холеное, но с отвисшими щеками, тяжелыми веками, брови удивленно приподняты, губы застыли в полуулыбке. Перед нами умный, уставший от жизни человек, представленный художником в естественной позе. Некоторая статичность композиции, характерная для портретов той эпохи, как бы подчеркивает представительность изображенного, монументальность вельможи.

Ф.С. Рокотов все-таки написал портреты некоторых Демидовых. Так, П.Г. Демидов на полотне изображен им в своем кабинете редкостей, на фоне драпировки и книг. Одна рука его покоится на увраже – роскошном художественном издании большого формата. Другой он указывает на лежащие на столе раковины, ветвь коралла. Портрет долгое время был известен лишь по (гравюрам А. Грекова и Н. Соколова (20-е гг. XIX века). Однако, на флорентийском салоне 1969 года среди немногих работ русской художественной школы находился выполненный маслом портрет Павла Григорьевича Демидова кисти Рокотова. Ученый-натуралист изображен художником в три четверти фигуры, облачен в голубой парадный камзол с перекинутой через плечо красной лентой ордена св. Анны. Перед нами важный вельможа XVIII века, в котором основные черты художник, однако, сумел отодвинуть на второй план перед образом своего просвещенного согражданина, ученого, человека энциклопедической культуры. Местонахождение портрета сейчас неизвестно. Федор Рокотов написал также портрет Никиты Акинфиевича Демидова, хранящийся в Пермской художественной галерее. Французский художник Луи Токке, работавший одно время в Петербурге, составил парадный портрет Никиты Акинфиевича: импозантная поза во весь рост. Произведение хранится в Нижнетагильском музее-заповеднике.

Большую художественную ценность имеют два мраморных бюста работы Ф.И. Шубина: парные портреты Никиты Акинфиевича Демидова и его жены Александры Евтихиевны. Особенно удачен портрет Никиты Акинфиевича. Скульптор изобразил уральского заводчика с несколько грубоватым лицом, но наделенным недюжинным умом и кипучей энергией. Отраженные скульптором внешние черты портретируемого, его большой лоб, умный пронизательный взгляд, чуть заметная ироническая усмешка в уголках рта говорят о незаурядности натуры Никиты Акинфиевича. И в то же время холеное лицо екатерининского вельможи с волевым подбородком, с гневной складкой меж бровей, с несколько

чванливым выражением выдают человека, привыкшего к беспрекословному повиновению, обладающего необузданным темпераментом и крутым нравом барина-крепостника.

Портрет жены несколько проще в отображении характера. Но и он подкупает душевным обаянием и теплотой, которые ваятель сумел увидеть и передать в облике этой не очень красивой, несмотря на явное стремление скульптора к идеализации своей модели, женщины. Обе работы были приобретены на флорентийском аукционе 1969 года Третьяковской галереей и вернулись на родину после долгого пребывания в Италии и Англии.

С.С. Щукин оставил большой портрет Петра и Павла Григорьевичей Демидовых в детстве (1811 год). Сентиментальность и картинность при общем невысоком уровне исполнения, по мнению искусствоведов, не вяжутся с представлениями о творчестве Щукина, и некоторые предполагают, что полотно писалось не им, а М.Ф. Кваделем.

Портрет Николая Никитича создан итальянцем Карло Морели после смерти Демидова, в 1840 году. Художник изобразил умного, но уставшего от жизни вельможу. Работа хранится в Тагильском краеведческом музее. Скульптурный портрет того же Николая Никитича создан итальянским скульптором Антонио Кановой. Бюст, сделанный по всем правилам классицизма, идеализирует оригинал. Хранится там же. В Эрмитаже имеется портрет Елизаветы Александровны, жены Николая Никитича Демидова. Легкая кисть любимого портретиста Наполеона Роберта Лефевра дает образ изысканной парижской барыньки. Художник тщательно выводит вышивку на платье Е.А. Демидовой. За этот портрет была выплачена огромная сумма золотом, что позволило живописцу несколько лет не заботиться о собственном существовании, а писать картины для души.

Во Флоренции на набережной р. Арно есть площадь Демидовых, на которой возвышается выполненный скульптором Лоренцо Бартолини большой мраморный памятник Н.Н. Демидову, русскому посланнику при Тосканском дворе. Центральная группа памятника, поднятая на высокий прямоугольный постамент, изображает Н.Н. Демидова в виде римского сенатора, который прижимает к груди сына, а женская фигура, символизирующая Признательность, преподносит ему лавровый венок. По углам постамента – четыре статуи-аллегии: Природа, Искусство, Милосердие и Сибирь. Последняя фигура держит на руках бога богатства Плутоса с мешком золота. Памятник этот был создан по желанию сына посланника – Анатолия Николаевича и подарен городу Флоренции,

где ценили благотворительную деятельность русского магната, щедрою рукой сыпавшего пожертвования на строительство приютов и на культурные цели.

Анатолий Николаевич обогатил коллекцию ценнейших картин и статуй отца и деда новыми приобретениями, а затем перевез часть собрания в Петербург, воздвигнув для своих сокровищ специальное здание. Уже к концу 1820-х гг. демидовскую художественную галерею современники расценивали как одно из самых богатых частных собраний в мире. В числе жемчужин коллекции была знаменитая картина, известная в наше время как «Тагильская мадонна», которая, по мнению академика Н.Э. Грабаря, принадлежит кисти Рафаэля и находится сейчас в Нижнетагильском музее изобразительных искусств. Вся галерея была позже разбросана по трем городам – Петербургу, Флоренции и Нижнему Тагилу.

Анатолий Николаевич Демидов вел дружбу со многими художниками и скульпторами. С ним связаны некоторые страницы жизни и творчества великого русского живописца Карла Брюллова. Он после окончания Академии художеств отправляется в Италию, ставшую страной обетованной не для одного поколения европейских и русских писателей и художников. В июле-августе 1827 года новоприбывший встретился в Неаполе с Анатолием Демидовым. Художник хотел провести свое жаркое время с большею пользой в вояже, среди развалин Помпеи и Геркуланума. Он еще не знал, что эта поездка приведет его к высокой вершине творчества, и случайно встретившийся с ним А.Н. Демидов тоже не ведал, что в результате этой встречи выступит заказчиком знаменитой картины и уплатит за нее художнику 40 000 франков.

Несколько противореча другим свидетельствам, художник М.И. Железнов так рассказывает о рождении замысла картины «Последний день Помпеи»: Анатолий Николаевич Демидов съехался с Брюлловым в Неаполе и привез его с собой в Помпеи. Во время осмотра этого города в голове Брюллова мелькнула мысль написать большую картину и представить на ней гибель Помпеи. Он тогда же сообщил свою мысль Демидову и надо думать, что сообщил ее по обыкновению с одушевлением, красноречиво и увлекательно, потому что Демидов, выслушав его, дал ему слово купить задуманную им картину, если он ее напишет.

Нас, конечно, привлекает эта версия рождения замысла знаменитой картины. Она подтверждается многими фактами, в частности перепиской А.Н. Демидова с К. Брюлловым.

В течение шести лет главным в творчестве русского живописца была грандиозная картина «Помпеи». Шли долгие поиски, делались наброски. Заказчик картины А.Н. Демидов был не доволен, что картина не кончена к сроку, грозился разорвать контракт. Правда, конфликт скоро уладился. Искусствовед Г.К. Леонтьева, биограф Брюллова, пишет об Анатолии Николаевиче: «Демидов, при всей избалованности несметным своим богатством, при всей необузданности натуры, был человеком искренне заинтересованным в успехах отечественного искусства. Да и вообще меценатом в лучшем смысле слова».

К Брюллову Анатолий Демидов относился с большим уважением, считался с его мнением о своих питомцах – несколько русских юношей на средства Демидова обучались искусству в Риме. В 1833 году А.Н. Демидов пишет Брюллову из Парижа письмо, обнаруживающее такт и понимание, почтение к труду художника: «Любезный Брюллов! Письмо ваше от 4 января я имел удовольствие получить и сердечно благодарю вас за оное, тем более что это удовольствие не всегда от вас иметь можно, ибо вы на переписку как-то довольно скупы. Теперь я очень ясно вижу из содержания письма сего, в каком положении находятся заказанные мною картины и портрет и что медлительность по неокончанию оных произошла от поездки вашей в Болонью и Венецию. Вы говорите, что по возвращении вашем в Рим картину Помпеи, сравнивая с знаменитыми произведениями венецианцев, нашли только подготовленную, почему принуждены были, занявшись ею, сделать много перемен и, судя по рисунку, в письме начерченному, мне кажется так же, как и вам, что сюжет сей произведет гораздо сильнейшее впечатление на зрителей через сделание таковых перемен, подходящих ближе к подлинности происшествия, и чрез то удвоит цену талантов ваших».

Именно это письмо А.Н. Демидова помогло историкам установить, что Брюллов, начав работу над произведением, ездил в Болонью и Венецию «на совет» к старым мастерам и внес после этого в картину существенные коррективы, поправки, изменения.

Прав оказался меценат и в предсказании «сильнейшего впечатления» новой картины. Успех ее в Италии был колоссальным. В 1833 году она демонстрировалась в Риме, Милане. Годом позже по желанию заказчика и законного владельца «Помпеи» А.Н. Демидова картина была отправлена в Париж и выставлена в Лувре. Последовал туда и ее автор. Парижане могли видеть его на улицах, прогуливавшегося вместе с Анатолием Демидовым. Несмотря на противоречивое отношение французской публики к картине «Последний день Помпеи», художнику из Рос-

сии присудили золотую медаль. После выставки в салоне Брюллов уезжает в Италию, а картина отправляется в Россию. В августе 1834 года ее, преподнесенную в дар царю, распаковали в галерею Доу в Эрмитаже. В конце сентября перевезли в академию художеств, где вскоре она была открыта для всеобщего обозрения. Теперь полотно украшает Русский государственный музей.

Этим не ограничивается «сотрудничество» Демидовых с великим художником. В 1836 году, после возвращения в Россию, Карл Брюллов успевае сделать в очень короткий срок много замечательных портретов, среди них несколько блестящих женских, в том числе Авроры Демидовой. О сестрах красавицах Авроре и Эмилии Шернваль художник знал по рассказам В.А. Мусина-Пушкина, с обеими встречался у своего приятеля графа В. Соллогуба. Он начал портреты обеих сестер. Незаурядность женщин, каждая черта характера, поворот судьбы по-человечески волновали художника. В 1838 году К. Брюллов закончил портреты Авроры Демидовой и четы Мусиных-Пушкиных.

За 12 лет пребывания в Италии, с 1823 по 1835 годы, он создал совершенно невероятное число картин. Помимо грандиозной «Помпеи» сделал несколько десятков портретов. Среди заказчиков оказался и Анатолий Николаевич. В Третьяковской галерее хранится масляный этюд и рисунок, а в Русском музее – эскиз портрета А. Демидова. Но судьба большого полотна долго оставалась неизвестной. Однако в середине 1970-х гг. выяснилось, что портрет А.Н. Демидова был передан последними владельцами виллы Пратолино в дар городу Флоренции. Теперь он выставлен в знаменитой на весь мир Палатинской галерее флорентийского дворца Питти.

Художник использовал мотив конного портрета: вздыбленная лошадь, внезапно осадивший ее всадник. Множество подготовительных рисунков показывают поиски художником вариантов картины. Причем этюдов портретируемого почти не делал. Зоркий, натренированный глаз, феноменальная художественная память и даже чутье психолога помогают ему «выучить» человека наизусть, изучить в процессе общения настолько, чтобы затем непосредственно писать его на холст.

В 1833 году портрет А.Н. Демидова был только начат. Художник после тщательной проработки композиции, поиска наиболее выигрышного расположения фигуры на полотне вскоре охладел к работе и забросил ее, как это не раз случалось с ним. В письме от 4 мая 1844 года А.Н. Демидов писал из Флоренции в Петербург К.П. Брюллову: «Вы, без сомнения, помните, что около десяти лет назад во время пребывания

моего в Италии вы начали рисовать мой портрет, на котором я был изображен верхом, в боярском костюме, мой отъезд (за которым вскоре последовал и ваш) не дал возможности его закончить.

Когда же К. Брюллов в 1850 году вернулся в Рим из Сан-Дonato, он получил письмо А.Н. Демидова с напоминанием о незаконченной работе: «Дорогой Брюллов! Я узнал о вашем приезде в Рим, и будучи в таком сравнительно близком соседстве, что кажется, мне стоит только протянуть свою руку, чтобы встретить вашу, – я хотел бы одним из первых приветствовать вас как старого друга. Я хотел бы воспользоваться вашим пребыванием здесь (т.е. в Риме), чтобы попросить вас об одном одолжении, которое меня весьма тронуло бы. Почти четверть века прошло с тех пор, как вы сделали с меня один набросок: как сейчас вижу себя верхом, в лесном уголку, в сопровождении борзой собаки! Вы не можете себе представить, с каким удовольствием увидел бы я этот портрет законченным, понятно, с помощью ваших воспоминаний. Ведь никакое чудо не в состоянии возратить нам хотя бы лишь на четверть часа признаков молодости, бывших у нас 22 года тому назад».

В последние годы художник пытается погасить свой старый долг – закончить начатый два десятилетия назад конный портрет А. Демидова. Ему хочется это сделать не только потому, что когда-то именно А. Демидов поверил в молодого художника и заказал ему «Помпею». Нынче Анатолий Демидов не мог привлекать художника некоторыми сторонами своей натуры. Но Анатолий, как и отец его, как многие из рода Демидовых, тысячи рублей жертвовал на благотворительность и поощрение русского искусства.

Как дописать портрет? Демидов, редко бывавший на родине, жил у себя под Флоренцией. Надо думать, что они, заказчик и мастер, встречались, поскольку портрет оказался в конце концов у наследников Демидова, Карагеоргиевичей, которые и передали картину во Флорентийскую галерею Питти, где она представлена и сейчас.

К. Брюллов сделал акварельный портрет А. Демидова в начале 1850-х гг. Хранится он в мемориальном музее на о. Эльбе, созданном на средства А.Н. Демидова. Акварель очень выразительна. Грустно и устало глядят светлые прозрачные глаза, от бывшего задора ничего не осталось. Жизнь наложила на лицо глубокие складки. Было ясно обоим, художнику и заказчику, что такое лицо «пристроить» к праздничной нарядности того, молодого портрета, немыслимо. Начать новый холст у больного художника просто не хватало сил. Г.К. Леонтьева пишет: «Теперь никто нам не скажет, кто из них, Демидов или Брюллов, первым

предложил пойти на компромисс и все же оставить в картине того молодого щеголя, каким был в начале работы над картиной Демидов».

Возможно, Брюллов был вынужден освежить свои воспоминания по работам других художников. Корректируя память другими изображениями Демидова, мастер писал его лицо. Голова выглядела довольно органично. Но в целом искусствоведы относят парадный портрет Демидова к холодным и напыщенным. Недаром В.В. Стасов, восхищаясь картиной, восклицал: «Нельзя не остановиться перед этой лошадью, ее огненными глазами, широко пышущими ноздрями и грудью». А вот акварельный этюд головы Демидова превосходен, по своему духу он тяготеет к психологическим портретам Брюллова; возможно, сделай тогда Брюллов по этому этюду портрет, он мог бы стать в число лучших в его портретной галерее», – считает Г.К. Леонтьева.

Во Флорентийской галерее современного искусства музея Питти брюлловскому портрету А.Н. Демидова отведен специальный зал. Тут же экспонируются и другие произведения из демидовских собраний. «Демидовский зал» украшают также и несколько предметов мебели, в том числе великолепные малахитовые стол и два кресла.

В те времена А.Н. Демидова рисовали и другие художники. В 1863 году Э. Делакруа изобразил в парном портрете французского дипломата графа Шарля де Морнэ вместе с Анатолием Демидовым. А.Н. Демидов был заказчиком Э. Делакруа. В 1856 году французский художник писал для него «Странствующих арабов» и получил за картину 3000 франков. Тогда же он сделал набросок для Демидова, а также для Бенуа Фульда – эскиз «Овидий среди скифов».

И.Н. Бочаров и Ю.В. Глушакова, рассуждая о причинах незавершения портрета А.Н. Демидова, спрашивают: не в том ли дело, что Карл Брюллов в глубине души, несмотря на деловые связи с уральским миллионером, не питал к нему особых симпатий? Поэтому раздражающе самодовольное, лоснящееся от жира, краснощекое лицо приказчика, которым наделен А.Н. Демидов на полотне из музея Питти, никак не вяжется с творческой манерой Брюллова, противоречит самому духу его портретного искусства, проникнутого романтическим пафосом. Картину после смерти Брюллова скорее всего дописывал какой-то другой, явно посредственный художник, утверждают упомянутые выше авторы. Подтверждения своим соображениям они получили из Рима, в доме Титтони, где до сих пор хранится память о великом русском художнике, а также альбом с его подготовительными набросками к картине. Титтони сообщил своим собеседникам, что он располагает документальными до-

казательствами из семейного архива о том, что эта работа была завершена другим художником. По этой версии неоконченный портрет А.Н. Демидова попал в руки банкира Мариэтта, обслуживавшего русских путешественников. Потом, когда Мариэтта разорился, полотно было выкуплено у него уральским магнатом, поручившим после смерти Брюллова закончить работу какому-то другому живописцу.

Известно, что картина А.И. Куинджи «Березовая роща» была написана по заказу П.П. Демидова и в 1881 году выставлена в Обществе поощрения художеств. Демидов картину не приобрел. Не зная об этом, И.С. Тургенев писал из Парижа писателю Д.В. Григоровичу, в то время секретарю Общества поощрения художеств: «Нельзя ли прислать хоть эту картину на Выставку сюда?... Вы знакомы с Демидовым; не уговорите ли его для собственной же пользы?».

Проанализируем некоторые работы.

Портрет Никиты Антуфеева-Демидова XVIII века

Неизвестно ни точного времени, ни имени художника, создавшего портрет родоначальника династии Никиты Антуфеева-Демидова, но видно, что его писала рука уверенная, умелая, талантливая. На нас смотрит худощавый пожилой человек с лицом аскета и пронзительными глазами. Изломанные брови, гордый нос. Огромный неправильной формы череп с большой лысиной, обрамленной черными волосами. Жгуче черная борода слегка тронута сединой. Одет в строгий и простой кафтан, поверх которого через плечо перекинут красный плащ. На столе перед ним – книги и чертежи. Сила и ум чувствуются в этом человеке.

Портрет Акинфия Никитича Демидова

Художник Г. Гроот. 1744 г.

Портрет писан в 1744 г. На портрете изображен Акинфий — суровый и властный, чем-то напоминающий Петра I. Почти тот же бешеный глаз под крупными взлет бровями, упрямо сжатый рот, над которым петровские же «кошачьи» усы. Энергичный жест левой руки, схожий с жестом той же руки его отца. Изображен уже не мужик, а вельможа. Лицо бритое, с наметившемся вторым подбородком. Беспощадно жесткие, умные глаза, умеющие повелевать.

Главное внимание художник сосредоточил на каскадах парика и на костюме, которые выписаны с мельчайшими деталями. Французский кафтан на Акинфии Никитиче из дорогой ткани, которая сочно переливается разными оттенками. Демидовский кафтан изображен без всяких

вышивок, галунов, позументов. Нет орденов и орденских лент. Но зато какой великолепный на нем камзол! Пуговицы с драгоценными камнями. Рубашка с тончайшими кружевными жабо и манжетами, выпущенными из обшлагов кафтана. Все это выписано художником со вкусом. В каждой детали костюма — в длине кружевных манжет, в величине и материале пуговиц свой особенный смысл, свой символ. Эти детали как бы рассказывают зрителю, кто их хозяин, и на какой ступеньке чиновной лестницы он находится. Ведь костюмы всех чиновных людей регламентированы именным декабрьским указом 1742 года. Императрица Елизавета Петровна запретила людям без чина носить одежду из шелка и бархата. От чина зависели качество и стоимость ткани, которую использовали для шитья костюма. Только пять высших чинов имели право носить костюм из шелка до четырех рублей за аршин. И только они имели право носить кружева. Ширина и длина кружева тоже регламентировались указом императрицы для разных чинов по-разному.

А. Демидов изображен в самом дорогом костюме. Портрет написан личным художником императрицы Георгом Гроотом (из Штутгарта). Его кисти удаивались только члены императорской семьи и самые знатные вельможи при дворе. Итак, в число знатнейших вельмож входит Акинфий Демидов. 24 июля 1744 года был издан именной указ Елизаветы Петровны (в своем роде единственный в истории России) о личном покровительстве Акинфию Демидову. По приезде в Тулу Елизавета Петровна с великим князем (будущим Петром III) и его супругой (будущей Екатериной II) остановились не тульского воеводы (как это было положено), а в частном доме Акинфия Демидова.

Портрет Прокопия Демидова

Художник Д.Г. Левицкий. 1773 г. ГТГ.

Портрет характерен совмещением приемов парадного портрета с реалистической трактовкой естественного человека. Прокопий Акинфиевич Демидов показан Левицким как бы в двойном качестве. Изображение на заднем плане за колоннами фасада Воспитательного дома подчеркивает официальность портрета. Но сам Демидов предстает вне парадного облачения, без лент и ордеров, без шпаги и без обязательного при выходе на люди парика. В свободной позе, в домашнем халате и колпаке стоит он, опершись на лейку с водой. И правой рукой указывает не столько даже на воспитательный дом, сколько на горшки с растениями — любимое свое занятие. На столе книги. Одна из них раскрыта. Это книга о цветоводстве. Рядом с ней цветочная луковица. Необычные для

парадного портрета бытовые детали содержат целый рассказ о вкусах и пристрастиях Прокопия Демидова. Немаловажно то, что сам выбор предметов и торжественность изображения человека в домашней обстановке отражают представления передовых людей того времени и человеческой личности, ее отношении к обществу. В картине проступает некоторая общность и возвышенность в изображении Демидова как истинного сына века Просвещения с его культом разума, с заботой о «процветании наук». Интерес одного из богатейших людей России к ботанике неподдельный. Реалистичны черты лица горнозаводчика. Даже ничего о нем не знающий зритель легко угадает сочетание природного ума с чертами самодурства, свойственного, по свидетельствам современников, этому человеку.

Портрет Прокопия Демидова
Художник И. Дарбес

В 1984 году в Нижнетагильский Государственный музей изобразительных искусств поступил «Портрет Прокопия Акинфиевича Демидова». Произведение имело значительные разрушения. Портрет не имел подрамника, поэтому края холста обтрепались и были сильно измяты. Портрет прошел сложный путь реставрации.

Автор портрета – немецкий художник, профессор, член Академии художеств в Берлине Дарбес Иосиф Фридрих Август (1747-1785 гг.). Портрет представляет несомненный интерес. Предположительно, на нем изображен Прокопий Демидов, сын Акинфия. Портрет написан несколько позднее, чем портрет работы Левицкого Прокопий Демидов изображен пожилым человеком, одетым в обычный суконный фрак темно-зеленого цвета, заменившем в те годы кафтан. Высокий отложной воротник красного цвета, белый жилет и, характерная деталь того времени – крупные пуговицы до трех сантиметров в диаметре. На жилете они меньшего размера. На портретируемом – белый шейный платок и жабо, парик с двумя буклями, закрывающими уши. Волосы зачесаны назад и закреплены черной бархатной лентой. Лицо Демидова, по-прежнему холерное, но с отвисшими щеками, тяжелыми веками, удивительно приподнятыми бровями, застыло в полуулыбке. Перед нами умный, уставший от жизни человек, запечатленный художником в естественной позе. Некоторая статичность композиции, характерная для портретов XVIII века, как бы подчеркивает представительность и монументальность заводчика. Нижнетагильский портрет Прокопия Демидова невелик по размерам, имеет овальную форму. Изображение погрудное, трехчетвертное, с раз-

воротом правого плеча на зрителя. Колорит построен на сдержанных коричнево-зеленых тонах, оживлен сочным пятном красного воротника с белизной шейного платка и жабо. Формы мягкие. Свет сосредоточен на лице и верхней части одежды, но теряется в изображении фона и складок.

Портреты Е.А. Строгановой-Демидовой

В Государственном Эрмитаже хранится портрет прославленного французского мастера Р. Лефевра, созданный в Париже в 1800-1805 гг. На нем изображена Е.А. Строганова (1777-1818 гг.), жена Николая Никитича Демидова. Такой же портрет, но в зеркальном изображении, есть в г. Нижней Тагил. На портрете изображена молодая жена со слегка наклоненной вправо головой. Волосы зачесаны на прямой пробор, уложены на висках мелкими локонами. Овал лица мягкий, губы характерного рисунка. Глаза миндалевидные, темно-серые. Платье охристо-золотистого цвета в стиле Жозефины Бонапарт, под грудью собрано поясом. Глубокое декольте открывает красивые изящные плечи. Елизавета сидит на канapé темно-зеленого бархата. В правой руке раскрыта книга, левой – придерживает светлую накидку с каймой.

Этому портрету почти 200 лет, но мало кому известно, что на нем изображена тетка Натальи Николаевны Пушкиной, урожденной Гончаровой.

Прадедом Елизаветы Александровны был Именитый человек, сподвижник и друг Петра I, Строганов Григорий Дмитриевич (1655-1715 гг.). Он в 1688г. стал единоличным владельцем всех строгановских богатств на Урале, Тотьме, Великом Устюде. Григорий Строганов не единожды оказывал помощь Российскому государству. Так, во время Северной войны (1700-1721 гг.) он на свои средства снарядил два фрегата. За свое усердие был обласкан царем, получив от Петра I восемь грамот на земли по реке Каме и ее притокам. Его жена Мария Яковлевна, урожденная Новосильцева, первая стац-дама при дворе, была удостоена чести носить портрет государя на шее, в то время, как ее супруг таковой же портрет, украшенный бриллиантами, носил в петлице.

Петр I был приемником среднего сына Строганова – Николая, деда Елизаветы. Он пожаловал креснику «на зубок» в вечное пользование реки Обву, Иньву, Косьву с пермяками 14003 душ. В 1722 году крестник царя и его братья были удостоены баронского титула.

Отец Елизаветы – барон Александр Николаевич Строганов. Мать – урожденная Загряжская.

Когда Лиза повзрослела, ее стали вывозить в свет. Шестнадцатилетняя миловидная, богатая и образованная баронесса стала одной из самых интересных невест Петербурга. Женихов Строгановы выбирали только из своего круга. Предложение сделал молодой и богатый владелец уральских заводов Николай Никитич Демидов. История развития родов Строгановых и Демидовых была похожа. Оба рода имели трудолюбивых и придиричивых предков. И те, и другие были возведены во дворянство Петром I.

Точная дата свадьбы Николая и Елизаветы неизвестна. Вероятно, они поженились не позднее 1795 года. Первые годы совместной жизни были счастливыми для супругов. 19 октября 1796 года у них родилась дочь Александра, через 2 года – сын Павел, затем Николенька.

Именно к этому времени относится написание портрета Елизаветы Александровны известной французской художницей Луизой-Элизабет-Виже-Лебрен. Она эмигрировала из революционного Парижа в Вену, затем в Петербург, под покровительство Екатерины II. Эта модная портретистка, член Парижской Академии, прожила в России 6 лет. Была популярна и имела много заказов от знати. Виже-Лебрен оставила воспоминания об этом периоде, где рассказывала о заказчиках портретов. Вот что пишет И.С. Немилова в своей книге «Загадки старых картин»: «Она весьма пространна сообщала, как писать портрет Елизаветы. Роскошь, окружавшая Е. Демидову, произвела соответствующее впечатление на художницу, и она не жалела красок на ее описание. Этот портрет художница занесла в аккуратно составленный ею список произведений. Он вошел в раздел петербургского периода и находился в собрании графини Сологуб в Москве до 1905 года». Из известных портретов Е. Демидовой, вероятно, этот самый ранний. Но где он находится в настоящее время, неизвестно.

1800 год черной полосой прошелся по благополучию семьи Николая Демидова. В январе умерла дочь Александра, в июне – сын Николенька. Их похоронили в Александро-Невской лавре.

Предположительно в 1802 году Демидовы отправились за границу. Но перед тем как уехать из России, Николай Никитич в 1800 году посещает на Урале, в Нижнем Тагиле, свои заводы. Ему необходимо было разобраться в работе и нуждах своих предприятий, чтобы знать, на что обратить внимание за границей, чему научиться на передовых заводах Западной Европы. Демидов должен был объехать с познавательными целями предприятия Германии, Англии, Франции, Испании. Для Елизаветы поездка по странам была утомительной. Поэтому она остановилась

в Париже и поселилась в роскошном демидовском дворе. Для Елизаветы, пережившей к тому времени много испытаний, начался новый «парижский период». Она была богата, молода, хороша собой. Демидова вела светский образ жизни. Посещала гостиные знатных аристократок, была в театре, принимала у себя. Эта дама имела возможность заказывать свои портреты известным живописцам. Вероятно, она охотно позировала художникам и представлена на портретах «парижского периода» в разных ипостасях: у Лефевра – это светская дама, на миниатюре А. Ритта — женщина в модном в то время тюрбане с игривой улыбкой и обнаженной грудью, у Ж. Грёза – это кающаяся грешница. К сожалению портреты А. Ритта и Ж. Грёза в настоящее время известны только по фотографиям.

К 1812 году Е. Демидова ждет ребенка она переезжает во Флоренцию. События 1812 года тесно коснулись семьи Демидовых. Николай Никитич сформировал на свои средства полк, который участвовал в Бородинском сражении и получил благодарность от фельдмаршала Кутузова. Участвовал в Бородинской битве и 14-летний прапорщик Павел Демидов.

В военный 1812 год у Елизаветы Александровны родился сын Анатолий. Любовь и нежность захлестнули сердце женщины. Мать и сын обожали друг друга. Но, вероятно, именно с этого времени начался разлад между супругами Демидовыми. Николай Никитич поселился во Флоренции, Елизавета Александровна – в Париже. Здесь она умерла в 1818 году. Ее похоронили на кладбище Пер-Лашез. На могиле был сооружен памятник. Анатолий часто посещал эту грустную обитель. В 1852 году по велению Анатолия над могилой Елизаветы Александровны был сооружен новый памятник в виде многоколонного храма. Под храмом-сенью находится саркофаг с прахом Е.А. Строгановой-Демидовой. На цоколе надпись по-французски: «Здесь покоится прах Елизаветы Демидовой, урожденной Строгановой, скончавшейся в апреле 1818 года». Здесь же, подле матери, Анатолий завещал похоронить и себя. Он умер 16 апреля 1870 года. Его волю исполнили. Они покоятся рядом мать и сын.

Е.А. Строганова породнила Строгановых и Демидовых – уральских магнатов с Пушкиным.

Портреты Авроры Карловны Демидовой

Ровно через месяц после свадьбы Павла Николаевича Демидова и Авроры Карловны, 9 декабря 1836 года, С.И. Тургенев записал в своем

дневнике: «Был у Брюллова, видел портрет Авроры». Процесс написания портрета оказался не таким быстрым, как возможно, рассчитывал сам художник. 23 февраля 1837 года художник А. Мокрицкий (ученик Брюллова) пишет в своем дневнике: «Сегодня зашел я к Брюллову на минутку, а пробыл часа три; застал его за работой: он заканчивал портрет госпожи Демидовой, урожденной Шернвальд». Усердный ученик Брюллова подробно записал последовательность работы над произведением: «Сперва занялся он головой... с каждым мгновением голова теряла материальность красок и как бы облекалась с телом; голубые глаза загорались блеском, на щеках заиграл румянец, и малиновый румянец, принял какую-то бархатность – что весьма трудно в механизме живописи; роскошный бюст, также облекаясь в красоту прозрачных полутонов, начал колыхаться под волшебной кистью, вдыхавшей в него жизнь. При этом работал он смело, но осторожно: когда же начал проходить костюм, то, право, дух захватывало от удивления к этой смелости, с которой распорядился гениальный художник». К. Брюллов писал лишь тех, кто был ему по душе. Мокрицкий утверждал, что он «не мог надивиться необычайному сходству...».

Портрет, казалось бы канул в Лету. Но он объявился в 1995 году на аукционе «Сотби». У России не хватило средств, чтобы его выкупить. Портрет купила Галина Павловна Вишневская.

В журнале «Уральский следопыт» №10 за 1979 г. есть очерк Игоря Шакинко «Брюлловская Аврора». Начинается он так: «Он висит в одном из залов Тагильского краеведческого музея. И когда экскурсовод обращает на него внимание – «Это портрет Авроры Карловны Демидовой, принадлежащий кисти Карла Брюллова!» – то обычно вызывает восхищение посетителей». Надпись внизу не указывает на то, что это копия, написанная другим художником. Что же, выходит, Брюллов написал два портрета Авроры?

Аврора Карловна, урожденная Шернвальд, жила на самом окраине Российской империи Выборге. Отец умер, когда ей было 8-9 лет. Отчим – фон Валлен – перевез семью в Гельсинфорс (Хельсинки). Аврора и ее сестра Эмилия были бесприданницами.

Младшую, Эмилию, постигла неудача. Она влюбилась в ссыльного русского офицера Владимира Мусина-Пушкина, отсидевшего свое гв Выборской крепости за причастность к декабристскому обществу и отправленного солдатом воевать на Кавказ. Неудача постигла Валленов и с Авророй. Ей подыскали какого-то дворянина, но тот перед самой

свадьбой умер. За сердце Авроры велось настоящее сражение. Самыми упорными оказались двое офицеров – в будущем замечательный поэт «пушкинской плеяды» Евгений Баратынский, сосланный в финскую глушь за молодые шалости, и адъютант генерал-губернатора Закревского Александр Муханов. В ильсинфоргских гостиных зазвучали стихи Е. Баратынского, посвященных «Авроре Ш...»:

Выдь, дохни нам упоеньем,
Соименница зари:
Всех румяным появленьем
Оживи и озари!
Пылкий юноша не сводит
Взоров с милой и порой
Мыслит с милою тоской:
«Для кого она выводит
солнце счастья за собой?»

Сердце Авроры выбрало Муханова. Но офицер охладил свою горячую кровь, побоявшись, что женитьба помешает будущей карьере.

Вскоре Владимир Мусин-Пушкин с помощью влиятельных сановных родственников получил разрешение вернуться в столицы к своим дворцам и прежней жизни. Вместе с Владимиром и Эмилией отправилась в «большой свет» и Аврора. Обе сестры в свете произвели ошеломляющее впечатление. Потрясенное мужское чувство диктовало оды, стихи, мадригалы, мелодии. Эмилией был покорен Лермонтов: «Графиня Эмилия – белее, чем лилия». Аврора обладала королевской разящей победительской красотой. Ее стали называть «Северная заря», и действительно, стоило ей появиться где-нибудь на балу, становилось светлее и ярче, будто кто-то невидимый разом зажег добрый десяток люстр. Князь Т.А. Вяземский писал в сентябре 1832 года А. Тургеневу: «Вот тебе и наш романс с Виельгорским. Здесь проезжала финляндская красавица, Аврора, воспетая и Баратынским. Дурная когда и хорошенькое лицо ее, а к тому же имя, которое ей по шерсти, так в рот и влагали стихи. Заставь их пропеть кого-нибудь. Музыка очень милая». И вскоре во многих светских гостиных пели и танцевали романс-мазурку:

Нам сияет Аврора,
В солнце нужды нам нет:
Для души и для взора
Есть и пламень и свет...

В разгар необыкновенного успеха судьба снова сводит Аврору с А. Мухановым. Это был уже большой, изверившийся человек. Аврора не

позабыла своей первой любви, простила предавшего ее. Свадьба была назначена на август 1834 года. Она была перенесена из-за болезни жениха, а 1 сентября он скончался. На 2 года Аврора заперла себя в глуши мухановской родовой деревни Успенское.

Императрица удостоила Аврору большой чести – взяла к себе во дворец фрейлиной. Снова восторги любезности. И вот Аврора выходит замуж за первейшего российского богача – Павла Николаевича Демидова. Брак сладил» императорская чета. Николай I не хотел, чтобы громадное состояние Демидова утекло за границу с какой-нибудь зарубежной поклонницей. Четыре года супружества с Демидовым не были легкими для Авроры. В нее муже будто уживались два абсолютно разных человека. И за одного, умного, великодушного, щедрого, образованного, она все прощала другому, мелочному, капризному, с беспредельным эгоизмом и беспредельными причудами. Аврора считала, что у нее два ребенка – сын, маленький Павел и большой, требовавший, пожалуй, еще больше сил и терпения. Аврора, столь богатая и красивая, обладала редкими качествами: простой, непоказной скромностью, искренностью. Однажды, перед отъездом в Италию она зашла попрощаться к Е.А. Карамзиной, которая привечала только умных и серьезных людей. И вот, проведив свою молодую знакомую, Карамзина написала сыну в Италию: «Андрюша, ты, голубчик, смотри, не влюбись в Демидову. Ведь так хороша – глаза не отвести!» Мать не знала: сын давно, безмолвно, боясь выдать себя, любил Аврору...

П.Н. Демидов скончался весной 1840 г. Печаль Авроры была глубока и неподдельна. Всю себя она отдала воспитанию сына. На нее легла забота об огромном уральском хозяйстве Демидовых. И вот богиня невиских берегов сама решила ехать на Урал.

Через шесть лет вдовства Аврора Карловна выходит за Андрея Карамзина. А. Карамзин становится опекуном Павла. На Урале Аврора вникала во все сферы производства, потребовала регулярных отчетов, сократила управленческий аппарат и первая из Демидовых – заглянула кроме цехов в семьи тех, чьим трудом множились демидовские миллионы. По инициативе Авроры были построены богадельни для одиноких, родильный дом, несколько школ, детский приют. Само ее появление казалось лучом. На Урале ее называли «Мать Демидова».

С началом Крымской войны А. Карамзин ушел на фронт, где ему суждено было погибнуть. Всю оставшуюся жизнь Аврора помогала несчастным. Милосердие ее не знало границ.

Умерла Аврора Карловна в 94 года, в 1902 году. На надгробном камне по ее желанию выбиты слова из Библии: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая...»

Кроме К. Брюллова Аврору Карловну писали и др. живописцы. Тагильский музей получил из Финляндии репродукцию двух ее портретов. Она также запечатлена на рисунке Г. Гагарина вместе с Эмилией рядом с А. Пушкиным. Облик прославленной красавицы остался на акварели В. Гау.

Карл Брюллов и Демидовы

К.П Брюллов прожил в Италии с 1823-1834 гг. (первый период). Важной в жизни Брюллова была встреча в Италии с Анатолием Демидовым. Покровительство Демидова способствовало карьере живописца, и в 1834 г. он первым среди художников получил заказ из галереи Уфорици на автопортрет. Этот портрет (44,5 см х 36,5 см) был частью коллекции А.Н. Демидова, передавался по наследству. Затем следы его потерялись. Был заново обнаружен в 1992 году. Продан на аукционе «Сотби» в Лондоне в 1995 году.

По заказу А. Демидова создана гениальное полотно К. Брюллова «Последний день Помпеи».

К. Брюллов создал замечательный портрет супруги П.Н. Демидова – Авроры Карловны. Дважды писал Брюллов Анатолия Демидова. А. Н. Демидову принадлежало много работ К. Брюллова. На аукционе 1969 г. их не было. Где они сейчас – неизвестно. Обнаружилось две работы: «Автопортрет» и «Портрет Авроры».

Секретарем у А.Н. Демидова в Италии служил В.В. Стасов. Огромную ценность представляет письмо Стасова «Последние дни К. Брюллова». Стасов сделал описание картин созданных Брюлловым в Италии, сделал также дагерротипы со всех важнейших произведений Брюллова и направил их в Россию.

Портрет Анатолия Демидова

Художник К. Брюллов. 1830-1850-е гг.

Среди больших портретов-картин К. Брюллова, естественно, преобладали заказные. По заказу он работает над портретом потомка Уральских горнозаводчиков Анатолия Демидова. До недавнего времени этот портрет был известен лишь по восторженным описанием, эскизу и множеству подготовительных рисунков. Они-то и помогают понять сам

процесс работы Брюллова над парадными портретами. Судя по рисункам самую большую долю работы составляли поиски композиции. В многочисленных эскизах, подчас совсем маленьких, их по несколько умещается на одном листе – художник ищет расположение основных масс, выявляет для себя взаимосвязь фигур. Сразу остановившись на мотиве конного портрета – вздыбленная лошадь, внезапно осадивший ее всадник, – он пробует скомпоновать сцену то с двумя егерями, то с одним, бес конца меняет их местами намечая извив дороги, ищет расположение, количество и массу зелени. На ряде рисунков с общим абрисом композиции соседствует тщательно проработанные детали; то задняя нога лошади, то часть туловища собаки, то застежки боярского кафтана Демидова; от суммы самого общего и самого детального развивает он свой замысел, ища за тем путей к естественности равновесия главного и второстепенного. Интересно, что этюдов портретируемого Брюллов никогда не делает. Зоркий, натренированный глаз, феноменальная память, наконец, чутье психолога позволяют ему «выучить» человека наизусть, изучить в процессе общения настолько, чтобы затем непосредственно писать его с натуры в холст. «Если ты не умеешь обращаться со своими фигурами, ты подобен оратору, который не умеет пользоваться своими словами», – сказал великий Леонардо. Пользуясь его фразеологией, можно сказать, что Брюллов говорил на языке живописи свободно, без запинок, он «умел обращаться со своими фигурами», умел придать им естественное движения, не заставляя застыть в позе «скачущего» на лошади, что и стяжало ему широкую славу.

С Анатолием Демидовым Брюллов встретился в июле-августе 1827 года, в Неаполе, куда он поехал, чтобы посмотреть раскопки Помпеи и Геркуланума.

В свой второй приезд в Италию Брюллов пытается погасить старый долг – окончить начатый почти два десятилетия назад парадный портрет Анатолия Демидова. Художнику хочется сделать это не только потому, что когда-то именно Демидов заказал ему «Помпею». А. Демидов, богатейший заводовладелец на Урале привлекал широтой своей натуры, образованностью, меценатством.

Трудно сказать, на каком этапе оставил Брюллов работу над портретом, когда в 1835 г. покидал Италию. Портрет Демидова в числе других работ он оставил у своего страстного поклонника Александра Иванова. Сам же Брюллов предполагал в скором времени вернуться в Италию. Недописанным, а может быть, и вовсе не написанным в портрете оставалось лицо. И вот теперь, спустя почти два десятилетия, больной

художник глядит на этого молодого щеголя в пышном одеянии, гарцующего на горячем скакуне. Наверное, судя по тому, каким стал Брюллов к концу жизни, все ему кажется в полотне слишком пышным, слишком приукрашенном, претензиозным. Он давно уже холоден к таким вот парадным портретам. Что же делать? Как дописать портрет? Демидов, редко бывающий на родине, жил у себя во Флоренции. Брюллов и Демидов конечно же встречались, поскольку портрет оказался в конце концов и наследников Демидова. Да и не в правилах Брюллова было бы писать лицо по стародавним воспоминаниям. Судя по фотографии с Брюлловской акварели найденной в Италии Прожогиним, художник делает акварельный портрет с нынешнего постаревшего Демидова. Акварель очень выразительна. Грустно и устало глядят светлые и прозрачные глаза, от бывшего задора ничего не осталось. Жизнь наложила на это лицо, будто резцом прочертила, глубокие складки. Было ясно обоим, что такое лицо «пристроить» к нарядной праздничности прежнего большого холста немислимо. Начать новый большой холст Брюллов в те тяжелые предсмертные годы просто не имел сил. В те времена А. Демидова рисовал и писал не один художник. Возможно, Брюллов был вынужден освежить свои воспоминания по работам других мастеров, итак вот, компилируя и корректируя своей памятью другие изображения Демидова, писал его лицо. Голова вписалась довольно ограничено.

Картина считалась утраченной. Отыскал картину в Италии позже Прожогин. После аукциона ценностей виллы Прожогина портрет оказался во Флорентийской Галереи нового искусства, размещенной во дворце Питти.

Акварельный этюд головы Демидова превосходит, по своему духа тяготеет психологическим портретом Брюллова. Этот акварельный этюд находится в мемориальном музее на о. Эльба, созданном на средства А. Демидова.

*Скульптурные памятники Демидовым
Неосуществленный замысел*

Граф Апраксин Петру I: «Хорошо, если бы у тебя было два десятка таких, каков Демидов». Петр отвечал: «Я счастлив бы почел себя, если бы имел несколько таких отличных людей». Царь очень высоко ценил заслуги первого Демидова. Он хотел поставить в Петербурге медную станцию Никите – в память потомству. Смерть Петра I помешала осуществить этот замысел.

В то время в России не было ни одного памятника монументальной скульптуры. Первая конная статуя Петра I скульптора К.Б. Растрелли находилась в начальной стадии создания. Тот факт, что один из первых памятников в России царь хотел посвятить Никите Демидову, говорит о его (Демидова) огромном значении.

Скульптурные портреты работы Ф. Шубина

Во второй половине XVIII века Ф. Шубин создает скульптурные портреты, навсегда прославившие его имя. Это были портреты виднейших государственных деятелей, вельмож, адмиралов, фельдмаршалов. Мастерство художника сказалось в передаче прежде всего естественного человеческого лица – этого верного зеркала глубинных чувств и мыслей. У Шубина нет односторонних портретов. В этом проявились и его честность художника, и гуманизм передового человека XVIII столетия. В своих портретах вельмож Шубин не был «обличителем», никогда не опускался до карикатуры. Он был объективен высшей объективностью гения.

Во Флоренции было два бюста работы Ф. Шубина: Никиты Акинфиевича Демидова и Александры Евтихеевны Демидовой (его супруги). Эти бюсты поначалу попали из Флоренции в Англию в одну частную коллекцию. Впоследствии были приобретены Государственной Третьяковской галереей, где и находятся в настоящее время.

Памятник Николаю Никитичу Демидову во Флоренции

Во Флоренции на набережной реки Арно есть площадь Демидовых, на которой возвышается большой мраморный памятник Николаю Никитичу Демидову, российскому посланнику при Тосканском дворе. Памятник выполнен скульптором Лоренцо Бартолини. Центральная группа памятника, поднятая на высокий прямоугольный постамент, изображает Демидова в виде римского сенатора, который прижимает к груди сына, а женская фигура, символизирующая Признательность, преподносит ему лавровый венок. По углам постамента – четыре статуи аллегории: Природа, Искусство, Милосердие и Сибирь. Сибирь держит на руках Плутона с мешком золота (Плутос в греческой мифологии – бог богатства).

Памятник этот был создан по желанию сына посланника – Анатолия Демидова и подарен Флоренции, где ценили благотворительную деятельность русского магната.

Мраморная копия памятника Н.Н. Демидову сохранилась в центре виллы Демидов.

Скульптурный портрет Н.Н. Демидова в Нижнем Тагиле

Нижнетагильский завод начал производить литье чугуна раньше Каслинского. Наряду с литьем из чугуна завод занимался литьем из бронзы.

Памятник Демидову в Нижнем Тагиле

В одном из залов Нижнетагильского краеведческого музея. Где хранится демидовская библиотека, есть изображение старого памятника. На камнях перед отпрыском Демидовых стоит Россия, а Демидов мило стиво протягивает ей руку. Сам памятник, имеющий внушительные размеры, не сохранился. Его можно увидеть на снимках, гравюрах.

Андрей Карамзин

В 1846 году Аврора Карловна вышла замуж за Андрея Николаевича Карамзина, сына прославленного русского писателя и историка. А.Н. Карамзин стал опекуном маленького Павла, и в этом качестве он управлял частью огромного демидовского состояния. «На заводах о нем сохранилась самая лучшая память как о человеке образованном и крайне гуманном», – писал Д. Мамин-Сибиряк. На госпитальной площади был установлен довольно массивный чугунный памятник А.Н. Карамзину. В бывшей демидовской вилле во Флоренции на одной из стен сохранилась мраморная доска, посвященная Андрею Николаевичу – дань памяти от его вдовы Авроры.

В апреле 1954 года случилась сенсация в литературном мире. В городе Нижний Тагил были найдены 64 письма. Эти письма были написаны Андрею Карамзину за границу матерью, сестрами, братом с приписками многочисленных друзей. В письмах содержались подробности последних дней жизни А.С. Пушкина, его гибели. Найденные письма вошли в историю под названием «Тагильская находка».

12. 3. ДВОРЦЫ И УСАДЬБЫ ДЕМИДОВЫХ

Быт разбогатевших промышленников Демидовых и других мало чем отличался от быта аристократов. Представители этих кругов являлись заказчиками у архитекторов, художников, мастеров золотых и се-

ребряных дел. Появились богатые дворцы и усадьбы, созданные выдающимися русскими зодчими. Они стали памятниками истории культуры нашей страны. Немало интересного таится в прошлом старинных зданий, многие из которых и сейчас служат людям.

Наряду с заводами и деревнями у Демидовых имелись дворы и дома в различных городах как при крупнейших предприятиях, так и в пунктах по пути отправления караванов судов с железом по Каме, Волге и Оке. Каменные дома были в обеих столицах, в Туле и в наиболее крупных городах. Такие дома в России освобождались от постоя воинских частей. Поэтому богатые купцы и промышленники вкладывали огромные суммы в строительство привилегированных особняков.

Многочисленные дома Демидовых в Петербурге не уступали в роскоши царским. Переехав в начале XVIII века на постоянное жительство в столицу, Акинфий Демидов обзавелся собственным домом. Он был небольшим, вокруг хозяин разбил сад, простиравшийся вплоть до улицы Мещанской (ныне ул. Плеханова). В 1755–1756 гг. на этом месте П.А. Демидов возвел двухэтажное каменное здание с аттиковым этажом в центральной части. Имя первого архитектора называют предположительно – СИ. Чевакинский. Другие исследователи говорят, что строил, а следовательно, и проектировал усадьбу А.Ф. Кокоринов. Проезд со стороны набережной Мойки на парадный двор перед домом обрамляли два симметричных двухэтажных служебных помещения корпуса. С противоположной стороны все еще оставался сад.

В эти же годы построили рядом два жилых корпуса, объединенных в 1770 году в один большой четырехэтажный, по 22 окна на каждый этаж. Дом и участок оставались в ведении Демидовых до 1870-х гг. К этому времени доходы многочисленных заводов резко сократились. Содержать такие хоромы с многочисленной прислугой и большим штатом служащих главной конторы оказалось накладно. Наследники Демидовых продали одну часть участка купцу Шпехту, а другую – купцу Карлу Корпусу. При новых владельцах садовый фасад главного корпуса дома сохранил свой первоначальный облик в формах развитого русского барокко. В центральной части дома была устроена открытая терраса на колончатых чугунных колоннах, отлитых мастерами Нижнетагильского завода. Две характерные для архитектуры барокко криволинейные по очертанию лестницы ведут в сад. В оформлении садового фасада применены литые из чугуна скульптурные детали, тоже работы талантливых тагильских умельцев. В интерьере помещений первого этажа доныне сохранились своды, дающие представление о строительных приемах

середины XVIII века. На некоторых перекрытиях второго этажа имеется яркая роспись, но она относится к XIX веку. Эту роспись делали крепостные нижнетагильской живописной школы. Дом сплошным массивом с небольшими дворами посередине располагается сейчас по переулкам Гривцова и Антоненко до набережной Мойки. Это необычайное по красоте и великолепию сооружение можно видеть в глубине сада, если пройти до набережной Мойки и пересечь пространство между переулками Гривцова (старожилы города и поныне называют его переулком Демидова) и Антоненко до улицы Плеханова (бывшей Мещанской).

В отцовском особняке на набережной Мойки позже жил Павел Николаевич Демидов. У него же имелся дом, построенный в 1834-1836 гг. по проекту автора Исаакиевского собора А.А. Монферана. И сейчас здание, расположенное на улице Герцена, 43, поражает современников великолепием внешней и внутренней отделки. Чудо как хороши мраморные атланты и кариатиды, поддерживающие балкон, скульптурная группа из парящих крылатых фигур, словно поднимающая в небо огромный герб. Более сорока лет занимает роскошные дворцовые покои проектный институт «Гипростанок». Еще в 1982 году исполком Ленсовета принял постановление о том, что бывший «дом Демидова» передается театральному музею.

При Прокопии Демидове в Петербурге у семейства имелось сначала два каменных дома: на Васильевском острове большое капитальное здание «о двух апартаментах» со службами и на Фонтанке – на погребках, при нем было два малых деревянных дома. Потом строения увеличивались.

Одним из крупных зодчих, в творчестве которого в значительной степени проявились черты русского классицизма, был А.Ф. Кокоринов. В 1760 году он обручился со старшей дочерью Григория Акинфиевича Демидова. У него учились архитекторы М.Ф. Казаков, И.Е. Старое, выполнявшие крупные заказы Демидовых.

В 1776 году начал строиться приписываемый Казакову, имя которого значится на закладном камне, усадебный дом в Петровском-Княжищеве, принадлежащем Н.А. Демидову. Увенчанный куполом квадратный дом со срезанными углами и круглым залом в центре напоминает усадебный дом в Танцах, сооружавшийся в те же годы И.Е. Огаревым, родственником Демидова.

Главный корпус усадьбы трактован открытым объемом, рассчитанным на обозрение со всех сторон. Центр композиции образует круглый зал, вокруг которого группируются остальные помещения. На всех

четырёх углах здания размещены открытые балконы-ротонды. Главный ход оформлен лоджией. Именно в этом имении создавал в 1780-х гг. виды парков под Петербургом С.Ф. Щедрин (1745-1804). В одну из его картин входит изображение деревни с сельским хороводом и стадом коров. В «Пейзаже в окрестностях Петербурга», полагают исследователи, представлено имение Тайцы. Сейчас в Гатчинском районе Ленинградской области в помещении усадьбы работает дом отдыха.

Прием соединения оградами центрального корпуса с боковыми флигелями И.Е. Старов использовал в Сиворицах – в усадьбе Демидовых близ Гатчины, построенной в 1775-1776 гг. в стиле русского классицизма. Теперь здесь больница.

Между Богородицким и Сиворицами на Петергофской дороге была дача Александра Григорьевича Демидова с характерным для построек Старова прямоугольным бельведером и овальным залом, образовавшим выступ в центре главного фасада. Дача была уничтожена в 1941 году фашистскими захватчиками.

Ленинградский искусствовед З. Афанасьева давно интересуется материалами о демидовских адресах в Петербурге XVIII-XIX вв.

Она сообщила еще один демидовский адрес: Мойка, дом № 12. Всемирно известный как музей-квартира А.С. Пушкина, этот дом тоже связан с разветвленным родом уральских промышленников. В старинном здании, построенном еще в XVIII веке осенью 1836 года, поселился с семьей А.С. Пушкин. Это была последняя квартира поэта, здесь 29 января 1837 года он скончался. Потом пушкинскую квартиру занимали лица высшего аристократического круга. Во второй половине прошлого столетия здесь поселился Павел Павлович Демидов. Найденный в архивных фондах план пушкинской квартиры 1899 года и сохранившийся чертеж, составленный В.А. Жуковским после гибели поэта, позволили с полной достоверностью установить планировку комнат, расположение каминов, печей, лестниц. При реставрации существенную помощь оказали и документы, связанные с ремонтом и перedelкой дома, которые проводились в то время, когда здесь жил П.П. Демидов.

В самых различных частях Российской империи находились владения династии Демидовых. Так, сейчас Вишневец – центр одноименного района Тернопольской области Украины. В XVI–XVII вв. здесь стоял замок феодалов Вишневецких. Именно в этом замке нашел приют Дмитрий Самозванец. Может быть, такой штрих в истории постройки и послужил для П.А. Демидова, экстравагантного богача, побудительной причиной для покупки замка. Сюда он привез из уральской вотчины

Суксуна библиотеку своего деда П.Г. Демидова. К ней присоединилась личная библиотека Н.А. – свыше 4000 томов. Через какое-то время демидовское книжное собрание переехало в Крым, в южнобережное имение Демидовых Кастрополь. Здесь оно оставалось до революции и гражданской войны. В советские годы дача была превращена в здравницу для трудящихся, а библиотека вошла в состав местной государственной библиотеки. Во время оккупации Крыма гитлеровцы разграбили культурные ценности, от собрания Демидовых остались лишь отдельные издания, нашедшие приют в Ялтинской библиотеке им. А.П. Чехова. Имелись владения Демидовых и за рубежом.

А.Н. Демидов приобрел близ Флоренции княжество Сан-Дonato и отстроил там роскошную виллу, расписанную фресками и наполненную великолепными картинами и статуями. Вилла Сан-Дonato была продана в 1880 году. Сейчас в бывшем демидовском дворце размещается флорентийская городская больница.

Километрах в двадцати от Флоренции, на старой Болонской дороге, близ местечка Пратолино и теперь стоит темно-красная вилла, окруженная громадным парком и обширными земельными владениями. Она до недавнего времени принадлежала потомкам Демидовых, обосновавшимся во Флоренции еще в начале XIX века.

Чезаре де Прато, выпустивший в 1887 году на итальянском языке книгу с описанием демидовских вилл в Сан-Дonato и Пратолино, больше всего поражался ценной коллекции художественных произведений, которая была выставлена в коридоре Пажеского корпуса. Там по обе стороны висели картины, между ними на высоких мраморных консолях стояли бюсты. Под картинами размещались шедевры мебельного искусства. Фламандской живописи был отведен особый зал. Великолепно убранство Большого салона, тоже уставленного статуями и увешанного картинами. Прекрасна библиотека с огромным парадным портретом А.Н. Демидова кисти К. Брюллова.

О былом богатстве говорит рассказ И.Н. Бочарова и ЮЛ. Глушаковой, повествующий о демидовском аукционе 1969 года во Флоренции. Несльканный по многообразию представленных на продажу предметов антиквариата и произведений искусства, способных украсить любой столичный музей, он располагал и коллекцией старинных часов работы прославленных французских мастеров XVIII века. Были там: богатейшее собрание гобеленов, сотканых столетия назад брюссельскими мастерами; шедевры искусства краснодеревщиков, сработанные в XVI-XIX вв. во Франции, Италии, России и Швеции; ценнейшие изделия из

сервского и саксонского фарфора; старинная венецианская майолика; собрание редких китайских и японских ваз. Там же находились предметы роскоши, принадлежавшие ранее королевским домам чуть ли не всей Европы. Рядом с этим - чудные мраморные изваяния, работы Каковы и Тадолини, полотна Скьявоне и Леонардо Бассано, коллекции старинных гравюр с картин Рафаэля, Клода Лоррена, Пуссена и первоклассные произведения русских мастеров.

В поместье Пратолино после смерти А.Н. Демидова проживал его племянник П.П. Демидов, где и скончался в 1885 году. После него имение перешло во владение дочери Марии Павловны, родившейся в 1873 году, прожившей всю жизнь в Италии и умершей в 1956 году. Мария Павловна рано овдовела, потом потеряла дочь. Она не жаловала родину, в истории которой ее предки оставили такой заметный след, и не пожелала передать Советскому Союзу оставшуюся во Флоренции часть богатейшей коллекции Демидовых. Виллу и имение Пратолино она завещала своему родственнику племяннику Павлу, отпрыску югославской королевской семьи Карагеоргиевичей. Принц Павел Карагеоргиевич в 1969 году продал виллу Пратолино со всеми угодьями и всем ее убранством с молотка и, собрав с аукциона баснословную сумму, уехал из Италии.

Сохранились особо замечательные сооружения, построенные Демидовыми в Москве. Это три ныне действующих здания.

Демидовский Нескучный дворец, декорированный белым мячковским известняком, является памятником архитектуры середины XVIII века и прекрасно представляет классический стиль. П.А. Демидов в течение ряда лет приобрел на имя жены землю у нескольких владельцев. К этим владениям в 1754 году был куплен двор с домом Ф.И. Соймонова, известного навигатора и картографа. Это округлило участок, и усадьба заняла все пространство, лежащее между «рвом и дорогой, что ездят от церкви Риз-Положения к Москве-реке». В делах полицмейстерской канцелярии нашлась «челобитная дворянина П.А. Демидова, жены его Матрены Антиповой» от 10 апреля 1756 года, говорящая о том, что они хотят построить «каменные палаты». Имеется и резолюция: «Дозволить строиться согласно приложенному плану архитектора Яковлева». Есть данные, что в возведении дворца принимали участие крепостные мастера П.А. Демидова, среди которых особое место занимает талантливый архитектор Иван Ситников. Позже, в 1780-х гг., Ситников получил вольную, звание архитектора и занимал видное положение при постройке одного из крупнейших общественных зданий того времени -

Воспитательного дома в Москве, появившегося в 1764-1770 гг. на набережной Москвы-реки близ Кремля.

На старинной гравюре хорошо виден фасад здания, обращенный к реке. Он был совсем другим, нежели сейчас. Строение двухэтажное, с полуподвалом и двухсветным залом в верхнем этаже. Пока зданием владел П.А. Демидов, в нем перестроек не было. Однако после его смерти в 1786 году дом и сад перешли к Е.Н. Вяземской, потом еще менялись владельцы. В 1832 году усадьба попала во владения Николая I, который назвал ее «Александрийским летним дворцом». Парк был расширен до Калужской заставы за счет приобретения соседних усадеб Н.П. Голицыной и Н.Ю. Трубецкова. Только после слияния парков московичи стали называть и дворец Демидова Нескучным дворцом.

Главным архитектором, приспособившим бывший демидовский дом под царский дворец, был Е.Д. Тюрин – типичный представитель архитектуры позднего классицизма. В усадьбе был сделан ремонт. Вскоре после Октябрьской революции в здании бывшего царского дворца открыли музей мебели. При переводе Академии наук СССР из Ленинграда в Москву (1934) здесь разместился Президиум АН СССР.

В конце XVIII века генерал Иван Иванович Демидов, продав унаследованные на Урале заводы, стал владельцем желанного дома, построенного по проекту М.Ф. Казакова в 1779-1791 гг. Во время пожара в 1812 году, когда горел весь город, дом Демидовых не пострадал благодаря окружающим его садам. Позже он неоднократно перепродавался, перестраивался, но сохранил название дома Демидовых. В годы Великой Отечественной войны здесь размещался госпиталь. Сейчас по этому адресу, в Гороховском переулке, размещается Московский институт инженеров геодезии, аэрографии и картографии.

В 1965 году началась реставрация двух гостиных и парадной спальни, получивших название золотых комнат. В 1987 году благодаря кропотливому труду были воссозданы золотая резьба на дверях и стенах комнат, орнамент паркета на полах, расписные потолки, мебель и многое другое. Здесь Казаков показал себя превосходным мастером внутреннего убранства. Об этом говорят «золотые комнаты» дома Демидова. Архитектор применил тонко выполненную лепнину, роспись потолков и легшую золоченую резьбу, покрывающую филенки дверей, украшающую рамы зеркал в простенках и пространство над дверями и окнами. Роспись отличалась высокими живописными качествами. В одной из комнат в центре потолка помещен венок из пестрых садовых цветов. По краям потолка вдоль карнизов – снова цветы. Их живописным формам

вторит грациозная резьба в виде трав и цветов, то поднимающихся из тонких и высоких ваз, то закручивающихся в розетки и спирали, то образующих изысканные букеты. «Совершенство прорисованного орнамента, тонкий рельеф резьбы и ее легкая позолота производят чарующее впечатление», – отмечается в монографии «История русского искусства».

Городская усадьба Демидовых в Большом Толмачевском переулке вначале была собственностью прапорщика, титулярного советника Аммоса Прокофьевича Демидова. Изнеженный и ленивый потомок разбогатевших рудознатцев и кузнецов был женат на аристократке княжне Анне Никифоровне Вяземской. Владелец давал в этой усадьбе роскошные балы, рауты, приемы. Анфилада парадных комнат и огромный бальный зал поражали своим великолепием. Здание, построенное в стиле классицизма, имело парадный двор, отгороженный от проезжей части необыкновенно красивой решеткой. Фасад дома украшен колоннадой, медальонами, барельефом. Считают, что дом проектировал либо сам М.Ф. Казаков, либо кто-то из архитекторов его школы. Здание уцелело от пожара 1812 года, хотя и было впоследствии несколько видоизменено. Чугунная ограда в стиле барокко перевезена из Нескучного сада. Уже к концу XVIII века владение Демидовых перешло к фрейлине Е.И. Загряжской, тетке Натальи Николаевны Гончаровой, жены А.С. Пушкина. Дом имеет богатую историю, привечал в своих стенах многих знаменитых людей. Сейчас этот уникальный памятник московской архитектуры занимает библиотека имени К.Д. Ушинского Академии педагогических наук России.

Дома-резиденции Демидовых в Москве

Роду Демидовых в Москве принадлежало несколько домов: на Шаболовке и Пятницкой, на новой Басманной улице, в Гороховском и Толмачевском переулках.

Слободской дом Демидовых в Москве

Слободской дом Демидовых располагается на Вознесенской улице Немецкой слободы (ул. Радио, 10). В конце XVIII столетия этот дом был украшением Москвы, одним из самых великолепных жилых зданий города. Построен дом Н.А. Демидовым, который по наследству перешел его сыну Николаю Никитичу, известному своей благотворительностью: на его средства сооружены больницы в Казанской и Пермской губерниях, Триумфальные ворота в Петербурге, памятник Ришелье в Одессе.

Прекрасный Слободской дом он пожертвовал для устройства московского Дома Трудолюбия.

В XVII веке в Немецкой слободе жили в основном иностранцы, в начале XVIII столетия живописную местность по берегам реки Яузы стали занимать усадьбы московской знати и средних дворян. Среди них выделялось владение князя И.Ф. Ромодановского. Оно занимало пространство между современной Баумановской улицей и церковью Вознесения. Огромный двор почти посередине пересекала маленькая речка Чечера, впадавшая в Яузу. После смерти Ромодановского двор достался мужу его дочери графу М.Г. Головкину. Небольшой деревянный господский дом стоял в глубине участка. За домом при Головкине был разбит «регулярный» парк и выкопаны многочисленные пруды, питаемые Чечерой. По расположению в Немецкой слободе двор Головкина называли тогда Слободским домом, и название это сохранялось почти целое столетие.

В 1742 г. М.Г. Головкин попал в опалу, его отправили в ссылку, а имущество конфисковали. Слободской дом взяли в казну. Затем одна часть имения по правому берегу Чечеры была пожалована графу А.М. Разумовскому, а другая, на левом берегу, продана Н.А. Демидову. С этого времени начинается новая страница в истории усадьбы.

Усадьба на живописном берегу Яузы особенно нравилась Демидову. Именно здесь он решил устроить свою московскую резиденцию. Однако старый деревянный дом Головкина, к тому времени еще сохранившийся не устраивал его. Дом было решено сломать, а вместо него построить великолепное каменное здание.

Существуют некоторые данные, подтверждающие авторство проекта и факт руководства строительством Ф.С. Аргуновым – известным крепостным архитектором, создателем великолепного грота в усадьбе Кусково и других ярких произведений архитектуры барокко.

В 1760-1761 гг. в основном шла подготовка к строительству. Возведение здания началось в 1762 году, но в работе происходили задержки. Дело в том, что в это время под руководством знаменитого зодчего В.И. Баженова развернулось строительство кремлевского дворца, и всех мастеров старались привлечь к этой работе. В строительстве нового Слободского дома принимал участие также Иоган Юст, который с учениками выполнял все скульптурные и лепные работы. Однако, кроме общего руководства строительством, он осуществлял и небольшие архитектурные проекты (устройство для часов «башенки деревянной с куполом» на оранжерее), решал инженерные задачи (например, по констру-

тивному решению лестницы «антресольного верху»). Скульптор И. Юст почти десятилетие вел строительство Слободского дома, с успехом преодолевая все сложности работы архитектора и не отступая при этом от проекта здания, созданного Ф.С. Аргуновым. К концу 1770-х годов постройка Слободского дома была в основном закончена. Несмотря на огромные финансовые возможности Демидова и его внимание к возведению дома, строительство продолжалось полтора десятка лет — по тем временам чрезвычайно долгий срок. За это время в русской архитектуре произошли большие изменения: пышную декоративность барокко сменил строгий классицизм. На барочные сооружения стали смотреть как на «неправильные» с точки зрения просвещенного вкуса. Но дом Демидова на Вознесенской был так хорош, что даже при этих условиях привлекал всеобщее внимание и вызывал восхищение самых горячих сторонников классицизма.

Сильно растянутая осложненная композиция строения, несмотря на стройную симметрию, придает ему сходство с боярскими палатами допетровского зодчества. В доме находилось несколько помещений, отличавшихся друг от друга. Например, в приемной комнате на стенах были обои из парусины с китайской живописью, обложенные резной и высеребрянной каймой. В комнате находилась изразцовая печь и мраморный камин.

В малиновой гостиной на стенах малиновые штофные обои, вызолоченные резными наличниками, мраморный камин, сверху зеркало, вокруг него лепные работы и фигуры из алебаstra. Двери, коробки и панели резные с позолотой. Паркетные полы, по панелям вызолоченная резьба.

В голубой гостиной на стенах голубые штофные обои, обложенные резной вызолоченной каймой. Над большим мраморным камином располагалось зеркало с резной вызолоченной рамой. В гостиной находились двери с филенками, резные панели с позолотой и паркетный пол из резного леса с фризами.

В большом кабинете живописные обои из материи, наклеенные на парусину, каймы обложены резными вызолоченными багетами. Полы штучные, панели из красного дерева.

В малом кабинете стены выложены 258 досками, покрытым белым лаком, на каждом написаны разные птицы. Потолок выложен мелкими зеркалами, обложенными бронзовыми вызолоченными багетами. Над мраморным камином находилась резная вызолоченная пальма как бы

поддерживаемая двумя вызолоченными купидонами. Дверь из красного дерева, паркетный пол.

В бывшей библиотеке можно было увидеть изразцовый камин, над ним – мраморную доску, на которой располагались глобус и пальмовое дерево, поддерживаемые двумя купидонами.

Особенно пышным было декоративное убранство грота, устроенного при Слободском доме под лестницей со стороны фасада, обращенного в парк: «...стены и потолок украшены разными камнями и морскими раковинами, также стеклярусом, разными змеиными головками и простым стеклом с фальшивыми разного цвета бусами...». В простенках помещено 30 узких вертикальных зеркал.

Одной из главных достопримечательностей дома Демидовых был театр, в котором давали великолепные представления. Оркестр роговой музыки Н.Н. Демидова славился на всю Москву. На сцене театра играли не только демидовские актеры, но и другие театральные труппы Москвы – Д.П. Бутурлина, Н.Б. Юсупова, Пинетти. Здание театра примыкало к дому с востока. Оно двусветное с галереей и сохранилось до настоящего времени. Как и главный дом, здание отодвинуто от красной линии в глубь квартала. Вход с Вознесенской улицы решен необычно – посетители попадают в театр, проходя через тесовый коридор. Богатого декоративного убранства здание, по-видимому, не имело.

Удивительным богатством отличался и парк Слободского дома с фигурными прудами, декоративными решетками оград, отлитых на демидовских заводах. Повсюду стояли мраморные и чугунные вазы, бюсты и статуи, многие из которых также отливались на заводах Демидовых. На одном из прудов был сделан искусственный остров с двумя изящными беседками. В парке Слободского дома также «гора», на которой стоял «круглый храм с деревянными колоннами».

Помимо зданий главного дома, театра, садово-парковых сооружений, городская усадьба Демидовых имела множество различных служебных и хозяйственных построек: среди них каменные кухонные и два людских корпуса и конюшня, а также деревянные строения – конюшни, каретный сарай, амбар, баня. Только одних оранжерей было 10, в том числе овощная, виноградная, персиковая, сливовая, ананасовая, вишневая. От этих построек до нашего времени сохранился только протяженный каменный корпус, стоящий на красной линии улицы.

Последние годы своей жизни Н.Н. Демидов провел в Италии. Он уже меньше интересовался своими московскими домами. Слободской дом пустовал и ветшал. В 1820 году Слободской дом и дополнительно

100 тыс. рублей были пожертвованы на устройство Московского Дома Трудолюбия.

Дом Демидовых в Гороховском переулке

Дом в Гороховском переулке (1780-е гг.) следует отнести к наиболее интересным по своим интерьерам постройкам из числа сохранившихся до нашего времени демидовских усадеб.

Вот как его описывает Бутурлин в своих воспоминаниях: «В Петербурге мы занимали дом Демидовых в Гороховой улице, через один или два дома от каменного моста на Екатерининском канале... В Демидовом доме рекреационная наша комната была длинная галерея с оранжерейными сплошными рамами, а в конце ее две ступеньки вели в глухую полуротонду с огибавшим ее диваном, расписанную клеевыми красками в подражание внутренности беседки с колоннами, а в промежутках их пестрелись кусты ярких роз, сирени и других растений, все в полном цветении. Тогда еще были в ходу аляпистые (по большей части) изображения по стенам густого леса в настоящем почти размере и разные ландшафтные виды...»

Дом был позже сильно перестроен, но до нас дошли три так называемые «Золотые комнаты», частично лестница и круглый зал. Всего вдоль главного фасада здесь располагалось пять помещений (последовательно слева направо: двусветный зал, первая, вторая, третья гостиные и парадная спальня). Первая гостиная была связана через аванзал с главной лестницей. Сохранили свою отделку и реставрированы третья и вторая гостиные и парадная спальня. Все они декорированы лепным орнаментом, деревянной резьбой и живописью. Лепка применена на карнизах и плафонах, резьба используется для убранства дверей, наличников окон, рам зеркал и мебели.

Помещения соединяются дверьми одинаковых размеров. Во второй гостиной главным элементом убранства служат дверные порталы.

В третьей гостиной убранство богаче. И дверные проемы, и откосы окон декорированы золоченой резьбой. Оформление интерьера включает в себя печи светлого искусственного мрамора с вогнутыми поверхностями во внутренних углах, белый мраморный камин с зеркалом, обрамленным тонкими резными колонками, и мебель. Колорит комнаты строится на применении трех цветов: основного белого (плафон и карниз, общий фон резьбы и мебель), темно-красного (штоф, обтягивающий стены и мебель) и позолоты (резьба).

Наибольшее количество декоративных средств сосредоточено в спальне. Здесь резьба не только на дверных порталах, но и в убранстве стен.

В «Золотых комнатах» нет ордера (в доме он использован только в некоторых помещениях), но это не лишает интерьеры тектоничности. Казаков четко определяет очертания панно и филенок и эту четкость доводит до малейших подробностей орнаментальных композиций. В интерьерах «Золотых комнат» в полной мере выявился индивидуальный художественный почерк Казакова, для которого, в частности, характерен мелкомасштабный, поистине ювелирный рисунок превосходно отточенных деталей, сохраняющих в то же время сочность и пластическую убедительность. Это относится не только к лепке и резьбе, используемой крепостными мастерами, но и к орнаментальной живописи.

12.4. ДЕМИДОВСКИЕ БОТАНИЧЕСКИЕ САДЫ

Свои усадьбы богатые люди в прошлом часто украшали садами, оранжереями. Не были исключением и Демидовы. Они создавали не просто собрание растительности, но и уникальные ботанические сады. Причем сами занимались этим делом, участвуя даже некоторым образом в исследовательских работах в области ботаники, естествознания. Отличалась в этом смысле ветвь демидовского рода – братья Прокопий, Григорий, Никита и сыновья Григория.

Во второй половине XVIII века Демидовы создали в Соликамске уникальный для Северного Урала ботанический сад, известный даже некоторым зарубежным естествоиспытателям. Соликамский сад был заложен в начале 1730-х гг. и просуществовал более 40 лет. Раньше него был устроен только "аптекарский огород" в Петербурге по указанию Петра I (в 1714 году).

Историю Соликамского сада помогли восстановить исследования краеведов. В частности, этим много занимался Соликамский журналист Владимир Свалов.

Основателем сада стал Григорий Акинфиевич Демидов. По совету отца он приглашал остановиться у него в Соликамске всех значительных людей, едущих в Сибирь или оттуда. Ему на эти встречи везло.

В 1733 году по Каме прошла флотилия с товарами для второй камчатской экспедиции Витуса Беринга. С нею прибыли молодые ученые: 28-летний Герард Миллер, будущий известный историк, 24-летний про-

фессор Петербургской академии наук Иоганн Гмелин с помощником Степаном Крашенинниковым, 22 лет, русским исследователем Камчатки. Натуралист и ботаник Гмелин предложил Демидову сажать в саду разные местные породы, сделать эту коллекцию по возможности полной, построить оранжереи для теплолюбивых плодовых растений. Хозяину оставили подробные советы, наброски теплиц и оранжерей. Гмелин дал фамилии иностранных купцов, у которых можно заказать разные растения и семена из других стран и саженцы. Гости приложили и список растений, которые можно попытаться развести. Григорий Демидов попросил их привезти из дальнего путешествия семена и отводки сибирских и камчатских растений.

Восемнадцатилетний садовод Григорий Демидов горячо взялся за дело, им завладела мысль создать невиданный сад. Уже осенью того же года он раздобыл первую партию семян и растений в горшках и кадках. Сад постепенно разрастался. Для заморских растений ставили теплые избы, прорубали в них широкие окна, а где и часть крыши заменяли стеклом. Весь город дивился метелкам пальм, колючкам кактусов, разнообразию цветов. Каждый год по заказам Григория из стран Причерноморья прибывали новые растения, семена и саженцы. Для их размещения строили оранжереи разных размеров, пока не сложился целый комплекс.

Через десять лет, в 1743 году, экспедиция возвращалась с Камчатки и снова побывала в гостях у Григория. К тому времени ботанический сад уже достаточно оформился. Успели вырасти и начали плодоносить первые фруктовые деревья. В огромном саду была подобрана почти полная коллекция деревьев и кустарников Урала и Западной Сибири. На клумбах и грядках росли разные лесные, полевые и огородные культуры. В оранжереях была собрана достаточно разнообразная коллекция экзотических растений из Италии, Греции, с африканского побережья. Ученые-путешественники были весьма удивлены этим великолепием. Иоганн Гмелин и Степан Крашенинников не нарушили своего слова десятилетней давности, они поделились находками и приобретениями с Камчатки и из Сибири, оставили семена и дубликаты гербария, просмотрели и похвалили собранную Демидовым литературу по ботанике. Они одобрили и заведенный садоводом учет своей коллекции: в специальной книге на каждое растение имелась подробная запись. Именно систематизация и была главной задачей тогдашней естественной науки. Здесь Демидов пользовался советами адъюнкта Петербургской академии наук Георга Стеллера. Посланный в 1739 году для участия в работе экс-

педиции В. Беринга, он почти три месяца прожил у Демидова. Все это время ученый гость проработал в саду, рассаживая и систематизируя собранные здесь эндемические растения. Он научил уходу за теплолюбивыми культурами, помог составить опись и завел таблички. Уезжая, Стеллер оставил хозяину ботанического сада собранные им образцы засушенных растений, семена и корневища. Все это надо было отправить в Швецию Карлу Линнею, с которым у Стеллера была договоренность о доставке гербариев из Сибири. В 1739 году из Соликамска ушла первая посылка в город Упсалу великому классификатору природы. Ее послал Г.А. Демидов, хотя отправителем на ней был назван Стеллер.

Экспедиция Г. Стеллера на Камчатку и по Сибири затянулась. С богатыми коллекциями ученый почти через год двигался через Сибирь, по пути собирая новые коллекции. Однако, будучи серьезно больным, он сумел добраться только до Тюмени и там в 1746 году скончался. Известный об этом Г.А. Демидов сумел сохранить все имущество путешественника, рассортировал его коллекцию. Первые образцы гербария отправил в Петербургскую академию наук, а дубликаты – К. Линнею.

В сопроводительном письме Демидов рассказал о судьбе Стеллера, выразил готовность сотрудничать по мере сил и знаний. Тогда и завязалась довольно оживленная связь между Соликамском и Упсалой. В саду Линнея насчитывалось только прижившихся уральских и сибирских растений 118 видов. Все они были получены из Соликамска.

Связь с К. Линнеем и учеными Петербургской академии наук имела большое значение для Г.А. Демидова, ибо направляла его искания и делала их значительными с научной точки зрения. Ботанический сад в Соликамске процветал. Демидов своей страстью заразил весь город. Не осталось ни одного купеческого дома, где бы не выращивали экзотические растения. Многие заводили свои теплицы, а богатые оранжереи А.Ф. Турчанинова, украшенные цветными витражами, были даже привлекательнее видом, чем демидовские.

Соликамск в те годы стал одним из самых зеленых городов в России. Сад и через десять лет после кончины своего владельца поражал своим великолепием. Одно только перечисление наиболее интересных видов в книге путешественника и натуралиста И.И. Лепехина заняло более шести страниц. В этом саду было более 500 видов растений: цвели американские кактусы – 20 видов, благородный лавр, оливы, каштаны, грецкий орех, лимоны, виноград и другие растения. Средиземноморское кофейное дерево из Абиссинии, ананасы и другие экзотические растения

экваториальных стран. Было много растений, характерных для Сибири и Урала.

После смерти Г.А. Демидова ботанический сад в Соликамске, оставшийся без хозяина, постепенно хирел. Часть коллекции была перевезена в Москву к Прокопию Демидову, остальное поддерживалось.

В 1772 году сад вместе со всем Соликамским имением и селом Красным был продан А.Ф. Турчанинову. Позднее никаких сведений о нем в Соликамске не сохранилось. Известно, что купивший его Турчанинов умер в 1776 году. Наследники его переселились в Екатеринбург. Видимо, тогда же и прекратил свое существование ботанический сад, созданный руками Демидова.

Продолжил ботанические занятия старший брат Григория – Прокопий Акинфиевич Демидов. Тот тоже увлекался коллекционированием экзотических растений. Еще в 1740-е гг. Прокопий пользовался отводками и семенами из Соликамского сада. А после смерти Григория перевез в Москву наиболее интересные растения из уральской коллекции. Разводя свой сад в Москве, П.А. Демидов не ставил никаких научных целей, во всяком случае до середины 1760-х гг. До окончания раздела имущества между братьями он просто не имел такой возможности. Когда П.А. Демидов получил свою долю наследства, он выделил средства на различные пожертвования. На строительство своего дворца и закладку ботанического сада в Серпуховской части Москвы им затрачены были большие средства. Он задумал превзойти брата, затмить его европейскую известность и не скрывал своего намерения от Григория, а тот оказывал ему всяческую поддержку, наделяя семенами и саженцами. К середине 1770-х гг. сад П.А. Демидова значительно обошел по размерам коллекций Соликамский.

Большой ботанический сад в Москве привлекал внимание посетителей, доступ в него был открыт, и он всегда был заполнен посетителями. Популярности сада способствовали и эксцентричные выдумки хозяина. Например, однажды вместо гипсовых копий римских статуй он расставил на клумбах вымазанных мелом мужиков, которые окликали всех, кто осмеливался сорвать цветок. Слух о живых статуях взбудоражил Москву, в сад валом повалил народ. Тогда-то и возникло название нынешнего места – Нескучный сад.

Изучением ботанической деятельности П.А. Демидова активно занимались М.Н. Караваев и А.И. Ефимов. Они нашли новые или малоизвестные архивные материалы и недавно обнаруженные в Московском университете гербарные коллекции XVIII века.

Свое увлечение ботаникой Демидов, видимо, считал делом серьезным и почетным. Недаром на некоторых его портретах непременно присутствуют растения или предметы, относящиеся к ботанике.

Детство и отрочество П.А. Демидов провел в семье отца на Урале. Он, как и его два брата, не получил систематического образования. Путешествуя с отцом по заводам Урала и Алтая, приобрел деловые навыки и любовь к природе и естествознанию. С 1729 по 1738 гг. Прокопий вместе с братом Григорием прожил в фамильной вотчине близ Соликамска. Когда по завещанию отца Соликамская вотчина перешла к Григорию, Прокопий покинул Урал и до 1748 года жил в Туле, где продолжал заниматься цветоводством.

В 1750 году П.А. Демидов поселился в Москве. Здесь он много времени посвящал естествознанию и цветоводству, но это не мешало ему заниматься коммерческими и государственными делами. Вероятно, в 1770-х гг. он совершил путешествие в Саксонию, Голландию и Англию. Нет сведений о том, занимался ли он за границей ботаникой. Можно предположить, что он не мог упустить случая познакомиться со знаменитыми голландскими цветоводами и зарубежными ботаниками.

Еще до поездки за границу в 1750-х гг. Прокопий приступил к созданию ботанического сада в Москве, рядом со своим дворцом. В 1761 году ботанический сад уже существовал. Столь быстрое его становление во многом объясняют природной энергией Демидова и опытом, приобретенным еще при создании ботанического сада в Соликамске. В научной литературе имеется подробное описание этого сада, сделанное академиком П.С. Палласом, который дважды его осматривал: в 1768-м и более подробно в 1780 гг., когда он жил в доме Демидова целый месяц и занимался описанием растений.

В саду Демидова ежегодно составлялись «травники» (гербарии), куда входили многочисленные растения, специально для этого собранные и высушенные. Этими «травниками» снабжались «охотники и любители ботаники, в числе коих и я, - пишет Паллас, - получил знатное собрание растений для травника».

"Владелец сада сего определил его сперва для плодов, а наконец для одной ботаники и построил в нем множество разных каменных оранжерей", - пишет Паллас в своем предисловии к каталогу. Здесь он упоминает пять террас, спускавшихся к реке, и восемь оранжерей, на них расположенных. Эти оранжереи были предназначены не только для "сочных растений и деревьев из теплых стран", но и специально для "рощения семян" и тянулись на целых полверсты.

Демидовский сад в Москве фактически можно считать одним из первых в России. По мнению Палласа, сад Демидова служил распространению ботаники в России: «Сей сад не только не имеет себе подобного во всей России, но и со многими в других государствах славными ботаническими садами сравнен быть может как редкостью, так и множеством содержащих в оном растений. Особливо удивления достойно по числу и по редкости собрание иностранных деревьев, ежегодно умножаемое».

В каталоге растений демидовского сада, составленном Палласом в 1781 году, числилось 2224 растения, в каталоге, составленном самим хозяином сада в 1786 году, было означено уже 4363 растения. Вероятно, разница вызывалась не только увеличением сада за пять лет, но и различием подхода к перечислению растений. Демидов в первую очередь был заинтересован как можно шире показать богатство своего сада, обилие в нем не только редких иноземных растений, но и великое множество разнообразных садовых сортов и форм.

В предисловии к своему каталогу он указывает 8000 растений – общее количество их за весь период существования сада, куда входят 6000 видов и не менее 2000 садовых форм. Среди растений демидовского сада было немало видов российской флоры с Северного Кавказа, Украины, Поволжья, из Крыма, Средней России и некоторых областей Сибири. В списках упоминается 326 видов дикорастущих растений, собранных на территории самого сада и в окрестностях Москвы. Некоторые растения были уроженцами далеких заморских краев – Америки, Индии, Океании и Африки.

Помимо устройства ботанического сада и его постоянного пополнения Демидов в своих исследованиях вел наблюдения за жизнью растений, пользовался микроскопом, занимался и составлением гербария, который представлял большую научную ценность. Он включал в себя не менее 4–4,5 тысячи гербарных листов. Уже после смерти владельца вдова в 1789 году передала гербарий в Московский университет, где он стал первой коллекцией университетского собрания. К сожалению, в 1812 году травник почти весь сгорел при пожаре в Москве, его каталог не сохранился. В Московском университете осталось лишь несколько гербарных листов. Печальной участи гербария избежали 150 экземпляров засушенных растений, которые от Демидова получил Паллас.

Для пополнения коллекции растений своего сада П.А. Демидов установил связи со многими зарубежными и отечественными ботаниками. Он обменивался материалами с В. Мартини, участником сибирской экс-

педиции, И. Амманом, П.С. Палласом, которому переслал только в 1778 году около 500 образцов, в том числе редкие семена для И. Лепехина. Демидов поддерживал контакты и с московскими учеными: Т. Гарбером – директором медицинского сада, Ф. Стефаном – профессором Военно-хирургической академии и с зарубежными ботаниками: Н. Жакеном – директором ботанического сада в Вене, А. Туином – парижским садоводом и с некоторыми представителями коммерческих фирм по продаже растений и семян.

С учеными имел дело еще один из Демидовых, сын Г.А. Демидова Павел Григорьевич. Полагают, что часть материалов Г.В. Стеллера не попала в академию, а попала в руки П.Г. Демидова, который позволил взять дублеты Линнею, воспользовавшемуся материалами Стеллера в своих работах. В гербарии Линнея хранились дублеты Стеллера, полученные через П.Г. Демидова.

После смерти Прокопия Акинфиевича Демидова ботанический сад в Москве постепенно пришел в запустение. Прямые наследники вовсе не интересовались делами отца. Исполняя волю покойного, его вдова Татьяна Васильевна Демидова обратилась в 1787 году к Екатерине II с просьбой передать сад в ведение Московского университета, но получила отказ. Со временем демидовское имение перешло сначала к княгине Е.Н. Вяземской, потом к графу Ф.Г. Орлову. Москвичи многие годы совершали прогулки по Нескучному саду и в XIX веке. Сад и дворец входили в перечень ознакомительных достопримечательностей Москвы, так же, как и Воробьевы горы, Кусково, Останкино, Ильинское, Царицыно, соборы и Оружейная палата в Кремле.

Особенно хорошо виделся сад с Воробьевых гор, откуда открывался привлекательный вид на Москву. В погожую погоду на шишаке храма Спаса золото горело в лучах. Нежная дымка поднималась над сученной вдали массой стен, колоколен, церквей, темнеющих куп в садах и целых рощ. На первом плане внизу Новодевичий монастырь резко поднимал в воздухе свою темно-красную ограду с бойницами и зубцами. Справа Нескучный сад опускался зелеными террасами, и вдали стоял дворец над более бледной площадкой пологого цветника. Сам же сад оставался без внимания. Он захирел и погиб как ботанический. Только часть редких растений из него пересадили в университетский ботанический сад.

В 1920-х гг. Л.П. Александров и В.Л. Некрасов писали: «Лучше всего была бы восстановлена память о первом ботаническом саде России, если бы Нескучный сад, украшенный памятниками Демидову и

Палласу, был обращен в большой ботанический сад и служил целям просвещения, знакомя с разнообразной флорой России».

В конце 1930-х гг. ботанический сад на территории около бывшего демидовского дворца заложила Академия наук. Просуществовал он до 1945 года, а потом был переведен в Останкино, где и ныне находится Главный ботанический сад АН России.

Сейчас на сохранившихся участках двух верхних искусственных террас бывшего ботанического сада Демидова, перед фасадом здания Президиума Академии наук России, обращенным к Москве-реке, расположен небольшой, но очень красивый и хорошо ухоженный сад с интересным составом древесных пород, кустарников и цветов. Нынешний сад Президиума АН России – небольшая часть обширного Нескучного сада, как считают некоторые, единственного ансамбля Москвы, сохранившего для нас памятник архитектуры и садово-паркового искусства XVIII-XIX вв. Можно присоединиться к пожеланию М.Н. Караваева и А.И. Ефимова: «Было бы справедливым отметить это место мемориальным знаком в память создания замечательного ботанического сада в Москве».

Еще в советские годы сообщалось о решении создать в Соликамске первый в стране Музей истории ботанических садов России. Дендрарий Г.А. Демидова можно считать одним из первых ботанических садов России. Каким же может стать Соликамский музей? Разместится он в здании церкви Иоанна Предтечи, построенный на месте ботанического сада. С 1987 года там начались реставрационные работы. В новом музее намечается наглядно отразить растительность всех регионов нашей страны, представить традиционные и самые новые формы работы ботанических садов по интродукции и акклиматизации растений. Рассматривается возможность создания в Соликамске и ботанического сада – рядом с музеем, на берегу реки Усолки, где стояло село Красное, старинная демидовская вотчина.

12.5. УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Важным показателем культуры на Урале в XVIII веке было появление горнозаводских школ. В «Памяти» Петра I от 1702 года о передаче Невьянского завода Н. Демидову указывалось, чтобы при его заводах на собственные деньги «однолично деткам школы были построены и работников добрых и смышленных к тому делу у домен, и у руд, и у уголь-

ного сжения учить, чтоб и впредь за оскудением людей остановки и никаких вредительских причин не учинил Ося».

Первая «цифирная» школа была открыта по указанию Петра I Никитой Демидовым при Невьянском заводе в декабре 1709 года. По словам историка Сибири П. Словцова, она предназначалась «для грамоты, для счисления и руководства к заводскому делу». Первое учебное заведение Демидовых оказалось долговечным, другие школы этого типа начали появляться несколько позже и в разное время оказались закрытыми.

Во второй четверти XVIII века с созданием Нижнетагильской группы заводов горным гнездом магнатов Демидовых становится Нижний Тагил. Здесь в 1740 году на базе Невьянской школы было основано Акинфием Никитичем Демидовым арифметическое училище. Через 18 лет Невьянская школа полностью переводится в Нижний Тагил и объединяется с местным училищем. В арифметической школе 30-40 крепостных мальчиков служительского штата в возрасте от 8 до 14 лет учились грамоте, арифметике, геометрии, черчению и копированию планов, проектному делу, практическим основам горнозаводского искусства, а некоторые и иностранным языкам. Их готовили крепостные и вольные учителя для конторской и технической службы.

Потребность в грамотных и квалифицированных специалистах становится все более насущной по мере роста уральской промышленности. Н.А. Демидов, заинтересованный в достаточно высоком уровне преподавания арифметики в Нижнетагильской школе, открывает в 1765 году отделение для подготовки служителей на Нижнетагильских заводах. В училище обучались дети и с заводов родственников Н.А. Демидова. Так, в январе 1768 года Никита Акинфиевич приказал Нижнетагильской конторе принять трех мальчиков из Суксунского завода по просьбе его племянника Александра Григорьевича Демидова. В октябре 1778 года последовало подобное же повеление в ответ на просьбу Никиты Никитича Демидова. В 1779 году Александр и Петр Григорьевичи Демидовы послали учиться в эту школу шесть мальчиков.

Расходы заводчиков на содержание школы были невелики. При открытии училища в 1765 году Н.А. Демидов выделил на его содержание 500 рублей, по его же распоряжению в 1778 году сумма сократилась до 300 рублей. Заводчик снабжал школу учебниками и новой литературой.

Число учеников было переменным. Так, в 1770 году училось двадцать мальчиков, и еще около десяти вместе с учителем школы Гав-

риилом Евтифьевым практически овладевали заводским делом под руководством иностранного специалиста Осипа Шталмеера, резчика по дереву и изобретателя. Дети горнорабочих выполняли не школьные, а барские «уроки». Академики Гмелин и Паллас видели на горе Высокой сотни детей, которые таскали руду, складывали ее в кучи.

Многое сделали выпускники школы А. Дементьев, Е. Мельников, А. Любимов, Ф. Сибиряков, Ф. Арефьев, З. Распопов. Они несли на демидовские заводы и рудники технические знания. Им были знакомы труды Ломоносова, Паласа и других ученых – такие книги имелись в школе. Им известен был русский и иностранный передовой опыт по горнозаводской части.

В 1806 году Н.Н. Демидов преобразовал арифметическую школу в 4-классное (позже в 5-классное) учебное и воспитательное заводское училище типа пансиона и перевел его из Нижнетагильского района в район Выйского завода. Теперь его называли «Выйское заводское училище».

В 1804 году при Висимо-Уткинском заводе Н.Н. Демидова началось строительство церкви. Для росписи образов в целях экономии предлагалось нанять только одного живописца с тем, чтобы он на месте, в Тагиле, обучил своему искусству 4-6 мальчиков и с их помощью выполнил отделку. В ноябре 1806 года в «Московских ведомостях» появилось объявление о найме с условиями контракта: заводчик брал на себя расходы по квартире, дровам, свечам, проезду до места жительства и обязывался выплачивать жалованье по 700 рублей в год.

Это было началом создания живописной школы в Нижнем Тагиле, созданной в 1806 году по воле Н.Н. Демидова. Попутно она служила для подготовки специалистов по росписи подносов, шкатулок, столиков. Сведения о школе отрывочны и немногочисленны. Работая в Государственном архиве Свердловской области, научный сотрудник Нижнетагильского краеведческого музея О. Силонова выявила новые документы, позволившие восстановить некоторые звенья истории школы и жизненного пути ее создателя, первого художественного руководителя Василия Ивановича Албычева. Именно он откликнулся на объявление в газете.

Нового управляющего М.Д. Данилова поразило широкое распространение среди тагильчан искусства росписи и лакирования. Стремясь доказать заводладельцу свою расторопность и заботу о прибылях, он предложил создать в Тагиле господскую лакировальную фабрику. Тут же, на месте, с февраля по август 1806 года решался вопрос об открытии

в заводе и своей школы живописи, которая могла бы обеспечить фабрику первоклассными мастерами – иконописцами и живописцами.

С 27 сентября по 28 ноября 1806 года Николай Никитович Демидов посетил свои Нижнетагильские заводы. Среди заведений, которые он почтил своим вниманием, была живописная школа. Позднее он писал: «В бытность мою в заводах видел я весьма хорошую школу, учрежденную Албычевым, состоящую из мальчиков».

Произведения художника Василия Албычева нам неизвестны. Лакированных изделий, расписанных им и его учениками, пока не выявлено. Исследователи высказывают мнение, что хранящиеся в Эрмитаже тагильские подносы с сюжетной росписью выполнены им и его воспитанниками. Это вполне возможно, ибо живописная школа ежегодно отчитывалась перед заводовладельцем, посылая изящные высокохудожественные лаковые изделия в его московскую и петербургскую конторы.

В октябре 1806 года на заводе получили предписание по организации слесарной мастерской для изготовления подносных форм, куда разрешалось отобрать самых лучших демидовских слесарей и «из заводских жителей, отличающихся чистотой работы». Всего 12 человек. Числу слесарных мастеров точно должен был соответствовать штат учеников живописной школы. Демидов рекомендовал набрать 12 мальчиков из детей заводских жителей. Удалось набрать девять, да и то пятеро оказались детьми служащих. Каждому ученику определялось жалованье 25 рублей в год на все содержание и бесплатная приличная одежда, а также краски и материалы для обучения.

В письме управителю от 7 декабря 1808 года Н.Н. Демидов выразил недовольство медленным строительством лакировальной фабрики. В.И. Албычев получил от него на свой счет замечание: «Каково идет живописная школа, ибо Албычев затем и взят, чтобы научить мальчиков искусству писать, и нужно хоть и малую, но иметь фабрику, собственно мне принадлежащую. А то до сих пор он (Албычев) все обучает школьников, как работать на обывательских (частных) фабриках».

В 1809 году истек срок, отведенный Н.Н. Демидовым для подготовки живописных учеников. О положении дел в этот период Данилов доносит: «., мальчики, обучающиеся у г. Албычева, все почти весьма успели и заняты теперь писанием образов для Висимо-Уткинской церкви. Управляющий заводов сообщил, что остановил постройку лакировальной фабрики ввиду невыгодности сего предприятия». Приведенные доводы убедили и заводовладельца. Данилов предлагал также уничтожить живописную школу, контракт с Албычевым не возобновлять, уче-

ников живописных распустить по домам на собственное пропитание «с положением на каждого оклада поставкой древесного угля», предназначенного для заводов.

В одном из писем, посланных в 1809 году из Парижа, Н.Н. Демидов указал: «Заключенный с Албычевым контракт возобновить не вижу надобности. По истечении оному срока следует с ним поглотиться (рассчитаться. - Н.М.), коли писание образов для Висимо-Уткинской церкви совершенно будет окончено. Ибо свои ученики с заводов выучатся». В письме речь идет об обучавшихся в Италии двух учениках тагильской живописной школы – П. Баженове и Я. Арефьеве. Еще в 1806 году во время посещения живописной школы Н.Н. Демидов лично отобрал этих, видимо, подающих надежды, и распорядился отправить в Италию для обучения живописи. Через год ученики вернулись в Россию. В 1812 году с позволения Демидова они поступили в Академию художеств. Из Петербурга П. Баженов прибыл в 1817 году, его товарищ Я. Арефьев – год спустя. Их крепостное состояние сохранилось. Каких-либо сведений о их деятельности не сохранилось.

О судьбе основателя живописной школы в Тагиле известно, что 1 декабря 1809 года по требованию тагильской конторы Албычев сдал все господские вещи, находившиеся в школе живописи. Возможно, после увольнения со службы он не покинул Тагила и какое-то время жил здесь, зарабатывая на заказах. Однако с 1810 года какие-либо сведения о нем совершенно исчезают из документов демидовского архива.

В отношении закрытия живописной школы заводу владельце в не согласился с управляющим, советовал дать ученикам полный курс обучения, а затем соглашался обратить живописцев в углепоставщиков. В очередном донесении Данилов в 1810 году сообщал: «Училище существует и поныне. С самого начала открытия был только один выпуск и только пять учеников. Все они выпущены с хорошим поведением и способностями к службе на хорошие должности!».

В 1819 году в Выйской живописной школе занимались новички. Н.Н. Демидов не терял к ней интереса. Он утвердил новый состав школы, закупил для нее в Париже статуи и бюсты, в 13 ящиках отправил их в Тагил. И вдруг в июне 1820 года у заводовладельца внезапно переменилось настроение, и контора получила приказ: «Живописное училище далее за неимением в нем надобности упразднить и бывших в нем учеников разместить по разным местам». Приходится согласиться с резюме О. Силоновой: "Закрылось живописное заведение, бывшее, по сути своей, господской прихотью, данью моде. Особая милость иссякла». Надо

не забывать при этом и такую особенность характера Н.Н. Демидова: он всегда мгновенно увлекался новшествами, сулившими скорую прибыль. Вот эти-то надежды заводчика и не оправдались.

Однако есть сведения, что Павел Николаевич Демидов во время посещения Тагильских заводов в 1830 году обратил внимание на местные церкви, расписанные в основном крепостными художниками. Многие иконы, созданные их руками, восхитили заводчика. Он осмотрел все семь православных церквей, пожелал увидеть мастеров-художников по камню и иконописцев. Управляющий Любимов повел хозяина в специальную художественную мастерскую, которая вела свою историю еще от живописной школы 1806 года. Гордостью этой мастерской были крепостные художники. Павел Николаевич решил, что они не хуже иностранных, но дешевле, а в обработке камня и художественного литья превзошли многих. Сразу же заводчик приказал Любимову отправить более способных в столицу. Там он полагал использовать их мастерство не только для украшений собственного дома, но и многих государственных зданий. В частности Исаакиевского собора, на отделку которого везли из Нижнего Тагила гранит и мрамор, малахит и яшму, золото и другие драгоценные камни и металлы. П.Н. Демидов подарил Николаю 1 в 1836 году огромную малахитовую ротонду – восемь колонн, соединенных куполом, внутренняя поверхность которого была отделена уральским лазуритом.

Мозаичный пол ротонды выложен уральскими самоцветами. Этот малахитовый храм сейчас украшает аванзал Зимнего дворца.

В 1820-1830 гг. местная живописная и арифметическая школа, существовавшая при петербургском доме Демидовых, влилась в Выйское заводское училище, за счет чего последнее значительно расширилось. Оно готовило «с познаниями людей для заводских разнообразных должностей». За 1822-1827 гг. из воспитанников Выйского училища в разные места отправили 53 человека для конторской и технической службы.

С 1839 года это училище становится уездным и в учебном отношении подчиняется министру просвещения. Количество его учеников достигает 160 человек. Наряду с общеобразовательными предметами казенных уездных училищ им преподают специальное черчение и рисование, заводские письменные и административные дела, бухгалтерию, основы механики и горного дела, металлургию, а также музыку, пение, в отдельные годы - алгебру, физику, немецкий, французский, английский языки и другие предметы. Улучшается состав учителей и серьезно налаживается практическое обучение, что в свою очередь привело к созда-

нию учебных кабинетов, мастерских и ведению практических занятий на предприятиях.

В составе учителей паровозостроитель М.Е. Черепанов руководил практическим обучением и занимался с учениками механикой. Здесь преподавали и бывшие воспитанники Выйского училища: А. Черепанов – специальное черчение, Ф.Ф. Звездин – литейное дело, горный инженер А.П. Ерофеев – горную часть. Были случаи обучения отдельных учеников крупнейшим механиком Е.А. Черепановым и горным инженером Ф.И. Швецовым. Некоторые ученики заводского училища отправлялись в первой половине XIX века для дальнейшего технического образования за границу. В 1840 году в разных странах Западной Европы обучалось 16 человек.

Историк-краевед П.К. Шиленко отмечает: «Выйское училище, пожалуй, было единственным техническим учебным заведением в России, в котором за редким исключением учились и преподавали крепостные, причем многие из поколения в поколение. Это вытекало из крепостнических условий горнозаводской жизни. Для Демидовых это был самый выгодный способ обеспечения заводов наследственными руководителями производственных процессов. В целях воспитания покорных слуг послушным ученикам они изредка давали награды, а по отношению к непослушным часто применяли розги, исключение и направление на самую тяжелую работу».

Приведем такие факты. Из учеников и выпускников Выйского училища за 1830-1840 гг. подверглись самым строгим наказаниям 67 человек. Только за 1838-1847 гг. исключено из училища 38 человек, переведено из штата служителей в «рабочий класс» – 24 человека, сдано в солдаты 4 человека. Н. Попов был отправлен в Сибирь. Воспитанник П. Зайцев по неизвестным причинам находился в бегах.

Выйское училище за 58 лет выпустило более 600 горнозаводских специалистов. Многие из них, насколько могли, облегчали труд крепостных работников, вводили технические новшества.

Падение крепостного права и изменения в горнозаводской жизни привели к новым преобразованиям училища, которые проводились в интересах заводовладельцев. В 1862 году Выйское заводское училище по разрешению царя реорганизуется в «Нижнетагильское реальное училище» и через некоторое время вновь возвращается в район Нижнетагильского завода, в специально отстроенное для него здание по улице Уральской, где оно находилось до 1921 года.

Реальное училище было трехклассным с двухгодичным сроком обучения в каждом классе. Оно имело четыре отделения: металлургическое, механическое, бухгалтерское и топографическое. От казенных реальных училищ отличалось специальным уклоном и проведением двухлетней производственной практики.

Упадок Нижнетагильских заводов во второй половине XIX века отрицательно сказывался на школьном деле. Ссылаясь на «оскудение в средствах», наследники П.П. Демидова в 1885 году отказались от содержания училища. По тагильским заводам прошла волна собраний с требованием сохранить его для молодого поколения. Но заводоуправление осталось при своем решении. Оно стремилось переложить содержание училища на плечи трудящихся, угрожая в ином случае закрыть его. В 1887 году служащие и рабочие Нижнетагильского округа вынуждены были дать согласие ежемесячно отчислять от скудной зарплаты полтора процента на училище. За 28 лет трудящиеся отдали на образование около 465 000 рублей, тогда как заводовладельцы до 1910 года отпустили на эти цели лишь 193 000 рублей, а с десятого года совсем перестали оказывать какую-либо помощь.

Еще в 1896 году по решению Государственного совета это училище было реорганизовано в «Нижнетагильское горнозаводское училище» с 4-летним сроком обучения. С этим периодом жизни училища связаны имена известных русских ученых и специалистов в области горнозаводского дела: В.Е. Грум-Гржимайло, К.А. Костылева, И.А. Гамильтона, И.П. Залесского, А.Ф. Головина. Они совмещали службу на Нижнетагильских заводах с преподаванием в училище. Первый выпуск «горнозаводцев» состоялся в 1898 году (21 человек). «Светочем культуры на Урале» назвал училище ученый-металлург В.Е. Грум-Гржимайло.

«Из открытых в начале XVIII столетия низших горнозаводских школ на Урале и Оленецких заводах только Уральское горное училище в Нижнем Тагиле существует непрерывно с самого своего основания, обслуживая потребности в низших и средних горных и лесных техниках. Все остальные школы были в разное время закрыты, и старейшей после указанной горной изредка давали награды, а по отношению к непослушным часто применяли розги, исключение и направление на самую тяжелую работу».

Приведем такие факты. Из учеников и выпускников Выйского училища за 1830-1840 гг. подверглись самым строгим наказаниям 67 человек. Только за 1838-1847 гг. исключено из училища 38 человек, переведено из штата служащих в «рабочий класс» – 24 человека, сдано в

солдаты 4 человека. Н. Попов был отправлен в Сибирь. Воспитанник П. Зайцев по неизвестным причинам находился в бегах.

Выйское училище за 58 лет выпустило более 600 горнозаводских специалистов. Многие из них, насколько могли, облегчали труд крепостных работников, вводили технические новшества.

Падение крепостного права и изменения в горнозаводской жизни привели к новым преобразованиям училища, которые проводились в интересах заводовладельцев. В 1862 году Выйское заводское училище по разрешению царя реорганизуется в «Нижнетагильское реальное училище» и через некоторое время вновь возвращается в район Нижнетагильского завода, в специально отстроенное для него здание по улице Уральской, где оно находилось до 1921 года.

Реальное училище было трехклассным с двухгодичным сроком обучения в каждом классе. Оно имело четыре отделения: металлургическое, механическое, бухгалтерское и топографическое. От казенных реальных училищ отличалось специальным уклоном и проведением двухлетней производственной практики.

Упадок Нижнетагильских заводов во второй половине XIX века отрицательно сказывался на школьном деле. Ссылаясь на «оскудение в средствах», наследники П.П. Демидова в 1885 году отказались от содержания училища. По тагильским заводам прошла волна собраний с требованием сохранить его для молодого поколения. Но заводоуправление осталось при своем решении. Оно стремилось переложить содержание училища на плечи трудящихся, угрожая в ином случае закрыть его. В 1887 году служащие и рабочие Нижнетагильского округа вынуждены были дать согласие ежемесячно отчислять от скудной зарплаты полтора процента на училище. За 28 лет трудящиеся отдали на образование около 465 000 рублей, тогда как заводовладельцы до 1910 года отпустили на эти цели лишь 193 000 рублей, а с десятого года совсем перестали оказывать какую-либо помощь.

Еще в 1896 году по решению Государственного совета это училище было реорганизовано в "Нижнетагильское горнозаводское училище" с 4-летним сроком обучения. С этим периодом жизни училища связаны имена известных русских ученых и специалистов в области горнозаводского дела: В.Е. Грум-Гржимайло, К.А. Костылева, И.А. Гамильтона, И.П. Залесского, А.Ф. Головина. Они совмещали службу на Нижнетагильских заводах с преподаванием в училище. Первый выпуск «горнозаводцев» состоялся в 1898 году (21 человек). «Светочем культуры на Урале» назвал училище ученый-металлург В.Е. Грум-Гржимайло.

«Из открытых в начале XVIII столетия низших горнозаводских школ на Урале и Оленецких заводах только Уральское горное училище в Нижнем Тагиле существует непрерывно с самого своего основания, обслуживая потребности в низших и средних горных и лесных техниках. Все остальные школы были в разное время закрыты, и старейшей после указанной горной школы является горный институт в Петербурге» – такой след оставила о себе в «Техническом словаре» 1912 года первая в России горнозаводская школа.

После революции и гражданской войны училище продолжало свою жизнь и деятельность в виде Нижнетагильского горно-металлургического техникума, теперь колледжа.

«Во все времена в различных слоях общества была своя интеллигенция, озабоченная судьбами Отечества, чувствующая смутное беспокойство от социального неравенства и потому готовая направить свои силы и состояние на просвещение, здравоохранение, другие посильные и полезные дела», – пишет С. Заплавный. В общем-то верная мысль кажется нам несколько категоричной по отношению к Демидовым. Едва ли ими двигало «смутное беспокойство от социального неравенства». Однако автор в подтверждение своей мысли приводит именно пример действий Павла Григорьевича Демидова, который в 1803 году пожертвовал на открытие университетов в Киеве и Сибири 100 000 рублей с припискою: «Но пока приспееет время образования сих последних, прошу, дабы мой капитал положен был в государственное место с тем, чтобы он возрастал в пользу тех университетов».

Время Киевского университета «приспело» через 31 год. Решение о строительстве Томского университета было принято лишь в 1878 году. Вот тут-то и пригодился демидовский фонд, возросший до 150 000 рублей. 210 000 рублей присовокупили к нему иркутский купец, известный полярный исследователь А.М. Сибиряков и томский купец З.М. Цибульский. Еще 125 000 рублей дали люди малоимущие. На эти деньги для Томского университета были приобретены книжные сокровища в 97 000 томов. Те же купцы направили в Томск «для научных упражнений» минералы со всех рудников Урала, Алтая, Восточной Сибири.

Современники писали, что заводы давали Демидовым диковинные прибыли. Куда их тратили богачи того времени? «Шереметьевы строили странноприимные дома, Куракины – богадельни, Голицыны – больницы, Демидовы осыпали золотом юный Московский университет». По распоряжению тогдашнего министра просвещения графа Разумовского «для

всегдашней памяти» в 1822 году имена Прокопия, Никиты и Григория Демидовых были начертаны золотыми буквами на первой доске, вывешенной в университете. На средства П.А. Демидова построено было в 1779 году Коммерческое воспитательное училище, готовившее приказчиков и другой персонал для купеческой торговли и промышленности.

Основание Ярославскому лицейю положил Павел Григорьевич Демидов. Открытие этого учебного заведения под названием Ярославского Демидовского высших наук училища состоялось 29 апреля 1805 года. По уставу 28 января того же года училище это занимало место непосредственно после университетов. Семь профессоров преподавали в нем словесность древних языков и российское красноречие, философию, право естественное и народное, математику, естественную историю, химию и науку финансов. Студенты, окончившие курс в Демидовском лицее, принимались на службу с чином XIV класса. Но в 1811 году аттестаты этого училища соответствовали аттестатам университетов. На иждивении этого учебного заведения должны были содержаться 20 студентов, окончивших курс в народных училищах. Принимались и лица с домашним образованием, преимущественно из бедных дворян и других сословий Ярославской губернии.

К началу открытия училища пришлось выписать пять студентов Московского университета, а для того, чтобы обеспечить себя слушателями в будущем, был открыт пансион, в который принимали дворянских детей всех губерний с 9 до 13 лет. До 1810 года число учащихся не превышало 49, в 1822 году их стало уже 109.

Уставом 2 августа 1833 года училище было преобразовано в Демидовский лицей, а пансион присоединили к ярославской гимназии. Лицей был подчинен Московскому университету и управлялся советом, в котором председательствовал директор, назначаемый на должность министром народного просвещения по представлению Московского университета. Профессора также избирались университетом. Теперь в лицей принимались молодые люди, кончившие курс в гимназиях или сдавшие должные экзамены. Курс учения в лицее стал трехлетним. Преподавались Закон Божий, математика, физика, химия и технология, российская и латинская словесность, философия, естественная история, русское публичное, гражданское и уголовное право с их судопроизводствами, политическая экономия и финансы, российская и всеобщая история и статистика, немецкий и французский языки. Особое внимание обращалось на науки юридические и камеральные (цикл административных и экономических дисциплин), прочие же считались второстепенными. С

1832 года студентов обучали и военной службе. Этот характер сохранился и по уставу 22 ноября 1845 года, который главной целью лицея ставил «распространение основательных сведений по части камеральных наук, в связи с отечественным законоведением»

Лицей был освобожден от подчинения Московскому университету. Совет лицея мог избирать профессоров по конкурсу. Однако пестрота программы еще более усилилась. К прежним наукам присоединились еще сельскохозяйственные (сельское хозяйство, лесоводство, земледелие) и даже бухгалтерия. При такой постановке учебного дела воспитанники выносили какие-то обрывки знаний. Лицей влачил жалкое существование, мало привлекал молодых людей и еще менее – ученых для преподавания. Так, в 1828 году петербургский профессор словесности Н.В. Никитенко получил приглашение от попечителя Демидовского лицея в Ярославле А.М. Безобразова занять место профессора истории в самом заведении. «С этим местом сопряжен чин коллежского асессора, 2000 рублей жалованья, казенная квартира - одним словом, жизнь мирная, обеспеченная и независимая», – писал он в «Дневнике». Будущий знаменитый профессор отказался покинуть столицу и отправиться в далекий провинциальный Ярославль: «Там ожидали меня спокойствие и обеспеченность, здесь бури, превратности, но более обширное поле деятельности. Я избираю последнее». Значит, не захватывала обстановка жизни в этом лицее самолюбивых молодых ученых, не всякий туда шел.

Необходимость преобразования лицея была очевидна уже в 1849 году, когда почетный попечитель П.Г. Демидов предлагал создать на его базе специально-камеральное учебное заведение. В 1862 году, в канун судебной реформы, К.Д. Кавелин представил записку о преобразовании лицея в юридический факультет, указывая на то, что университеты вместе с училищем правоведения едва ли в состоянии будут подготовить и треть того числа знающих, теоретически образованных юристов, какое окажется нужным. Мысль эта в 1868 году была поддержана графом Д.А. Толстым, министром внутренних дел, лауреатом Демидовской премии (1847 год).

Но открытие Демидовского юридического лицея состоялось лишь два года спустя. По уставу 25 декабря 1874 года лицей управлялся директором, советом и правлением. Профессора и доценты назначались министром народного просвещения. В составе профессоров было несколько известных по тому времени ученых, но они посвящали лицеем большей частью только первые годы своей профессорской деятельности и спешили переходить в университеты.

На 1 января 1892 года в этом учебном заведении состояло 13 преподавателей, по штату же полагалось 15. Учебные предметы – те же, что на юридических факультетах университетов. Курс учения четырехлетний. До 1885 года в студенты принимались воспитанники духовных семинарий. Позже принимались лица, имеющие аттестат зрелости.

В 1886 году для студентов лицея ввели форменную одежду, такую, как и для студентов университетов. Плата за учение составляла 40 рублей, допускались и посторонние слушатели. При лицее существовало 35 стипендий, из них 20 демидовских по 200 рублей, 5 императорских по 200 рублей и одна императорская в 275 рублей в год. Имелись интернат и попечительство о недостаточных студентах, учрежденное в 1871 году.

К 1 января 1892 года в лицее состояло 169 студентов. Учреждение имело богатую библиотеку, издавало три журнала: «Временник Демидовского юридического лицея», «Юридический библиофил» и «Юридические записки». Библиотека насчитывала 16 420 названий книг. До 1868 года лицей содержался исключительно средствами П.Г. Демидова, а после средства отпускались государственным казначейством. В Демидовском училище (1805-1834) окончили курс 327 учащихся, в Демидовском лицее (1835-1871) – 550, в Демидовском юридическом лицее со времен первого выпуска в 1874 году и по 1891 год – 705 человек. В связи с реорганизацией высшего образования в 1918 году лицей был преобразован в Ярославский университет, позднее закрытый. Ныне это Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова.

12.6. ДЕМИДОВСКИЕ БИБЛИОТЕКИ

Исследования в области истории книги позволяют нам лучше понять духовный мир давно минувших эпох, круг интересов, мыслей и устремлений людей того времени. Библиотеки, собранные за два века Демидовыми, сохраняют неповторимый отпечаток личности своих владельцев и много могут рассказать о них потомкам. Собранные ими книги и сейчас продолжают служить читателям.

Филантропы и меценаты Демидовы собрали к концу XVIII века несколько замечательных библиотек и уникальных коллекций рукописей. Они оставили свой след в истории края и отечественной культуры, основав первоклассную научно-техническую библиотеку, составленную из изданий, увидевших свет в Лондоне, Париже, Берлине.

Павел Григорьевич Демидов был владельцем богатейшего «славяно-русского древлехранилища». Краевед А. Анушкин (исследователь судьбы библиотек рода Демидовых), обнаружил в Ялтинской городской библиотеке и в 1974 году сообщил о находке старых книг, на которых значились два разных экслибриса с одинаковой фамилией. Первый с латинской надписью «Пауль Григ. Демидов. Суксун», а другой – с русской: «Замок Вишневец. П.А. Демидов». Это были книги из библиотеки Демидовых.

В Суксуне находилась одна из резиденций хозяина местного медеплавильного завода Павла Григорьевича Демидова, а при ней и его личная библиотека. Но П.Г. Демидов имел еще значительные библиотеки в столицах, где большей частью проживал. Его богатое и разнообразное книжное собрание изучал известный библиограф В.М. Ундольский, в будущем лауреат Демидовской премии (1856). Он составил список книг, указав на необычайную их ценность. «У Демидова, – писал В.М. Ундольский в 1846 году, – были такие книги, которые напрасно станете искать, даже извести о них, пожалуй, не сыщете ни у библиографов, ни в истории литературы». Одна из этих ценнейших рукописных книг демидовского собрания, спасенная от пожара 1812 года, – латинская библия XIII века с красочными заставками – хранится ныне в фонде редких книг библиотеки МГУ.

В 1806 году был издан «Систематический каталог книг библиотеки Павла Демидова». Основываясь на нем, историк химии П.М. Лукьянов пришел к выводу о бедности русской литературы по вопросам технологии. Владелец библиотеки, один из образованнейших людей того времени, изучал преимущественно естественные науки (химию, металлургию), а потому не мог не интересоваться этими дисциплинами. Однако в его собрании по этим разделам было только девять книг. Всего библиотека Демидова насчитывала 686 книг и рукописей. Несмотря на безусловный интерес владельца к естественным наукам, в частности, к химии и металлургии, количество книг по этим разделам оставалось ничтожным, что, по заключению П.М. Лукьянова, говорит о бедности литературы того времени по данным вопросам.

После смерти Павла Григорьевича книжное собрание продолжали пополнять наследники.

Не менее интересной была коллекция книг по ботанике и архитектуре, собранная Прокопием Акинфиевичем Демидовым. В приобретенный дядей замок Вишневец на Украине Павел Григорьевич привез из Суксуна личную библиотеку П.А. Демидова. К ней присоединил свыше

4000 томов сам П.Г. Демидов. Здесь книги оставались до революции, а после вошли в состав местной библиотеки. Во время оккупации Крыма гитлеровцы разграбили культурные ценности, от демидовского собрания уцелели лишь отдельные издания, попавшие потом в Ялтинскую библиотеку имени А.П. Чехова, где редкие экземпляры и обнаружил А. Анушкин.

Весьма ценным источником для характеристики сложной, противоречивой натуры мецената-крепостника могут служить библиотеки и пометы Никиты Акинфиевича Демидова на книгах. Исследование этой библиотеки, проведенное И.Ф. Мартыновым и Л.А. Осиповой, дает интересные материалы.

По предписанию Н.А. Демидова, посланному из Москвы в его Петербургскую домовую контору, местные приказчики с января 1764-го по март 1786 г. приобрели и отправили хозяину книги и журналы 145 наименований, не считая ежегодно выписываемых им «Санкт-петербургских ведомостей», календарей, географических карт и эстампов. Книги были самого различного содержания: философские и назидательные сочинения, богословские, по политике и юриспруденции, истории, географии, естествознанию, экономике и словесности, педагогике. Были словари, песенники и справочные издания.

Большую часть книг, выписанных из Петербурга, составляла русская и переводная беллетристика. Чтение для Демидова было скорее приятным и полезным занятием в часы досуга, но не профессиональной потребностью. Тем не менее, уральский заводчик проявил несомненный вкус и знание предмета, собирая в своей библиотеке лучшие творения отечественной литературы: сочинения М.В. Ломоносова, В.А. Левшина, Я.Б. Княжнина. В.К. Третьяковского, многие журналы того времени.

За 20 лет Демидов запросил из Петербурга всего лишь две книги на иностранных языках. Находясь за границей, он часто посещал книжные лавки, однако и здесь приобретал эстампы и иллюстрированные издания. Все это указывает на существенные пробелы в образовании уральского миллионера, лишившие его возможности читать новинки западноевропейской литературы на языке подлинника.

Хозяин многочисленных заводов и деревень, Н.А. Демидов стремился быть в курсе новейших правительственных законоположений, а потому регулярно приобретал все издаваемые сенатом указы, манифесты и распоряжения. Частные внешнеторговые операции демидовской «фирмы» со странами Востока и Запада побуждали его к знакомству с историей и современным состоянием зарубежных государств.

Взгляды Н.А. Демидова на природу и общество не отличались особой оригинальностью. Умный и скептический крепостник принадлежал к категории умеренных русских вольтерьянцев, наиболее близких по духу к Екатерине II. Однако, признавая утилитарную ценность энциклопедистов и Вольтера, Демидов писал в «Журнале путешествий», что «благоразумие» требует оградить «чернь от влияния их идей».

Особо ценной находкой в наши дни оказались 28 книг с читательскими пометами Н.А. Демидова и дарственными надписями авторов. Понятно волнение исследователей, писавших по этому поводу: «Трудно переоценить значение этих помет для современных историков культуры. До наших дней сохранились считанные единицы живых, непосредственных откликов русских читателей-непрофессионалов XVIII века на новые книги, причем немногие из них могут сравниться по откровенности с демидовскими».

В подтверждение этому можно привести отзывы Н.А. Демидова на религиозно-назидательные сочинения, чтение которых нагоняло на него «скуку», и он не жалел иронии, высмеивая тщетные попытки «благотелей человечества» обратить с помощью сухого морализаторства («малоуважаемой микстуры») заблудших людей на пути добродетели. Зато легко понять интерес читателя к русскому переводу книги Г.Ф. Койе «Торгующее дворянство» (1766). Каждое ее слово находило отклик в сердце уральского заводчика, тешило самолюбие, навевало честолюбивые мечты. На листе чистой бумаги в конце книги читатель записал: «Сия книшка, как по русской пословице, невелика пьтичька, да весьма коготок востер. Так разуместь мысль из собрания издателя, острозримого желателя, не только землякам своим надевая очки, но подает полезную притчину и ко всеобщему Европе благу. По участию же сего важного доказательства трудившемуся в переводе ясной краткости в языке российском спасибями, апладесе ментам и прокричать можно и не грех».

Владетельный читатель заполнял последние листки прочитанных книг четким размашистым почерком. Заводчик, возможно, рассчитывал на то, что его отзывы станут предметом удивления и восхищения будущих поколений Демидовых. Но те предпочли их отдать школярам Выйского училища на Урале. Лишь теперь исследователи радуются находкам и возможности комментировать их. В 1981 году этот поиск продолжил старший научный сотрудник Свердловского историко-революционного музея А. Нестеров. К 1985 году было выявлено 70 томов с пометами Н.А. Демидова. Например, на книге Иоганна Георга Циммермана «О национальном любечестии» Никита Акинфиевич напи-

сал: «Насилу сию пустозвонную элоквенцию прочел. Хула и похвала в одно место собрана. 1785 майя 10». А вот четырехтомное сочинение «Основание силы и благосостояния царства» Иоганна Генриха Готтлоба ему понравилось. «Сей напоследок разумный колокольчик, то есть вся сия книга довольно ко исполнению и глухому прозвонит разсудком его же уши: что со удовольствием прочтено 1776 года ноября 16 числа; итак, за сие преспособо издателю, да и переводчик заслуживает похвалу», – написал Демидов в конце первого тома. «И сей преразумный том со вниманием прочесть рекомандую», – завершает он запись на третьем томе.

Эти надписи дают нам редкую возможность услышать голос одного из потомков известной династии, его мысли про себя и для потомков.

После смерти Н.А. Демидова сын его Николай Никитич, блестящий офицер и дипломат, редко заглядывал в отцовскую библиотеку. «Новое поколение Демидовых, рафинированных, европейски образованных эстетов, мало интересовали сочинения русских авторов столетней давности», – отмечают исследователи. Николай Никитич пожертвовал Выйскому горнозаводскому училищу в Тагиле чуть ли не все книги, собранные отцом. Возможно, считают исследователи, какая-то часть старой демидовской библиотеки осталась в Москве, попала за границу либо вместе с книжным собранием Анатолия Николаевича поступила в 1870 году в Ярославский лицей.

Библиотека Н.Н. Демидова во Флоренции имела в прошлом большую славу. Ее хозяин увлекался собиранием произведений искусства, книжных и всяких других редкостей. Анатолий Николаевич, по примеру отца, тоже собирал произведения искусств и книги. При нем секретарем с 1851 года состоял В.В. Стасов, знаменитый впоследствии художественный критик, историк искусства. Он выполнял главным образом обязанности библиотекаря. О работе с библиотекой Стасов рассказывал с увлечением: «Знаешь ли, чем меня здесь сделали недавно? Библиотекарем в Сан-Донато, именно то, что я мог здесь больше желать себе. У Демидова книг, кажется, больше 5000, значит, тут есть мне где поработать».

«Более трех лет проработал и прохлопотал» он во флорентийской библиотеке Демидова. «Я должен был рассматривать книги, которые прислали ему (А.Н. Демидову) разные авторы, и подавать рапорт о их содержании и моем заключении. Потом, когда я сказал Демидову, что у него слишком много недостает в библиотеке, он стал присылать мне

просматривать каталоги разных библиотек и все, что я назначал, было куплено», – писал В.В. Стасов в 1852 году.

Во время крымской войны Стасов вернулся домой. Но и после того, как он поступил на службу в публичную библиотеку в Петербурге, продолжал консультировать итальянскую библиотеку Демидовых. А. Анушкин по праву называет ее детищем Стасова. Время шло. Библиотека Выйского училища пополнялась новыми книгами, и ее первоначальное ядро постепенно растворялось среди позднейших поступлений. Три поколения уральских заводчиков оставили свой след в ее фондах. К концу XIX века трудно было сказать, кому из них принадлежал тот или иной том с демидовским экслибрисом.

Разными путями попадали книги в демидовское собрание. Так, штамп библиотеки Нижнетагильских заводов стоит на двух французских книгах, принадлежавших князю СП. Трубецкому, сосланному в Сибирь после декабрьского восстания 1825 года. Возвращаясь из тридцатилетней ссылки, князь был гостем Анатолия Николаевича Демидова. Тогда-то и попали книги с автографами Трубецкого или одного из членов его семьи в открытую незадолго перед тем заводскую библиотеку в Нижнем Тагиле.

В последний день декабря 1853 года Андрей Николаевич Карамзин, управляющий заводами Нижнетагильского горного округа, отдал конторе распоряжение открыть библиотеку, «чтобы дать возможность служащим при заводах употреблять с пользою свободное от их занятий время». Более тысячи книг, положивших начало фонду, начали выдавать читателям уже в январе следующего года.

Основу составляли книги, присланные Анатолием Николаевичем Демидовым, а также книги из библиотеки Выйского училища Нижнего Тагила. Всего 1215 томов. Согласно уставу библиотеки пользоваться ею разрешалось лишь служащим заводоуправления, священникам, приказчикам других заводов горного округа. Читателей насчитывалось 435 человек.

Первым библиотекарем стал Адольф Янушкевич, польский демократ, политический ссыльный, поклонник свободолобивой поэзии А. Мицкевича, идей российских декабристов. За участие в вооруженном восстании в Варшаве в ноябре 1830 года Янушкевич был приговорен к смертной казни, которую позже заменили поселением в Сибири. Осенью 1852 года его брат-эмигрант встретился в Карлсбаде с Анатолием Демидовым, который решил принять участие в судьбе ссыльного поляка. В

1853 году Янушкевич переехал из Омска в Нижний Тагил и был определен помощником библиотекаря. Здесь он прожил более трех лет.

О жизни его в Нижнем Тагиле имеются некоторые сведения в одном из писем родственникам. Янушкевич сообщает: «С половины девятого до половины первого, от 6 до 9, а когда много работы и до 10 вечера нахожусь в библиотеке. Плохо было бы, если бы я ошибся и приходил на службу позже, потому что и так уже к тому времени собирается много читателей, ожидающих меня. Особенно утром я не располагаю ни минутой свободного времени, настоящий «перпетуум мобиле». Радует, что двигатель этот при хорошем исполнении своих функций приносит каждому читателю немалое удовольствие. Если бы вы видели, в каком я фаворе у местного населения! Особенно его прекрасная половина благодарна мне вдвойне. Летом виною тому произведения моего сада, создаваемые прежде всего для этой половины, зимой – лекарство от скуки длинных вечеров, которое подается ей всегда вежливо и предупредительно». После смерти Николая I, в апреле 1856 года был подписан приказ об освобождении А. Янушкевича, ему разрешалось вернуться на родину, где он вскоре и умер.

С передачей в августе 1854 года 525 книг из Выйского училища в Нижнетагильскую публичную библиотеку начался интенсивный процесс распыления книжного собрания Н.А. Демидова. Когда библиотека стала собственностью Павла Павловича Демидова, в ней насчитывалось 6902 книги. В 1880 году она была распродана с аукциона. А. Анушкин полагает, что на основе фондов демидовской библиотеки в Нижнем Тагиле был составлен «Систематический каталог библиотеки наследников П.П. Демидова, князя Сан-Донато», напечатанный в Екатеринбурге в 1898 году. Из него видно, что уральское книжное собрание Демидовых насчитывало свыше 2600 редких русских изданий, в том числе книг XVIII века – 462. Среди них прижизненные издания сочинений М.В. Ломоносова, редкие издания А.Н. Радищева, К.Ф. Рылеева, Вольтера, Руссо. Широко представлена литература по естествознанию и технике, особенно по горнозаводской промышленности. Тагильский краевед Валериан Чудовский в брошюре «Библиотека ТОМК», изданной в феврале 1930 года Тагильским окружным музеем краеведения (ТОМК), рассказывает об истории библиотеки ТОМК – родовой библиотеки Демидовых, называемой «Сан-Донатской». Ее остатки вместе с некоторыми добавлениями, в общем количестве 8250 томов, и составляли библиотеку музея к 1 октября 1925 года, когда она получила отдельного

штатного работника. Затем началось трехлетнее собирание книг по Тагилу.

Из склада металлургического треста поступило полсотни ящиков с частью тагильского архива. В этих ящиках оказалось около 1100 томов из Сан-Донатской библиотеки, которые и остались за музеем. Из подвалов бывшего главного управления Демидовых извлекли более 9000 томов – остатки заводской библиотеки с примесью, по мнению В. Чудовского, сан-донатовских книг (например, великая французская энциклопедия XVIII века в прекрасном, но изъеденном крысами переплете). Часть книг и рукописей демидовского собрания в 1934 году была передана в Уральский институт марксизма-ленинизма (Свердловск), откуда после его ликвидации попала в разные государственные книгохранилища и частные руки.

В хранилищах Тагила, Свердловска, учебных заведениях страны встречаются и сейчас книги из этого каталога. Часть их с эксlibрисом Демидовых теперь находится в библиотеке краеведческого музея Нижнего Тагила. В 1985 году краеведческая библиотека разместилась в заново отремонтированном отдельном двухэтажном здании на улице Уральской, 6. Поток читателей, интересующихся историей родного края, сюда не иссякает.

Исследователи в процессе поэкземплярного просмотра фондов редких книг ряда книгохранилищ Свердловской области и музеев Свердловска и Нижнего Тагила выявили в 1977 году более полутора ста томов русских изданий XVIII века с рукописным эксlibрисом Выйского училища. Поиски продолжаются. Результатом их можно назвать монографию доцента УрГУ Е.П. Пироговой «Библиотеки Демидовых» (2000 г.) с подробными сведениями о личных библиотеках некоторых представителей рода Демидовых.

12.7. ЛИТЕРАТУРНОЕ ОКРУЖЕНИЕ ДЕМИДОВЫХ

На литературном поприще. Демидовых знали с давних пор в русском обществе. О них писали на страницах трудов, упоминали в переписке, с ними встречались лично русские литераторы. А.Н. Радищев, проезжая в ссылку через Урал, писал в своих путевых записках о Демидовых, упоминали их А.С. Пушкин и Н.В. Гоголь. Одного из Демидовых отобразил И.С. Тургенев в романе «Дым». Уральских промышленников, владельцев горных рудников и заводов Лев Толстой в

трактате «Так что же нам делать?» назвал в числе первых богачей России: «Морозовы, Демидовы, Юсуповы...». Много знал и писал об уральских горнозаводчиках уроженец демидовской земли Д.Н. Мамин-Сибиряк.

Огромное состояние предоставляло Демидовым неограниченные возможности для пополнения своих познаний в любой области науки и искусств. Они сполна воспользовались этим преимуществом: все получили образование в русских и иностранных университетах, слыли знатоками и ценителями искусств, много путешествовали, не только собирали книги в своих библиотеках, но и сами выступали на литературном поприще. Демидовы больше писали книги серьезные, труды научные по разным отраслям. Прокопий Акинфиевич в зрелые годы много увлекался садоводством. Особую нежность питал он к цветам и к пчеловодству, написал в 1765 году трактат «Об уходе за пчелами».

Из трех сыновей Акинфия Демидова наиболее просвещенным был Никита. Он собрал довольно солидную для того времени библиотеку. Часть книг отослал в Нижний Тагил. Уральский заводчик объездил многие европейские страны, жил в Англии и вместе со скульптором Шубиным в Италии изучал сохранившиеся памятники древности. По возвращении в Россию издал книгу «Журнал путешествия Никиты Акинфиевича Демидова... по иностранным государствам» (1786). Характеристики заводов в «Журнале» – едва ли не самые первые описания на русском языке крупных предприятий, вступивших в период промышленного переворота в Англии.

Весьма плодовитым автором оказался правнук Никиты Никитича – Николай Петрович Демидов, известный в свое время учеными трудами по политической экономии, финансовому праву и политике. Из его исследований на русском языке называли такие: «О бумажных деньгах», «Некоторые замечания на опыт налогов», «О государственной кредитной системе», «О теории владения». Большинство сочинений появилось на французском языке, хотя только немногие из них издавались за границей.

Павел Григорьевич Демидов, глубокий знаток природы, ученый-натуралист, знал в совершенстве математику, физику, минералогию, металлургию. Был не только заметным исследователем, но и серьезным философом, искусным литератором, владевшим бойким пером. Он оставил на разных языках труды по химии, математике, минералогии, на немецком – описание принадлежащих ему коллекций монет и медалей и минералогического кабинета, на французском – каталог коллекций

редкостей и атлас по естественной истории. Осталось семь томов рукописей на немецком языке – описание путешествия Демидова по всем тем странам и городам, которые он посетил с июля 1755-го по март 1763 года.

Анатолий Николаевич организовал за свой счет в 1837 году научную экспедицию в Южную Россию, обзор ее результатов был издан в четырех томах на французском языке. Сам же оставил несколько книг о своих путешествиях – тоже на французском. За одну из них отмечен Петербургской академией наук Демидовской премией (1847), учрежденной его братом Павлом.

Жизнь в миру. Социально-бытовая обстановка, в которой протекала жизнь Демидовых, их окружение, совокупность людей, связанных с ними общностью жизненных условий и интересов, словом все то, что характеризует среду обитания человека, хорошо отражена в старинных мемуарах: какое созвездие имен выдающихся современников! Они дают возможность ощутить аромат той далекой эпохи блистательной европейской столицы. Многие Демидовы имели дома и усадьбы в Петербурге и его окрестностях.

Среди пригородов Петербурга особое место занимает территория, расположенная на юго-западном направлении по южному берегу Финского залива вдоль бывшей Петергофской дороги, ныне Петербургское шоссе. Здесь находятся уникальные приморские дворцово-парковые ансамбли XVIII-XIX вв.: Стрельна, Петергоф, Ораниенбаум, возникновение которых относится к петровскому времени. Там же расположены загородные дворцовые и усадебные комплексы XIX в. – интереснейшие памятники архитектуры и садово-паркового искусства. Сегодня граница города проходит уже вблизи Стрельны, а вся огромная территория, занятая прежде загородными усадьбами, вошла в городскую черту.

Сначала строения были простыми. Чаще мызы – отдельно стоящие усадьбы с сельскохозяйственными постройками. Собственно, настоящие барские усадьбы, с садами, оранжереями и другими затеями, стали появляться только к концу царствования Елизаветы Петровны. В екатерининские времена про Петергофскую дорогу иностранцы рассказывали, что она напоминает прелестный переезд от Парижа до Версаля. Вот в одном из таких «прелестных» мест и располагалась усадьба Александра Григорьевича Демидова. Она каменная, стояла между двумя деревянными усадьбами: слева – сановника

А.В. Олсуфьева, справа – князя Н.В. Репнина. Построили дачу между Богородицким и Сиворицами в 1769-1770 гг.

Судьба Александра Григорьевича, его братьев и сестер весьма показательна. Они относились к тому поколению миллионеров-горнозаводчиков, которые не довольствовались положением богатых выскочек и приложили немало усилий к тому, чтобы в краткие сроки заполнить интеллектуальную пропасть, разделявшую их с сановной элитой русского, а затем и европейского высшего общества. Отец, Григорий Акинфиевич, почти всю жизнь провел в Соликамске, серьезно занимаясь садоводством и общаясь с видными учеными-естествоиспытателями. Он сделал все, чтобы его трое сыновей – Александр, Павел и Петр – посвятили себя науке, послал их учиться в Швецию к Карлу Линнею, с которым был знаком по переписке. Знаменитый ботаник высоко отзывался об одаренности всех троих уральцев. В науке отличились особенно младшие братья, о них много писали. О старшем, Александре, знаем меньше, а он был известной личностью, любопытен своим окружением.

Когда в ноябре 1761 года отец скончался, Александр Григорьевич остался во главе огромного хозяйства. До апреля 1765 года братья владели всем «имением без разделу», а затем «для лутчаго в экономии наблюдения согласно и полюбовно оное между собою разделили» на три части.

Старшему брату досталась Суксунская часть и 2843 души крепостных крестьян. В его владениях было семь заводов в окрестностях Екатеринбурга и Перми, Усть-Соликамские соляные промыслы и девять богатых домов в главных городах империи. Младшие братья мало занимались заводами, увлекшись наукой и службой. Александр Григорьевич оказался наиболее предприимчивым. Он построил своими силами три завода и довел число собственных «подданных» до 10 000 душ крестьян. На государственной службе – действительный статский советник, принимал участие в работе Комиссии по составлению уложения 1767 года. В его доме бывали поэт В. Петров, скульптор Ф. Шубин, архитекторы-родственники. Александр Григорьевич был женат на П.М. Олсуфьевой – дочери гофмаршала Петра I, которая приходилась двоюродной сестрой А.В. Олсуфьеву, статс-секретарю Екатерины II, впоследствии – сенатору, писателю и переводчику. Их сын Григорий Александрович путешествовал с Н.М. Карамзиным в июле 1790 г. по Темзе в Лондоне, они посетили Гринвич – об этом сохранилась запись историка в его «Письмах русского путешественника».

Старшая сестра Александра – Пульхерия была замужем за А.Ф. Кокориновым, одним из крупных отечественных зодчих, проявившим лучшие черты русского классицизма. Удачная женитьба помогла архитектору занять независимое положение и вести широкий образ жизни. Он и Ж.-Б. Валлен-Деламот авторы проекта здания Академии художеств. Ему также приписывают авторство дома А.Г. Демидова на Мойке. А.Ф. Кокоринов был педагогом, с 1769 года – ректором Академии художеств. У него учились архитекторы М.Ф. Казаков, И.Е. Старов, выполнявшие крупные заказы Демидовых. Старов был женат на второй сестре Александра – Наталье. Он много строил в столице и окрестностях, в других городах России. Наиболее известны его творения: Таврический дворец и Троицкий собор Александро-Невской лавры. Старов проектировал и построил для А.Г. Демидова усадебный комплекс в Тайцах, дачу на Петергофской дороге. Именно в этом имении создавал в 1780-х гг. виды парков под Петербургом известный художник С.Ф. Щедрин. В одной из его картин изображена деревня с сельским хороводом и стадом коров. «Пейзаж в окрестностях Петербурга», по мнению знатоков, представляет именно Тайцы.

Литературно одаренной оказалась третья сестра Александра – Хиония. Она первая в России перевела сказку французской писательницы М. Лепрекс де Бомон (1711-1780) «Девушка и чудовище». «Аленький цветочек» С.Т. Аксакова – пятый по счету перевод-пересказ этого произведения. Была в этой ветви демидовского рода еще одна женщина-литератор – Елизавета Петровна Демидова, племянница Александра Григорьевича. Она перевела «Духовные оды и песни господина К.Ф. Геллерта» и составила сборник «Время, не празднуемое в чтении, или Полезные повествования разных авторов».

Пушкин и демидовские лауреаты. В справочнике «Пушкин и его окружение» встречается имя Павла Николаевича Демидова, учредителя известных Демидовских наград. Оказывается, великий поэт был с ним знаком и даже бывал у него на званом обеде. Это следует из надписи Пушкина на книге Колриджа «Образцы застольных бесед»: «Куга. 17 июля 1835 года, день Демид. празд.» Полагают, что Пушкин общался с Демидовыми и в петербургском светском обществе.

Еще ранее Александр Сергеевич был знаком с Авророй Карловной Шернваль, ставшей с осени 1836 года женой П.Н. Демидова. Аврора и ее сестра Эмилия, дочери Выборгского губернатора, имели славу известных красавиц. Первой адресовали свои стихи Е. Баратынский и П. Вяземский, по второй сестре долго вздыхал М. Лермонтов. Сохранились сведения о

встречах Пушкина с сестрами Шернваль 24 июня 1832 года, а также в сентябре того же года у Вяземского. В конце 1832 года поэт посетил сестер в гостинице «Демут», где присутствовавших рисовал художник камер-юнкер Г. Гагарин.

Среди окружения Пушкина насчитывалось 23 лауреата Демидовских премий, в том числе 12 из них получили награду при жизни поэта. Со многими отмеченными работами поэт был знаком, пользовался ими или оставил отзывы о них.

Особо выделялся лауреат-рекордсмен, получивший четыре Демидовских премии и один почетный отзыв за пять своих книг. Им был ученый-востоковед, синолог Никита Яковлевич Бичурин, в монашестве отец Иакинф. Его труды были известны поэту еще в Одессе и Михайловском, они имелись в его библиотеке и даже с автографами. В «Истории Пугачева» Пушкин использовал представленные ему Бичуриным еще до начала издания работу «Историческое обозрение ойратов и калмыков» и в примечаниях к первой главе высоко оценил этот труд. В 1834 году книга была издана и в следующем году отмечена Демидовской премией.

В библиотеке Пушкина сохранилась книга военного писателя и историка, участника русско-турецкой войны Н. Ушакова

«История военных действий в Азиатской Турции в 1832 и 1829 годах» издания 1836 года с дарственной надписью автора. В книге есть упоминание и о «военном дебюте любимца муз на Кавказе». Имеется в виду участие поэта 14 июня 1829 года в перестрелке с турками на высотах Саган-Лу. Сохранилось черновое письмо поэта с отзывом о книге: «С жадностью ее прочел... Восхищаясь ясным, красноречивым и живописным изложением, с изумлением увидел я, что вы и мне даровали бессмертие – одною чертою вашего пера». Книга Ушакова была отмечена Демидовской премией в 1837 году.

Самое последнее в жизни поэта письмо было написано и отправлено тоже будущему лауреату премии. За несколько часов до дуэли Пушкин с письмом препроводил книгу английского поэта Корнуолла писательнице и переводчице Александре Осиповне Ишимовой для перевода стихов на русский язык. В письме Пушкина есть такие слова: «Сегодня я нечаянно открыл вашу историю в рассказах и поневоле зачитался. Вот как надобно писать». Так поэт охарактеризовал книгу молодой писательницы «История России в рассказах для детей», которая была отмечена Демидовской премией в 1838 году и теперь часто переиздается.

«Ревизор» – образцовое сочинение. На пятом году существования широко известной в России Демидовской премии ее учредитель Павел Николаевич ходатайствовал перед Петербургской академией наук о присуждении оной Н.В. Гоголю за комедию «Ревизор». В письме к ученому секретарю Академии наук Н.П. Фуссу он писал: «Небезызвестно вам, что цель пожертвования моего двадцати пяти тысяч ежегодно в Российскую императорскую Академию наук содействовать пользе и славе отечественной на поприще литературном. Поприще сие ныне украшено новым произведением г. Гоголя под названием «Ревизор, комедия в пяти действиях». Нельзя не отдать справедливости точнейшему описанию нравов, поставленных им на сцену лиц и национальных наречий. Словом, по живописанию характеров сие сочинение г. Гоголя может считаться образцовым. Это уже и подтверждается тем восторгом, с каким оно принято публикой, и вниманием государя императора, удостоившего первое представление сей комедии своим присутствием».

Да, государь посетил премьеру «Ревизора», «хлопал и много смеялся», как вспоминает один из современников, особенно в начале спектакля, но потом хлопки и смех перестали раздаваться из царской ложи. Однако не поэтому академики в Общем собрании 17 апреля 1837 года отказали учредителю премии в его просьбе. Ему вполне резонно напомнили им же утвержденное положение о наградах, где предусматривались премии в области литературы лишь за сочинения по теории изящных искусств и словесности. За все 34 года истории награды среди ее лауреатов не было литераторов-беллетристов и драматургов.

Премия не состоялась. Но для нас интересы сохранившиеся в переписке Гоголя высказывания об уральских богачах, оценки их личности, порой весьма суровые. Сохранилось письмо Николая Васильевича Демидову, датированное предположительно январем-маем 1836 года, где он пишет: «Нет, во что бы то ни стало, но я должен вас видеть... Не зная еще ваших достоинств личных, я вас почитаю по имени, которое слилось с народностью и Россией и осталось с ними нераздельно с вашим подвигом для просвещения; но никогда бы я не приблизился к вам. Ваше богатство стояло передо мною рубежом, как вдруг ваш раздавшийся голос и ваше полное великодушие предстательство о мне, вам неизвестном, внимание к малой крупице моего таланта – все это меня трогает сильно. Это уже вам известно. Это одно из приятнейших моих воспоминаний, какие только вывез с собою из России». Тон письма Гоголя, видимо, объясняется ощущавшейся им разницей в общественном положении, о чем свидетельствует, в частно-

сти, упоминание о Демидове и в письме М.П. Погодину, где Гоголь сдержанно и критически отзывается об аристократизме богатого заводчика, подчеркивая, что демонстративно не пошел к нему на обед. Желанием загладить отсутствие на этом обеде, вероятно, и объясняются начальные строки письма.

Одним из мотивов, побудивших писателя желать встречи с Павлом Демидовым, было намерение просить его о материальной помощи для известного чешского-словацкого поэта и ученого-слависта Колара. Однако договориться об этом не удалось, и Гоголь в письме Погодину от 23 апреля 1839 года сообщал: «Ничего я до сих пор не сделал для Колара. Виделся наконец с Демидовым, но лучше, если бы не сделал этого. Чудак страшный! Его останавливает, что бы ты думал? Что скажет государь... Что мы переманиваем австрийского подданного. Из-за этого могут произойти неприятности между правительствами. Я толковал ему, что мы не переманиваем, но что это вспоможение, которое оказать никому не может быть воспрещено, но заметил, что мои убеждения похожи на резиновый мячик, которым сколько ни бей в стенку, он от нее только что отскакивает. Словом, это меня рассердило, и я не пошел к нему на обед, на который он меня приглашал на другой день».

В переписке Гоголя упоминается еще и Анатолий Николаевич Демидов, у которого до 1842 года занимал место секретаря В.М. Строев. Было трое талантливых братьев Строевых – историк Павел, журналист и переводчик Владимир и тоже историк младший Сергей. Двое из них стали лауреатами Демидовской премии: Владимир Михайлович (1833) и Сергей Михайлович (1840). Ближайший друг Гоголя А.С. Данилевский обращался к нему с вопросом: не поможет ли Николай Васильевич благодаря своим «близким» отношениям с Демидовыми приискать снова службу для В.М. Строева. Отвечая Данилевскому, Гоголь писал из Рима в феврале 1843 года: «Ты пишешь, не имею ли я каких путей пристроить к Демидову. Решительно никаких. Слышал о нем, что он что-то вроде скотины, и больше ничего. А впрочем, я об этом не могу судить, не видел и не зная его».

Тургенев обидел Демидова. Павел Павлович Демидов, представитель шестого поколения уральских горнозаводчиков, попал в произведения русских писателей, по крайней мере, трижды. Особенно он был в обиде на И.С. Тургенева.

Приятель Тургенева князь А. Мещерский в письме от 25 октября 1876 года возмущался: «Дурак, право, Демидов! Должен бы был быть рад и доволен, что Вы, дорогой Иван Сергеевич, обессмертили его

хоть в образе Финика, а он еще, скотина, сердится и дуется! Главное, что все это сильно затрудняет систему апрошов к нему».

Демидова «обессмертили» в романе «Дым», в котором русский писатель показал курортное баденское общество. От начала сороковых годов до прусско-французской войны 1870 г. немецкий курорт Баден-Баден был самым модным в Европе. Русские там немало отличились. Демидовские пиры оставили в летописи баденских сезонов незабвенные воспоминания. В романе «Дым», по словам литератора В. Соллогуба, «Тургенев очень зло, но очень верно изобразил российские нравы в Бадене». Портретность ряда персонажей романа была очевидна современникам, многие узнали себя в героях произведения.

Фиников, а не Финик, как пишет Мещерский, появляется в XV главе. Здесь среди посетителей салона главной героини Ирины «отличался своей надменной осанкой, совершенно плоским черепом и бездушно-зверским выражением лица, достойным бухарского хана или римского Гелиогабала, знаменитый богач и красавец Фиников». И несколько далее: «Богач Фиников принялся говорить дерзости, не разбирая, к кому они относились». При такой характеристике немудрено и сердиться, и дуться!

Относительно «апрошов» (тайных подходов) к Демидову становится ясно из письма Тургенева к Мещерскому от 15 марта 1877 года, где речь идет о лицах, к которым можно обратиться было с просьбой о денежных пожертвованиях на экспедицию известного путешественника-этнографа Н. Миклухо-Маклая. Тургенев пишет: «Теперь о Нарышкине! – это – тоже вроде Демидова, с тем небольшим изменением, что я никогда и нигде его не выводил».

С ученым Тургенев познакомился в 1870 году, вел с ним переписку и неоднократно встречался. В 1876-1878 гг. Миклухо-Маклай совершил вторую экспедицию. Для организации этого путешествия писатель и оказал ученому денежную поддержку: подарил ему 1000 рублей, а Мещерский дал в долг 2000 рублей.

Исследователи считают, что Тургенев был знаком с обоими Демидовыми – Павлом Павловичем и его дядей Анатолием Николаевичем. С первым он мог встретиться в парижском салоне принцессы Матильды, кратковременной жены дяди. Во Флоренции долгое время жил и Мещерский, который был еще и родственником Павла Павловича; женатого в первом браке на княжне М. Мещерской.

Полагают, характеристикой Тургенева в романе были задеты оба Демидова. Исследователь Т. Орнатская уверяет, что скорее всего фраза о

Финикове, говорящем дерзости, относится именно к Анатолию Демидову, человеку невоздержанному, резкому, способному на самые крайние выходки. Безымянный автор заметки в «Русском архиве» (1903) пишет о нем: «избалованный чрезмерным богатством, он славился весьма крутым нравом». В тексте заметки его не раз упоминают как «надменного деспота».

Отрицательное отношение Тургенева к обоим Демидовым могло отразить неприязненное отношение к ним флорентийской и парижской знати, вызванное непомерным богатством Демидовых и их шумной жизнью в «сиявших золотом и живописью стенах феерического Сан-Донато».

Современники вспоминают, что Павел Павлович имел «очень изящную наружность», он отличался «классически правильными чертами» и «обаятельным выражением лица», в то время как Анатолий Николаевич «поражал грубой, почти уродливой наружностью». В мемуарах о Павле Павловиче остались воспоминания как о человеке довольно симпатичном. Так, И. Захарьин писал: «При колоссальном богатстве этот чисто русский человек был в то же время очень добрым, доверчивым и крайне ленивым человеком». Как о добром и симпатичном вспоминает о нем и Е. Нарышкина.

Павел Павлович много жертвовал. Он дал на стипендии при медицинском факультете Киевского университета 25 200 рублей, ежегодно выплачивал Санкт-Петербургскому университету по 3000 рублей на приготовление молодых людей к получению ученых степеней, на его средства издавалась газета «Россия» и т.п. Широко известная благотворительность Демидова и навела Ивана Сергеевича на мысль обратиться к богачу с письмом о помощи экспедиции Миклухо-Маклая. Письмо это не было написано, так как романист узнал, что Павел Павлович не может простить ему обиды.

Были и другие примеры «апрошей» – тайных и явных просьб-притязаний на демидовские капиталы. В письме к драматургу А.Н. Островскому Иван Сергеевич сообщает о поэте и переводчике Л.А. Мее: «Он хочет издавать журнал с помощью денег Демидова – хочет, чтоб мы присутствовали при свидании» (на обеде). Известно, что Демидов в издании не участвовал. Без сожаления расставаясь с огромными суммами, Демидов, как это часто бывает, был весьма прижимист в мелочах.

12.8. ДЕМИДОВСКИЕ ПРЕМИИ

Семнадцатого апреля 1832 года в большом конференц-зале императорской Петербургской академии наук собрались известные ученые академии, университета и других высших учебных заведений, важные сановники. Проходило торжественное событие – первое присуждение новой академической премии, учрежденной год назад уральским заводчиком Павлом Николаевичем Демидовым (1798-1840). Перед собравшимися выступил президент академии С.С. Уваров: – Милостивые государи! По желанию благородного ревнителя наук, открывшего щедрою рукою новый источник поощрения на просторном поприще народного образования, Академия приступает в первый раз к исполнению сего, во многих отношениях важного поручения. Честь и хвала тому, кто употребляет избыток своего достояния на оживление полезных трудов, на усовершенствование отечественной словесности, на доставление пособий тем, которые посвящают себя постоянным усилиям и скромной славе учености.

Награды присуждала Петербургская академия наук из фонда, основанного П.Н. Демидовым, в который сам и его наследники ежегодно вносили по 25 000 рублей для присуждения специальной именной премии за научные труды в области естествознания, техники, искусства. Демидовская премия была первой и самой почетной именной наградой Академии наук и России в целом.

Согласно «Положению о наградах, учрежденных П.Н. Демидовым» на получение премии могли претендовать только оригинальные сочинения, напечатанные на русском языке. На конкурс принимались следующие работы:

«1. Оригинальные творения о всех отраслях человеческих познаний, как и приложений оных к пользам общественным, не исключая и простых, менее пространных рассуждений, если сии последние обогащают науку каким-нибудь новым, важным открытием.

2. Сочинения о теории изящных искусств и словесности.

3. Новые полезные изобретения или открытия на поприще промышленности, с подробным их описанием, и с приложением, буде признается нужным, достоверных доказательств в том, что польза сих изобретений или открытий уже опытом дознана.

4. Учебные книги, излагающие полную систему какой-либо науки и могущие стать наряду с лучшими сочинениями сего рода как в России, так и в чужих краях.

5. Ученые путешествия. Словари научные. Словари, излагающие историю какой-либо науки.

6. Пространные грамматики русского языка. Словари с толкованием на русском языке и др.».

Знакомясь с историей этой почетной награды России, видишь прежде всего славные имена корифеев отечественной науки: Пирогова, Менделеева, Сеченова, Чебышева, Востокова, знаменитых мореплавателей Крузенштерна, Литке, Врангеля...

Примечательно, что прославленные ученые награждались премиями еще до их главных свершений и открытий – Менделеев до открытия Периодического закона, Сеченов – до появления знаменитых «Рефлексов головного мозга». Учредитель премии ставил целью помочь ученым в начальном пути на трудном поприще поисков и изысканий в науке. Недаром к конкурсу не допускались члены Академии наук.

Премия действительно и существенно помогала лауреатам в материальном смысле: полная премия составляла 5000 рублей, половинная – 2500. Так молодому доценту Менделееву полученной полной премии за учебник органической химии вполне хватило рассчитаться с долгами, справить свадьбу и совершить свадебное путешествие по Европе с посещением Всемирной выставки 1862 г. в Лондоне. Химику Карлу Клаусу премия за открытие элемента рутения принесла не только почет и уважение, но и удачно подоспела к семейным торжествам – свадьбе старшей дочери.

Стоит отметить удивительную демократичность премии. Она присуждалась не одним титулованным ученым, но и простолюдинам-самоучкам, изобретателям – Забелину, Слонимскому и даже крепостному господ Строгановых – лесничему Рогову за «Опыт грамматики пермяцкого языка». Были среди лауреатов и три женщины – педагоги и писательницы на учебные темы: А.О. Ишимова, Л.А. Ярцова и А.Л. Зонтаг. Первая из них явилась автором «Истории России в рассказах для детей» и была высоко оценена А.С. Пушкиным. Эта книга неоднократно переиздавалась в наши дни. Все представленные на конкурс работы рецензировались, рассматривались чаще всего академиками, а затем утверждались на общем собрании учеными университетов и других учебных заведений. Отзывы и рецензии составляют богатейший фонд истории науки. Так, рецензент академик Ф.Ф. Брандт считал, что работы Пирогова по хирургии и анатомии «есть подвиг истинно труженической учености». Известные математики, рецензенты, не сомневались, что труд «Теория сравнений» П.Л. Чебышева «по достоинству своему по-

служит к действительному обогащению отечественной математической литературы». В отзыве на курс лекций "О животном электричестве» И.М. Сеченова профессор Ф.В. Овсянников пророчески писал: «Лекции... обнаруживают в профессоре Сеченове знатока дела, который и на этом поприще может браться за решение самых трудных вопросов и поставить со временем свое имя наряду с именами лучших иностранных электрофизиологов». Через год вышла знаменитая работа ученого «Рефлексы головного мозга».

Существование Демидовских наград в течение трети века составляет эпоху в истории отечественной науки, дает яркий пример высокой благотворительности. За годы присуждения премии (1832-1865) Демидовы ассигновали на нее 875 000 рублей.

Среди работ, отмеченных Демидовской комиссией, встречаются исследования, с одной стороны, вошедшие в золотой фонд науки, с другой - давно забытые труды, которые некогда сыграли свою роль в развитии науки, в подготовке русских специалистов. Труды лауреатов издавались и в XX веке. Так, вышли полные собрания сочинений Д.И. Менделеева, П.Л. Чебышева, Н.И. Пирогова. Печатались избранные труды П.П. Аносова по металлургии, К.К. Клауса по химии, Б.С. Якоби по электротехнике, Н.Я. Бичурина по китаеведению, А.Б. Лакиера по геральдике. Много раз выходили книги русских путешественников И.Ф. Крузенштерна, Ф.П. Литке, Ф.П. Врангеля, Л.А. Загоскина об Аляске. Репродуцированное издание «Флоры Байкало-Амурской земли» Н.С. Турчанинова в двух томах издано в Амстердаме. Работы ученых, лауреатов Демидовской премии и сейчас служат людям. Трудом тысяч и тысяч уральцев многих поколений заработана та сумма, которую истратил Демидов на поддержку всего талантливого в науке. Уралотруженику многие выдающиеся ученые обязаны в конечном счете возможностью опубликовать свои труды и продолжать научные исследования.

12.9. ХРАМОСТРОИТЕЛЬСТВО В ДЕМИДОВСКИХ ВОТЧИНАХ

Уже с момента основания своих вотчин на Урале Демидовы начали строить православные храмы. Недостаточная источниковая база позволяет лишь приблизительно установить даты открытия первых приходов и постройки храмов. Важный этап в развитии уральского храмо-

строительства относится к XVIII–XIX вв., когда вместо деревянных храмов стали возводить каменные.

В первые десятилетия XX века на Урале повсеместно уничтожалась религиозная составляющая жизни людей, в связи с этим были закрыты и взорваны сотни храмов, уцелевшие перестраивались, демонтировались купола и колокольни, упразднялось функциональное назначение культовой архитектуры.

Таким образом, к настоящему моменту утеряна большая часть культового архитектурного и культурного наследия Урала. Необходимо проведение анализа и систематизации архивных графических и текстовых материалов культового зодчества Урала XVIII–XIX столетий. Это позволит создать прочную научную базу знаний, способствующую современному процессу проектирования культовой архитектуры.

Почти не затронутой остается область знаний, связанная с региональной горнозаводской культовой архитектурой Урала XVIII–XIX веков. По ряду причин данная область не могла быть широко освещена в трудах авторов второй половины XX века, посвященных исследованию горнозаводской и культовой архитектуры региона. Исследование горнозаводских храмов способствует восполнению пробела в знаниях о культовой архитектуре Урала

На уральской земле до наших дней дожили лишь единицы церковных строений XVIII века.

Однако, храмостроительство в Демидовских вотчинах на Урале имеет прочные корневые связи с храмостроительством Демидовых и в других регионах не только России, но и за рубежом.

Флоренция

Демидовы, приехавшие в Италию в 1822 г., устроили свою домовую церковь. На первом этапе их флорентийской жизни, до покупки знаменитого имения Сан-Дonato, они жили в Палаццо Серристоры, у стен которого впоследствии был установлен памятник Николаю Демидову. Церковь помещалась не в самом Палаццо, а в небольшом наемном помещении на мосту алле Грациэ. Когда же Демидовы переехали на виллу в Сан-Дonato, они выстроили там новый домовый храм.

Первый постоянный священник Никольского храма в Сан-Дonato, о. Платон Травлинский, приехал в 1857 г. В тот период в самой Флоренции церкви еще не существовало, и демидовский домовый храм стал центром духовной жизни русских тосканцев.

Поле смерти князя Анатолия в 1870 г. его племянник Павел унаследовал и имение Сан-Дonato и княжеский титул, приняв однако решение переехать из Италии в Россию. В 1880 г. богатейшее достояние виллы пошло с молотка, храм упразднили, а его убранство Демидовы пожертвовали для вновь строящейся церкви.

Храм в честь Положения Ризы Пресвятой Богородицы во Влахерне в б. селе Леонове – приходской храм Московского Патриархата; Троицкое благочиние. С 1917-го года в черте Москвы. Престольный праздник 2-е июля (15-е июля по новому стилю).

Построена из камня и кирпича, отштукатурена. Состоит из храма типа восьмерик на двухсветном четверике с прямоугольной в плане апсидой, двухпридельной трапезной и колокольни. Первоначальная фасадная декорация (угловые пилястры, профилированные карнизы с так называемыми сухариками на четверике и рядом мелких филёнок на апсиде) дополнена штукатурными наличниками с «ушами», а также наружной настенной живописью, относящейся ко времени реставрации церкви в 1859, осуществлённого на средства фабриканта Молчанова для нужд рабочих Ростокинской ситценабивной мануфактуры, располагавшейся неподалёку. Тогда же, по-видимому, была несколько расширена трапезная и возведён верхний ярус колокольни. В 1859 выполнены иконостасы и живопись в интерьере.

Каменная церковь построена в 1719–22 в вотчине князя Хованского, сменив деревянный храм, известный с 1633-го. Постройка каменного храма связана с раскаянием князя за пристрастие к алкогольным напиткам и нарушением церковных обрядов в нетрезвом виде.

Церковь была закрыта в 1800–59 по распоряжению промышленника и владельца суконной мануфактуры, находившейся в Ростокино, П.Г. Демидова, страдавшего психическими заболеваниями не выносившем никакого шума. В 1812-м году использовалась солдатами французской армии императора Наполеона как конюшня. Также была закрыта в 1930–

42 в связи с политикой государственного атеизма, проводившейся в СССР.

Избран одним из 10-ти храмов Москвы, в которых в рамках V Московского Пасхального фестиваля проходила «Звонильная неделя».

Христорождественский (Николо-Зарецкий) храм г. Тула

Церковь-дворец. До революции 1917 года Николо-Зарецкий храм считался одним из самых богатых в Туле. Но в жизни храма были и белые, и черные полосы. Николо-Зарецкая церковь была построена в 1730-1734 годы. Правда, некоторые историки эти рамки расширяют с 1928 до 1935 годов. Раньше церквушка за рекой была деревянной, а затем на средства, выделенные сыном великого металлзаводчика Никиты Демидова, Акинфием, был возведен каменный храм. Совсем скоро храм стал главным духовным кормильцем тульских мастеров: четверо из пяти его прихожан были оружейниками. Какого именно архитектора пригласил на строительство всемогущий Демидов, неизвестно. Но так как Демидовы были очень богатыми люди, можно предположить, что создателем храма был именитый столичный зодчий. Демидовская церковь и по форме, и по декору отличается от многих тульских храмов. Гладкие стены просто, но изящно украшены в стиле петровского барокко. Расцветка здания в фисташковый и белый цвета придавала церкви почти столичную нарядность. И правда, церковь внешне напоминает больше дворец, нежели храм, здесь чувствуется рука большого мастера! От многих других тульских церквей Николо-Зарецкая церковь отличается и тем, что она двухэтажная (в Туле еще два двухэтажных храма: Свято-Успенский кафедральный собор и Всехсвятский кафедральный собор). Из-за этого у храма есть несколько названий. Так, нижний этаж был освящен в честь Николая Чудотворца. Поэтому, а еще и потому, что стоит церковь за рекой, ее называли Николо-Зарецкой. Верхний же этаж освящен в честь праздника Рождества Христова - отсюда и название Христорождественская. О внешнем облике храма в первые 40 лет ее существования известно немного. Мы знаем, что на высоте второго этажа, огибая храм с наружной стороны по периметру, шла железная крытая галерея. Возможно, она была просто украшением, а может, выполняла и полезную функцию. Галерея соединялась мостиком с колокольней, по которому ходили люди. В 1779 году храм погорел. Тогда выгорела вся Кузнецкая слобода (была основана в 1595 году, дома оружейников начинались сразу за речкой Упой, по алексинской дороге. Далее Кузнецкая слобода разрослась далее, вплоть до кварталов Большие и Малые Гончары и ул. Октябрьской - Прим. Авт.). На восстановление жилых построек требовалось много денег. Средства нашли, церковь восстановили, но уже без галереи. На нее просто не хватило средств. Но до сих пор на фасаде второго этажа видны огромные дверные проемы, выходящие в пустоту... Внешне за 273 года Николо-Зарецкая церковь практически не измени-

лась: все та же столичная нарядность, та же схожесть с дворцом. «НКВД» искали в храме золото. Благодаря богатым прихожанам – щедрым вкладчикам в храм – в церковной ризнице постепенно скопились значительные художественные и материальные ценности. В народе храм даже прозвали "Никола Богатый". Но все же этим прозвищем церковь была обязана не столько роскоши убранства, сколько связи с богачами Демидовыми. Два столетия сохранялись в храме предметы, попавшие сюда благодаря им: чугунный престол и жертвенник, паникадила из уральской меди работы демидовских мастеров и т.д. По словам краеведа Афремова (1794-1866 гг.), «храм и колокольня: построены почти все на железе». Многочисленные образцы строительного металла в интерьере (ступени лестниц, оконные решетки, металлические связи в сводах) можно наблюдать и сегодня. В годы воинствующего атеизма Христорождественский храм был разорен. Из него вынесли почти все. Пострадала и усыпальница Демидовых. Ее тоже вскрывали, причем неоднократно. Сотрудники НКВД поднимали чугунный пол и копали землю в поисках золота и драгоценностей. Ходили легенды, что Демидовы хоронили своих родных в золотых гробах. За этими саркофагами и шла охота. На самом деле Демидовы делали саркофаги из меди, но в гробах все же встречались ценные вещи: кольца, серьги, браслеты: Так, при раскопках в начале 90-х годов в усыпальнице Демидовых были обнаружены: фрагмент оклада иконы с позолотой, янтарный нательный крестик XVIII века, фрагменты серег с зеленым камнем, бусины-жемчужины, пуговицы бомбовидной формы, медная пуговица с гербом Тулы, царские монеты, изразцы: В 1934 году храм был закрыт, а здание передано «Автодору» с предписанием временно использовать его для ссыпки зерна. Вскоре разобрали завершение церкви, иконостасы, забелили и уничтожили настенную живопись. Большая часть художественных и исторических ценностей, хранившихся в храме, погибла: На сегодняшний день Николо-Зарецкий храм имеет статус памятника культуры федерального значения. Но старинных росписей на стенах почти не сохранилось. Служба в Николо-Зарецком храме возобновилась в 1999 году, после 65-летнего перерыва. После окончания строительства Акинфий Демидов в 1734 году перенес в храм останки своих родителей и одного священника. В наше время при раскопках стало ясно, что на глубине трех метров покоятся останки Преподобного Евфросина. Московские эксперты выдали заключение: дата кончины священника – 1650-1700 годы. На месте раскопок были найдены остатки богатых украшений гроба – серебряные кисти, фрагменты одежды, пуговицы от священнического облачения, а так-

же кусочки грубой, домотканой ткани - именно из такой материи шили одежду монахи. Были найдены верхняя часть черепа, часть тазобедренного сустава, бедренная кость. Эксперты установили, что Евфросин был примерно ростом 165 см, худощавый. Захоронение было привнесено в храм после окончания строительства. Такой чести могли удостоиться только особо почитаемые Демидовыми люди – скорее сего, именно таким и был иеромонах Евфросин. Также при раскопках на дне ямы была обнаружена большая чугунная плита, на которой в свое время стоял гроб. Когда служители церкви и настоятель храма отец Виктор решили почистить плиту, она замироточила. Из чугунной плиты текли ручейки мира – маслянистой густой жидкости. Прихожане собирали миро платочками. Для мощей святого Евфросина по благословлению Владыки в храме изготовили дубовый Ковчег. И теперь каждый может прийти в храм и прикоснуться к мощам. Прихожане церкви и до этого говорили, что Николо-Зарецкий храм - место необычное, здесь человеку становится хорошо, легко на душе. У некоторых проходили головные боли, исчезали боли в позвоночнике и ногах, также известны случаи, когда мужчины вылечивались от пьянства. Правда, как говорят священники, исцеляется лишь тот, кто приходит в храм с верой и открытой душой.

В разное время здесь были погребены представители нескольких поколений рода:

Акинфий Никитич (умер в 1745 г.);

Евфимия Ивановна, его вторая жена, урожденная Пальцова (умерла в 1771 г.);

Григорий Акинфиевич, сын (умер в 1761 г.);

Анастасия Павловна, жена Григория, урожденная Сурмищева (умерла в 1763 г.) и др.

Церковь во имя преподобного Сергия Радонежского в с. Алмазово

В 1819 году в имении Демидовых Сергиевском (ныне село Алмазово Щелковского района Московской области) была «приведена к окончанию постройки» каменная церковь во имя преподобного Сергия Радонежского. К 1992 году, когда сюда настоятелем был определен молодой священник Андрей Ковальчук, храм разваливался почти на глазах: сказывались десятилетия запустения и разорения. Но Господь не оставляет уповающих на Него, и в Сергиевском храме, вновь благолепном и благоукрашенном, ныне опять возносятся молитвы и славословия Творцу.

В нескольких километрах от поселения Медвежьи Озера Щелковского района Московской области есть удивительное место – село Алмазово. Удивительно оно не только своей тишиной, нехарактерной для ближнего Подмосковья. Изумляет это место картиной, будто с любовью выписанной каким-то художником, которая открывается уже при самом въезде в Алмазово.

Повернув направо от деревни Большие Жеребцы, вы проезжаете два километра по зеленому тоннелю, образованному соснами и живописно склоненными березами. Хорошо проторенная автомобилями грунтовая дорога должна, как кажется, скоро вывести на какое-нибудь шоссе. Но тут вдруг из-за деревьев совершенно неожиданно выплывает... удивительной красоты храм. На первый взгляд кажется, что храм совершенно новый, какой-то будто игрушечный, но характерные для классицизма очертания выдают его весьма почтенный возраст – 190 лет: храм построен в 1819 году.

История местности, на которой расположилось нынешнее село Алмазово, восходит к XVI веку. Тогда это место именовалось пустошью Ашитково. В 1619–1620 годах царь Михаил Федорович Романов пожаловал «пустошь на суходоле» Ашитково Московского уезда Михаилу и Осипу Елизаровым. В 1647 году вдовой одного из потомков Елизаровых Ашитково было подарено зятю Семену Ерофеевичу Алмазову, думному дворянину Владимирского судного приказа, который поставил двор, отчего Ашитково стало называться сельцом. При его сыне Иване в 1707 году здесь была поставлена первая, деревянная, церковь – во имя преподобного Сергия Радонежского, и сельцо стало именоваться селом Сергиевским. В 1730 году, согласно патриаршему приказу, в селе Сергиевском была построена новая, каменная, церковь на месте старой, деревянной. В 1753 году, с момента продажи Сергиевского Николаю Акинфовичу Демидову, для села и Сергиевской церкви начинается новая эпоха.

Никита Акинфович Демидов (1724–1789) был сыном известного горнозаводчика А.Н. Демидова. В второй половине XVIII века богатое московское дворянство было захвачено «манией паркостроительства», и Демидов в Сергиевском-Алмазове тоже развернул бурное строительство. В 60-70-е годы XVIII века он создал в Алмазово уникальную усадьбу, представляющую и в настоящее время живописное зрелище, хотя сохранилась она лишь частично. Наиболее впечатляющим в усадьбе был ее парк, основу которого составляла искусственно созданная водная система. Канал длиной 700 метров был проложен строго по прямой. Он

начинался от малого пруда у «горы Сион» и, следуя с запада на восток, заканчивался большим прудом – Лебяжий остров в центре большого пруда сохранился до наших дней. От большого пруда в северном направлении расходились каналы разной ширины и протяженности, соединявшие его с системой маленьких прудов с островками. Каналы и пруды определяли композицию парка и место усадебных построек. Парк располагался севернее канала и в основном был засажен фруктовыми деревьями – по образу райского сада. В центре канала находился остров в форме шестигранника, сохранившийся до настоящего времени. Благодаря уникальной системе орошения, оранжереи усадьбы были весьма плодородны: здесь выращивались к барскому столу арбузы, дыни, гранаты, груши, виноград и другие фрукты. К 1768 году здесь насчитывалось 1466 плодовых деревьев и кустов. В зверинцах усадьбы обитали моралы, американские свиньи, олени, зайцы, китайские фазаны, павлины и даже верблюды.

К 1819 году, уже при сыне Н.А. Демидова Н.Н. Демидове, в память победы над Наполеоном, «приведена к окончанию постройки» каменная Сергиевская церковь.

В годы разгула большевизма церковь в Сергиевском-Алмазове разделила участь большинства церквей страны, то есть была разграблена и практически разрушена. Восстановление храма началось в начале 1990-х, когда Церкви постепенно стали возвращать поруганные святыни. Алмазово начала 1990-х годов, по сути, глухая деревня. Помимо коррекционной школы-интерната, располагавшейся по соседству с храмом, здесь была лишь одна улица из домов, в которых проживали в основном люди весьма пожилые, да два десятка коттеджей, расположенных поодаль от храма.

Храм был действительно в очень плохом состоянии. Одна из несущих колонн держалась, можно сказать, лишь силой Божией. Ее можно было обхватить руками. Когда специалисты пришли посмотреть храм и вдруг увидели эту колонну, то поскорее покинули храм. Упала она – и все рухнуло бы. Своды были большей частью разрушены. На оставшихся еще сводах успел вырасти целый лес из деревьев. Периодически своды продолжали обваливаться. Слава Богу, это происходило ночью, когда в храме никого не было. Большинство приглашенных на осмотр храма специалистов не верили в возможность его восстановления. Отговаривали вообще от планов восстановить полуразрушенный храм, предлагали построить лучше новый: это казалось гораздо более легким. Да и окружающее население не внушало надежд на будущее прихода: в Алмазово

было около пятнадцати домов с престарелыми обитателями, которые неплохо обходились и без храма. Некоторые из них даже вымостили себе дорожки к домам плитами из храма.

Смоленская область

Церковь Благовещения Пресвятой Богородицы в Демидове

Дата постройки последнего здания: 1874 г. Небольшая кирпичная кладбищенская церковь в псевдорусском стиле, построенная в 1874 на средства купца А.А. Вишкарева. Одноглавый одноапсидный четверик с деревянной звонницей над притвором. Первоначально была приписана к Рождественскому собору. Закрыта в конце 1930-х, но во время оккупации вновь открыта и более не закрывалась.

Церковь Покрова Пресвятой Богородицы в Демидове

Кирпичная кладбищенская церковь в псевдорусском стиле, построенная в 1857 на средства купцов Куксиных, приделы пристроены в 1865. Двусветный пятиглавый четверик с небольшой двухпридельной трапезной и шатровой колокольней. Приделы: Тихона Задонского и Митрофания Воронежского (южный) и Сергия Радонежского и Нила Столобенского (северный). Практически не закрывалась.

Церковь Успения Пресвятой Богородицы в Демидове

Дата постройки последнего здания: 1852-1874. Крупный четырёхстолпный пятикупольный храм в русско-византийском стиле, близкий к проектам К.А.Тона. Восьмигранные барабаны куполов завершены шатрами, в малых барабанах были повешены колокола. Заложен в 1852 на средства купца И.Г.Вишкарева, в 1859 строительство остановлено и завершено в 1872-1874.

Приделы Пантелеймоновский и Георгия Победоносца и Иосифа Песнописца. Закрыт в 1927, занят под склад, к 1970-м заброшен. В 1990 возвращен верующим, приписан к Покровской церкви.

Часовня Параскевы (Пятницы) в Демидове

Дата постройки последнего здания: 1880-е годы.

Кирпичная кубическая одноглавая часовня, построенная в 1880-х в линии ограды Пятницкой церкви в память императора Александра II. В 1991 передана общине Покровского храма, отремонтирована с пристройкой алтаря, используется как библиотека.

Свердловская область

Храмы Нижнего Тагила

Входо - Иерусалимский собор 1764 – 1930. Нижний Тагил.

Каменный, трехпрестольный. Заложен 9 июня 1764 г. как приходская церковь. Построен в византийском стиле в виде креста на средства заводовладельцев Демидовых. Главный храм в честь Входа Господня в Иерусалим, освящен 22 ноября 1776 г. Левый придел во имя вмч. Никиты, освящен 13 февраля 1771 г. Правый придел в честь Рождества Христова, освящен 28 января 1773 г. Престолы изготовлены из железной магнитной руды, обложены деревом. Над главным престолом устроена сень. В алтаре имелись литургийные сосуды из чистого золота стоимостью 45 200 рублей, напрестольный крест из чистого золота стоимостью 12 600 рублей и некоторые другие богослужебные предметы, пожертвованные Н. Н. Демидовым. 11 мая 1912 г. указом Синода церкви присвоен соборный статус. В 1923 г. кафедральный собор епископа Льва (Черепанова). С 1925 г. до закрытия кафедральный собор Нижнетагильских обновленческих архиереев. Закрыт и снесен в 1930 г. На месте собора 12 октября 1997 г. установлен памятный крест. (район Торгового колледжа)

Церковь Александра Невского. Нижний Тагил.

Учреждена 6.12. 1877 г. Каменная, однопрестольная. Во время гражданской войны сильно пострадала, дважды пробита снарядами. До 1931 г. принадлежала григорьевцам. В 1931-1935 гг. кафедральный собор Нижнетагильских обновленческих архиереев. Закрыта в 1940 г. Возвращена Церкви в 1989 г. и в том же году освящена.

Введенская церковь 1833 – 1931. Нижний Тагил

Каменная, трехпрестольная. Заложена 30 июля 1833 г. Построена на средства заводовладельцев Демидовых. Главный храм в честь Введения во храм Пресвятой Богородицы, освящен 30 ноября 1836 г. Вновь освящен 7 августа 1860 г. Правый придел в честь Рождества Пресвятой Богородицы, освящен 18 октября 1859 г. Левый придел в честь Успения Пресвятой Богородицы, освящен 13 августа 1861 г. В 1892-1894 гг. церковь расширена и пристроена каменная колокольня. Освящена 22 января 1895 г. С 1925 г. обновленческой ориентации. С 1930 г. до закрытия кафедральный собор Нижнетагильских обновленческих архиереев. Закрыта в 1931 г. Снесена. Место застроено. (район музыкального училища)

Свято-Троицкое Архиерейское подворье. Нижний Тагил.
Один из старейших храмов Нижнего Тагила.

Николае-Пантелеимоновская церковь 1877 – 1919. Нижний Тагил.
Домовая церковь при земской больнице, каменная, однопрестольная. Освящена во имя свт. Николая, архиеп. Мирликийского, и вмч. Пантелеимона в 1877 г. Закрыта в 1919 г. Снесена (район 3-й горбольницы).

Выйско-Николаевский храм 1835 - 1930. Нижний Тагил.
Каменная, четырехпрестольная. Заложена в 1835 г. Построена в память Николая Никитича Демидова его сыновьями. Кровля была покрыта кованой красной медью, которая со временем приняла черный с зеленоватым оттенком вид. Купола были вызолочены. Главный храм во имя свт. Николая архиеп. Мирликийского, освящен 15 сентября 1846 г. Правый придел во имя мч. Анатолия, освящен 4 декабря 1845 г. Левый придел во имя апп. Петра и Павла, освящен 10 октября. Нижний храм во имя прп. Феодора Сикеота, освящен 27 августа 1862 г. Нижний храм служил Усыпальницей Демидовых. Иконы в храме были написаны в итальянском стиле. В алтаре находилась дарохранительница из цельного куска малахита весом около 7 пудов (114 кг.). Имелись два медных подсвечника - копии с таких же в соборе св. Петра в Риме, весом по 7 пудов каждый. В ризнице находились два полных облачения из парчи чистого золота. с 1925 г. до закрытия сергиевской и обновленческой ориентации. Закрыта в 1930 г. Снесена в 1963г. 12 октября 1997 г. на месте церкви заложена одноименная,памятная часовня. (район ДК «Юбилейный»).

Казанской иконы Богородицы собор 1871 - действующий. Нижний Тагил.

Деревянный, трехпрестольный . Заложен 8 июля 1871 г. как единоверческая приходская церковь. Главный храм в честь Казанской иконы Пресвятой Богородицы, освящен 6 ноября 1872 г. В 1897 г. пристроены приделы. Правый придел во имя свт. Николая, архиепископа Мирликийского, освящен в 1900 г. Левый придел во имя вмч. Пантелеимона, освящен в 1952 г. В 1930 г. церковь разделена пополам на Казанскую единоверческую и Николаевскую сергиевскую церкви. В 1942 г. произошло объединение. Не закрывалась. 8 декабря 1958 г. указом Патриарха присвоен соборный статус. С 1998 г. принадлежит Казанскому мужскому монастырю. Действующий.

Собор Спаса Преображения

(Спасо-Преображенский собор). г. Невьянск.

Среди всех горнозаводчиков легендарные Демидовы, сумели первыми на Урале получить так необходимый чугун. Произошло это на Невьянском (тогда еще казенном) заводе 15 декабря 1701 года.

В те времена рождение нового завода всегда было связано с возведением Божьего храма. 6 декабря 1702г. думный дьяк А. Виниус передал Никите Демидову «Память» (свод петровских предписаний) с указанием: «А у старых заводов построить церковь Божию, при которой однолично детские школы, а большим больницы были б построены...»

Никита Демидов выполнил высочайшее повеление, воздвигнув на территории завода деревянную церковь «о трех престолах: первом в честь Преображения Господня (освящен в 1710г.), втором в честь Успения Божией Матери и третьем во имя св. апостолов Петра и Павла», освященных в 1712 году.

Прошло столетие и при новых хозяевах завода Яковлевых возникла необходимость построить каменный храм, поскольку старый не мог уже вместить всех молящихся. 20 июня 1824г. епископ Пермский Дионисий выдал Невьянской заводской конторе разрешение на постройку каменной приходской церкви, а 10 августа в тринадцать саженьях к северо-западу от Наклонной башни состоялась торжественная церемония закладки храма. В 1826г. сгорел деревянный старый Преображенский храм. Быть может, это печальное обстоятельство несколько ускорило строительство каменной церкви. 20 марта 1827г. в новом храме освятили южный придел в честь Успения Пресвятой Богородицы. 21 июня 1830г. был освящен северный придел во имя апостолов Петра и Павла, а 23 июня – центральный придел в честь Преображения Господня.

В 1851г. начинается строительство каменного притвора с колокольней. Спасо-Преображенский храм расширяется и благоустраивается. В притворе устраиваются два придела: первый во имя святого Архистратига Михаила (освящен в 1864г.), второй – во имя преподобного Саввы Освященного и Николая Чудотворца, освященный годом позднее.

Одновременно с расширением храма происходило и его внутреннее благоуукрашение: устанавливается новый, позолоченный Преображенский иконостас с витыми колоннами, украшаются Успенский и Петропавловский иконостасы. Все три иконостаса были выполнены в стиле барокко. К началу 60-х годов XIX века Невьянский храм приобрел тот облик, который позволил современникам считать его одним из краси-

вейших в России, а на Урале — и вовсе не имевшим себе равных. Сам облик храма служил ярким выразителем идеи Святого Православия и единения в нем самодержавия и народности. Царство земное, по слову святых отцов Церкви, есть икона Небесного Царства, где все подчинено Единому и Неделимому, в Троице славимому Богу. Поэтому восстание против Богом установленного порядка является подражанием и служением дьяволу, восставшему против Творца. Так одним из самых страшных злодеяний XIX столетия стало убийство Помазанника Божия Александра II. Отдавая дань почтения венценосному страдальцу невяньцы решили увековечить его память. В 1884г. рядом со Спасо-Преображенским храмом была построена и освящена часовня в память мученической кончины Царя-Освободителя Александра Николаевича.

В XX веке злодейство повторилось в неимоверно больших масштабах. Такова воля Божия – за отступление от веры Господь попустил придти к власти тех, кто утопил в крови всю православную Русь, но это будет позже, а пока во всем своем великолепии и силе встречала заводская церковь наступавшее XX столетие. К тому времени Спасо-Преображенский храм стал самым крупным приходом Невьянска.

В мае 1912-го указом Синода Преображенскому храму был присвоен статус собора. Престольный праздник в том году прошел с особой торжественностью. К величайшему сожалению, такого масштабного празднование Невьянск не увидит многие десятилетия. Первая мировая война, а после и революция, породившая новых гонителей Церкви Христовой, привели Россию к самому мрачному периоду в ее тысячелетней истории – советской диктатуре.

В августе 1918 были злодейски убиты Вячеслав Луканин, дьякон церкви Невьянского завода и Петр Иванович Иовлев, священник Преображенского собора Невьянского завода, ныне причисленные к лику святых в сонме Новомучеников.

В 1922г. новая власть под предлогом борьбы с голодом изъяла из Невьянского собора церковные украшения из золота и серебра, в 1930-е годы, были сняты 8 действующих медных колоколов. В 1932г. храм закрыли. Узнав о предстоящем закрытии, прихожане за ночь успели спасти от поругания всю утварь, ризы, иконы, все, что можно было унести и спрятать. Так был спасен Невьянский список с Верхнетагильской чудотворной иконы (сейчас находится в Вознесенской церкви г. Невьянска). Здание собора было передано Невьянскому механическому заводу. Новые хозяева снесли колокольню, разобрали купол, сводчатое перекрытие и многое другое.

Наступил новый век. 24 апреля 2000г. губернатор Свердловской области Э.Э. Россель подписывает указ «О реставрации памятников промышленной архитектуры в г. Невьянске». Так началось возрождение поруганной горно-заводской святыни.

19 мая 2001-го архиепископ Екатеринбургский и Верхотурский Викентий освятил основание престола Спасо-Преображенского собора. Крест и закладная плита, заложенные в 1824г. и обнаруженные при расчистке подвалов, оказались в целости и сохранности. А в знак второго рождения храма была заложена новая плита.

Во всех отношениях возрождение собора было необычной стройкой, доверить которую решили «Среднеуральскому управлению строительства». Заканчивать строительство храма выпало ЗАО «Корпорация «Атомстройкомплекс»».

Все это стало возможным благодаря деятельности благотворительного фонда «Наследие Демидова», которому были переданы функции заказчика всех работ. В число учредителей вошли известные уральские промышленные компании, но, как говорит исполнительный директор фонда Елена Коротковских, львиную долю финансовых затрат взяла на себя Сибирско-Уральская алюминиевая компания (СУАЛ-холдинг).

28 июня 2002г. был зарегистрирован приход Преображенского собора. В июле 2003г. были освящены и установлены 8 колоколов. Самый большой из них весит 2 т 490 кг. Колокола отлиты товариществом «Пятков и К» в г. Каменск-Уральский. Языки к колоколам выкованы вручную. Колокольня Спасо-Преображенского собора имеет три яруса. В ее завершении – куполообразное перекрытие со шпилем, на котором установлен крест. Как гласит легенда, при строительстве колокольни священник, занимавшийся постройкой, поставил условие, чтобы колокольня была выше башни Демидовых – хоть Демидов и «некоронованный король», а Бог выше. Именно с этим учетом строили колокольню, однако, по завершению строительства колокольня все равно оказалась ниже. Было решено водрузить шпиль с крестом. Только в таком виде колокольня стала выше Демидовской башни. И сейчас, с водружением шпиля, наш архитектурно-православный комплекс является одним из самых высоких на Урале. Высота со шпилем и крестом составляет 64 метра. В колокольне нашли отражение мотивы декоративного убранства Наклонной башни, причем колокольня не подавила башню, а обогатила силуэт города, воспринимаемый практически со всех сторон. 16 августа 2003г. состоялось освящение восстановленного Спасо-Преображенского собора. Службу возглавил правящий архиерей Екатеринбургской епархии

архиепископ Викентий. Особенно торжественным в этом году стал для православных невянцев день Преображения Господня – престольный праздник собора. Более семи десятков лет здесь царила «мерзость запустения» и вот в воскресшем из руин храме вновь началась богослужebная жизнь, начало которой во многом преобразило и жизнь самого Невьянска. Буквально с первых дней в соборе стал формироваться церковный хор. В настоящее время он состоит из 15 певчих. В конце 2004г. хор записал собственный диск. В том же году при храме начала свою работу воскресная школа, где постигают основы Православного вероучения более пятидесяти детей.

Спасо-Преображенский собор стал для невянцев настоящим духовным центром. При храме образовано общество трезвости. Желание помочь ближнему подвигло прихожан создать общество «Милосердие», оказывающее помощь больным, инвалидам, нуждающимся и всем тем, кто по своей немоци не может обеспечивать собственную жизнь.

В старые времена Спасо-Преображенский собор поражал своим благолепием. Ныне стараниями благоукраcителей в соборе установлены пять фаянсовых иконостасов, выполненных Сысертским фарфоровым заводом. Невьянский собор стал третьим храмом на Урале, для которого сысертские мастера изготовили свою продукцию (первый Крестовоздвиженский собор в Верхотурье, второй – Храм-на-Крови в Екатеринбургe).

В день Преображения Господня, 19 августа 2003 г. Невьянский собор обрел свою старинную храмовую икону Святителя Николая Чудотворца. Перед самым приездом владыки Викентия чудом сохраненный образ передали настоятелю. Для всех прихожан это радостное событие явилось знамением свыше, поскольку обретение святынь есть проявление милости Божией. Еще одну храмовую святыню – икону св. евангелиста Иоанна Богослова (из царских врат бывшего Невьянского собора) подарил приходу главный архитектор района Александр Витальевич Нечхаев.

Возрожденный из праха Спасо-Преображенский собор прекрасно вписался в архитектурный ансамбль Невьянска. Архитектурно-градосторительные достоинства собора высоко оценены специалистами – ему придан статус памятника федерального значения. Восстановленная святыня, ставшая украшением исторического комплекса Невьянского завода, вновь собрала под своими сводами верующих. Вновь зазвучала здесь церковная молитва и стали совершаться Таинства Божии, которые, преображая человеческую душу, соединяют ее с Самим Богом.

*Свято-Никольский храм
Невьянский район, с. Быньги*

Быньги – это старинное старообрядческое село, появившееся ориентировочно во второй половине XVII века. Первое упоминание села в документах относится к 1704 году. Однако, официально датой основания села считают 1718 год, когда Демидовыми был основан Быньговский железоделательный завод.

Здесь, на заводе в устье речки Быньги при слиянии с рекой Невой, изготовлялось железо из чугуна, поставляемого с Невьянского и Петрокаменского заводов. Здесь выпускалось полосовое, дощатое и листовое железо. Спустя полвека – в 1769 году – завод приобрел Савва Яковлев. Быньговский завод проработал до 1863 года, когда был закрыт за нерентабельностью.

После закрытия завода население занималось работами на приисках, кустарным производством, а также вспомогательными работами на соседних заводах.

В 1891 году село Быньги потряс сильнейший пожар, испепеливший более 50 домов.

В наши дни более всего Быньги славятся уникальным Свято-Николаевским храмом (в некоторых источниках его называют Никольской церковью). Это один из самых старых каменных храмов Урала, построенный еще в конце XVIII века.

О появлении храма существует интересная легенда. После смерти Саввы Яковлева, среди его сыновей начались распри по поводу наследства. И согласно легенде Петр Саввич Яковлев поклялся, что если к нему перейдут Невьянские заводы, то он построит невиданный храм. Когда желание Петра Яковлева сбылось, он сдержал клятву перед Богом и отдал приказ своему управляющему: «Если можно, отлей в Быньгах церковь чугунную во имя Святителя Христова Николая: если этого нельзя сделать, то построй там храм на славу, ничего не жалея, которому стали бы дивиться и которому не было бы веку»

В мае 1789 года в Быньговском заводе был заложен одноэтажный храм во имя Святителя и Чудотворца Николая.

В грамоте, выданной по благословению Варлаама, архиепископа Тобольского и Сибирского написано «Алапаевскому заказчику иерею Петру Чиркову. Указом Ее Императорского Величества из Святейшего Синода сентября 1-го 1788 года, по представлению нашему ведено в Алапаевского округа Быньговском заводе вновь каменную церковь во имя Святителя Христова Николая Чудотворца построить... и когда она

церковь в совершенном строении окончание приведена... тогда об освящении той церкви просить особливим представлением... Писана лета Господня 1788 г октября 18 дня»

Постройка храма продолжалась 7 лет, и в 1797 году 24 января состоялось освящение. Из грамоты того же архиепископа Тобольского Варлаама, писанной 30 сентября 1796 года некоему священнику Парышеву, следует «Благословляем Вам Парышеву, означенную в Быньговском заводе во имя Святителя Христова Николая Чудотворца церковь как с посланным при сем Святым Антиминсом... по чиноположению церковному соборне освятить и по освящении в ней велеть священнослужение отправлять».

Из исторического описания следует: Храм расположен посреди села на прекрасном месте, имеющем кругом большую церковную площадь. Храм имеет форму креста с пятью главами и колокольней. Прекрасная архитектура храма в византийском стиле, со множеством карнизов и лепных украшений над окнами, с часами на колокольне, отбивающими часы, получасы и четверти, массивные колонны на папертях по две ряд. Высота главного купола и колокольни до 27 сажен (около 57 метров). Главы, украшенные золочеными крестами, – все это производит приятное впечатление. Храм хорошо виден со всех сторон села и придает ему красоту.

Внутри храм имеет три алтаря, из которых средний во имя Николая Чудотворца выступает вперед и имеет полукруглый иконостас. Главный свод среднего купола поддерживается четырьмя колоннами. Карнизы, лепные украшения и удобство внутреннего расположения храма свидетельствуют об усердии его строителей. При всём изяществе Быньговский храм отличается прочностью. В фундаменте его под углами заложены чугунные стулья, весом до 300 пудов (около 5 тонн), все стены перевязаны железными связями. Верхние и нижние подушки окон чугунные, оконные рамы в куполе и стропила из железа. Особенной прочностью отличается колокольня: вся внутренняя часть ее состоит из чугуна и железа, крыша храма первоначально была из кованого листового железа.

По данным 1819 года – это был единственный по такой архитектуре и прочности храм на Урале. Внутри храм был расписан еще при освящении. В 1819 году был освящен северный придел в честь Успения Божией Матери, при этом храм был разделен на две части. Новый придел был отделен от главного сплошной стеклянной рамой и сделан теплым. Главный же храм был холодный, неотапливаемый, поэтому бого-

служение в нем совершалось летом. С течением времени произошло обветшание храма, и в 1856 году при содействии епархиального начальства владельцы невянских заводов ассигновали на ремонт 2251 рубль серебром.

Тогдашний местный священник Николай Варушкин принял на себя должность строителя, и с апреля 1857 года началось обновление храма снаружи и внутри. С трех сторон храма вместо деревянных устроены каменные крыльца с парапетами. Крыша на храме поправлена и выкрашена малахитовой краской. Внутри убрана стеклянная перегородка между приделами, и храм заново перештукатурен и сделан теплым. Сделан новый узорчатый пол, заменены оконные рамы. В 1857 году тщанием прихожан устроен большой запрестольный крест с предстоящими. Успенский придел вновь устроен и освящен 25 января 1858 года.

В 1860 году главный Никольский иконостас обложен резьбой и позолочен, и 10 октября 1860 года освящен. В 1862 году в куполе устроена баллюстрада (перила) для певчих. В этом году весь храм был вымыт снизу доверху, ввиду ожидаемого приезда архиепископа Пермского Неофита. Еще ранее в 1852 году вокруг храма устроена ограда в виде звезды с тремя воротами. В 1862 году на деньги прихожан был устроен южный придел и 30 января 1863 года освящен в честь Сретения Господня.

Наиболее почитаемые иконы: икона Николая Чудотворца, писанная при основании храма, перед ней читается акафист Святителю. Другая икона – Знамения Божией Матери – является списком (копией) Знаменской иконы, хранящейся в одноименной церкви г. Верхний Тагил. С этой иконой каждый год совершался 14 августа крестный ход в село Быньги в память прекращения падежа скота после обхождения села с этой иконой. Установлено празднование епархиальным начальством в 1809 году.

Штат при церкви однопритчный, т. е. один священник и один псаломщик. До 20-х годов этого столетия при храме состоял диакон. С 1926 года община храма находилась в подчинении архиепископа Григория (Яцковского) вплоть до закрытия храма перед Великой Отечественной войной. Кратковременно храм закрывался в 1930 г, но по решению ВЦИК был открыт. В 1944 году Никольский храм при содействии уполномоченного по делам религий В.Н. Смирнова был открыт и архиепископом Свердловским Варлаамом освящен.

Каменному трехпрестольному храму во имя Святителя Николая Мир Ликийских Чудотворца в поселке Быньги была уготована еще бо-

лее редкостная для Урала судьба – он не подвергался разорению. Расположенный в тихом провинциальном уголке, он сохранил не только прежний облик – и внешний, и внутренний, – но и свой «домашний» уклад. В нем явственно ощущаешь то совершенно неповторимое дыхание ушедших веков, присущее только неразоренным церквям. Это особенное острое ощущение старины чувствуешь, еще приближаясь к храму, касаясь чугунных ступеней и завитков перил его паперти. Весь облик храма – и архитектурный объем, и его отдельные детали – несет на себе отпечаток удивительной соразмерности человеку, присущей большинству старинных русских построек, когда высота под куполом и сводами не подавляет, а побуждает к воспарению духовному, устремленности к горнему пространству и свету, когда во всех деталях – дверях и окнах, ступенях, решетках – ощущается теплая рукотворность и не тяготит холодная отчужденность устроенных без молитвы исполинов. Большой купол и четыре малые главы Никольского храма символизируют Господа Иисуса Христа и евангелистов. Здание церкви не очень велико. В плане оно представляет собой четырехконечный крест, лишь одна вертикальная сторона которого немного длиннее остальных, а вокруг средокрестья описан квадрат со скошенными углами. Торцы трёх верхних сторон креста имеют трехгранные завершения, заканчивающиеся сверху главным алтарем, а по бокам – северным и южным порталами храма. Такой редкий, красивый план – сложный крест, очень похожий на цветок, словно крест «расцветший», – придает объему здания компактность, даже камерность, а не слишком высокие вертикали колокольни и глав не нарушают ощущения «уютности» постройки. Это ощущение поддерживает и архитектурный декор. Здание построено в легком смешении двух стилей: сложный план, замысловатые формы покрытия колокольни и глав, некоторые элементы декора напоминают об уходящем барокко, а строгая простота дорического ордера в оформлении порталов – примета классицизма. Портик западного портала состоит из четырех колонн, двумя парами окаймляющих вход, треугольные фронтоны северного и южного портиков опираются на две колонны. На три стороны света с круглого верхнего яруса колокольни отмеряют время старинные часы. Сохранилась и ограда с тремя трехарочными воротами.

Храм Святителя Николая Чудотворца особенно уникален своим иконным убранством. Причем даже если бы он был украшен большим количеством разрозненных, единичных образов, то и в этом случае значение старинного иконного собрания было бы велико. Но Никольский храм помимо множества отдельных образов украшен тремя иконостаса-

ми, система образов которых – и каждого в отдельности, и храмового комплекса в целом – представляет собой единую смысловую общность. Близость Невьянска – центра иконописной школы – дала возможность строителям храма заказать исполнение икон первоклассным мастерам традиционного направления. Поэтому храм Святителя Николая Чудотворца – единственный сохранившийся храм, обладающий полным комплексом иконного убранства, исполненным в стиле невянской иконописной школы. Иконостасы и отдельные образы создавались и наполняли храм в течение ста лет, а значит, эти произведения иконописного искусства отображают состояние и развитие невянского стиля в течение этого времени. Главный иконостас Никольского храма, очевидно, создан ко времени освящения храма в начале 1797 года, либо вскоре же после него, стиль живописи большинства икон соответствует невянскому концу XVIII – первого десятилетия XIX века.

Сам деревянный позолоченный иконостас, выполненный в барочном стиле и украшенный резьбой, имеет необычную и сложную конструкцию. Его средняя – главная – часть почти круглой формой сильно выступает на очень просторную солею. Такая эффектная и красивая конструкция, тем не менее, затруднила восприятие икон, размещенных на ней, а также обусловила не совсем обычное расположение некоторых образов иконостаса. Главные иконы – ростовые изображения Господа Вседержителя и Богородицы Великой Панагии – находятся по бокам этой округлости иконостаса, и увидеть их одновременно возможно только в ракурсе и только частично, так как деревянные щиты икон, повторяя форму конструкции, искусственно закруглены. Прихожанин, стоящий напротив Царских врат, в нижнем ряду хорошо видит только образы Архангелов, написанные на диаконских вратах. Причем традиционно в сценах предстояния Архангел Михаил расположен слева от Господа Вседержителя (одесную, то есть по правую руку, Спасителя), а Архангел Гавриил – справа. В Никольском храме Архангел Михаил находится в правой части иконостаса, но рядом с Иисусом Христом, как высший в иерархии Архангел – Архистратиг Воинства Небесного, изображенный в золотых доспехах и с огненным мечом в руке. Его предстояние Господу Вседержителю хорошо видно, если смотреть на иконостас не из центра храма, а с правой стороны.

В левой части алтарной преграды образу Богородицы предстоит Архангел Гавриил, принесший Деве Марии благую весть о рождении Ею Спасителя. В руке Архангела ветвь с розами. Хотя обычно Архангел Гавриил в поздней иконописи изображается с лилиями – символом чис-

тоты, непорочности, роза – царица цветов – также считается цветком Царицы Небесной. Три цветка розы на ветви напоминают три Иерусалимские звезды на мафории Богородицы – знамение непорочности Девы Марии до, во время и по Рождеству Иисуса Христа. Роза белого цвета означает Ее чистоту, голубого – чистоту и высоту духовную, небесное совершенство Богоматери, а золотисто-розовый цветок – Ее царственность, как и пережитые Ею страдания при виде Крестных мук Сына.

Фигуры стоящих на облаках Архангелов развернуты к центру иконостаса – к образам Спасителя и Богородицы, их головы не склонены, и взгляды направлены на молящихся. Архангелы изображены и как предстоящие – свита Бога, но и как Небесные Силы, охраняющие врата в Рай, символом которого и является алтарь. Глаза Архангелов наполнены печалью, наиболее сильно выраженной во взгляде Архангела Гавриила.

Господь Вседержитель написан стоящим на двухступенчатом круглом и голубом, словно небесная сфера, подножии в окружении цветных горок с травами. В Его левой руке – раскрытое Евангелие, правой Господь благословляет. Выражение лика отличается спокойствием, уверенностью духовной силы; весь Его облик полон величия. Масштабность фигуры подчеркивается округлой линией условного горизонта – абрисом горок-позема, напоминающим о сфере земли и, шире, сфере космоса – подножии Его силы.

Так же монументален образ Божией Матери Великой Панагии (Всесвятой). Богородица стоит в позе особой молитвы: Ее воздетые руки раскрыты ладонями вверх. На фоне Ее лона в круге «славы» изображен Спас Еммануил – как знамение Воплощения Бога Слова, исполнение пророчества Исаии о Его рождении: «Се, Дева во чреве приимет и родит Сына, и нарекут имя Ему Еммануил, еже есть сказано: с нами Бог» (Мф. 1, 23). Этот образ Богородицы символизирует и Церковь Христову. Красный цвет подножия подчеркивает, что зиждется она на крови Спасителя – Его Искупительной Жертве. Округлая форма иконостаса с Царскими вратами – входом в Рай – образно воспринимается как столп, на котором покоится Царство Небесное. Создавая размещенные в основании этого «столпа» образы Спасителя и Богоматери как монументальные и величественные, иконописец подчеркнул незыблемость и силу этого основания – фундамента, на котором укоренено Царство Небесное: Господа Иисуса Христа и Его Церковь, единение Церкви земной и Церкви Небесной.

Ажурная резьба Царских врат гирляндами из ветвей и цветов опоясывает круглые медальоны с изображениями евангелистов и Благовеще-

ния Пресвятой Богородицы. Икона Благовещения разделена на две половины, которые при закрытых воротах образуют круг. Все образа Царских врат покрыты ризами. Выше, в проеме арки, в круге золотых лучей находится маленькая круглая иконка с образом Господа Саваофа. Над Царскими воротами помещен образ Тайной вечери, традиционную композицию которого иконописец дополнил «Омовением ног». Все остальные иконы алтарной преграды – это образы праздничного цикла, преимущественно Господские. Лишь одна Богородичная праздничная икона помещена в центральном иконостасе над образом Архангела Гавриила – «Рождество Пресвятой Богородицы». Параллельно ей над образом Архангела Михаила находится икона «Рождество Христово». Выше, венчая боковые стороны иконостаса, в овальных медальонах, окруженных ажурной резьбой, расположены два образа. Над «Рождеством Богородицы» находится «Воздвижение Креста Господня»: над первым – последний двенадесятый праздник, начало Священной истории и Торжество христианства. Помещенный над «Рождеством Христовым» – началом земной жизни Иисуса Христа – образ «Воскресения Господня» подчеркивает цель и главное событие этой жизни: Искупительную Жертву и Воскресение после ее принесения.

Иконы второго яруса, расположенные на боковых сторонах иконостасного «столпа», знаменуют Мессианство Иисуса Христа. Над образом Богородицы Великой Панагии помещена икона «Воскрешение Лазаря». Этот не входящий в число двенадесятых праздник не часто размещается в иконостасах. Но местоположение над образом Богородицы, символизирующим Воплощение и Церковь, подчеркивает его важность как события, утверждающего Славу Божию, дающего надежду на воскресение и жизнь вечную. Подчеркивается цель Воплощения – указание пути к спасению и жизни вечной: «Аз есмь воскресение и живот: веруй в Мя, аще и умрет, оживет: и всяк живой и веруй в Мя не умрет во веки» (Ин. 11, 25–26) – слова Господа, сказанные сестре Лазаря Марфе. Праздник Вход Господень в Иерусалим, расположенный над образом Господа – Царя Небесного и Судии, это знамение прославления Царя и Владыки жизни, грядущего на вольные Крестные страдания и смерть для Искупления и Спасения, для победы над смертью: «Благословен еси, грядый Адама воззвати» (кондак, глас 6, на Неделю ваий). Если два этих праздника знаменуют явление Иисуса Христа как Царя жизни, как обетованного Мессии – Спасителя, то образы, расположенные над ними в третьем ярусе, повествуют о Его явлении как Бога. Над Царственным прославлением во «Входе в Иерусалим» – образ «Богоявления», или

«Крещения Господа Иисуса Христа», ознаменованного явлением Пресвятой Троицы: Бога Отца, гласом свидетельствующего о воплотившемся Сыне, и Святого Духа, сошедшего на Него в виде голубя. В образе же «Преображение Господа» Иисус Христос предстает в Божественной Славе, телесно иным – Светом во плоти, давая человеку пример и путь обожения, духовного преобразования. В центре третьего яруса над иконой «Тайная вечеря» находится образ «Сошествие Святого Духа на апостолов» – знамение рождения Церкви Христовой. Округлой формой иконы подчеркивается вселенский непреходящий характер этого события. Этот образ зрительно завершает треугольник, в нижних углах которого помещены иконы «Рождество Богородицы» и «Рождество Христово». Так создателями иконостаса акцентируются как основополагающие три события: начало истории Спасения, знаменующееся рождением Богородицы, начало земной жизни Спасителя в Его Рождестве и начало Церкви, укорененной Господом Иисусом Христом. Венчает иконостас как апофеоз образ «Вознесение Господне» – знамение обетования на воскресение, символ надежды на Жизнь Вечную.

В художественном отношении живопись иконостаса представляет собой все великолепие нового, или «богатыревского», стиля невьянской иконописной школы. Кто именно создал иконы – неизвестно, но манера их исполнения по некоторым признакам отличается от живописной манеры мастерской Богатыревых. Также несомненно, что иконописец работал не один: образы Архангелов Михаила и Гавриила написаны, вероятно, чуть позже и несколько иначе, нежели образы Спасителя, Богородицы и некоторых праздников, – более ярко, в том числе и по колориту. В ликах Архангелов явственнее следы позднего поновления. Овальные иконы «Воскресение» и «Воздвижение Креста Господня» появились позже – первая из них написана «усердием» (на средства) быньговского жителя Ивана Федоровича Савина в 1860 году. Образ Святителя Николая Чудотворца находится в отдельном, украшенном колоннами и резьбой, киоте, расположенном с правой стороны иконостаса за пределами солеи. Написана икона в 1835 году. Одного из самых почитаемых и любимых в православной России святых иконописец традиционно изобразил в святительских одеждах и с Евангелием в руке. По сторонам святого Николая на облачках написаны сидящие Господь Иисус Христос с Евангелием и Богородица с омофором в руках. Их изображения напоминают нам о чудесном видении во время Никейского Вселенского Собора, когда лишенному святительского сана Николаю представшие Гос-

подь и Пресвятая Дева сами протянули знаки архиерейства – Евангелие и омофор.

Яркая декоративность одежд Святителя – расшитые узорочьем и «каменьями» алая фелонь и белый омофор – оттеняют строгую собранность лика Николая Чудотворца с подчеркнута высоким лбом мыслителя. Взыскующий взгляд святого отведен в сторону и обращен внутрь себя, являя образ пламенного ревнителя веры Христовой. По левую сторону иконостаса в таком же киоте находится икона Пресвятой Богородицы «Знамение». Этот образ по сути – поясное изображение Богоматери Великой Панагии, получившее на Руси название «Знамение» в память чуда, произошедшего в Великом Новгороде. Бытование двух икон почти одинакового извода в одном храме свидетельствует о почитании чудотворного Верхнетагильского образа Пресвятой Богородицы «Знамение», списком которого является икона храма в Быньгах.

Образ Богородицы «Знамение» написан совершенно иначе, чем «Великая Панагия», – в нем нет монументальности, колорит его более сочен. Графичность письма ярких одежд контрастирует с мягким исполнением ликов Божией Матери и Богомладенца (очевидно, лики старого образа переписаны в XIX веке). Погруженный в себя взгляд Пречистой Девы немного печален.

Северный придел храма освящен в честь праздника «Успение Пресвятой Богородицы». Иконостас придела возведен, вероятно, в двадцатые годы XIX столетия. И хотя в его архитектуре нет сильно выступающих барочных форм, некоторыми элементами декора он «перекликается» с главным иконостасом. Повторяется также в более выраженном виде форма некоторых праздничных икон Никольского придела, имеющих прямоугольную выемку на нижнем поле, обусловленную конструкцией и декором иконостаса. Едва намеченное полукруглое завершение средника этих икон в праздниках Успенского иконостаса получило определенную аркообразную форму.

Очевидно, изначально было задумано, что не вошедшие в Никольский иконостас двенадцатые праздники должны находиться в Успенском приделе. Он посвящен Божией Матери, и праздники – Богородичные: «Введение во храм Пресвятой Богородицы», «Благовещение» и «Успение». Этот ряд дополнен «Сретением Господним» – действием, в котором участвовала Пречистая, и «Покровом Пресвятой Богородицы» – одним из любимейших народом праздников.

Главные, поклонные, иконы придела – «Святая Живоначальная Троица» и «Успение Пресвятой Богородицы». Образ Святой Троицы

представлен развернутым вариантом извода «Гостеприимство Авраама» со сценами бытия. Написал икону в 1824 году невянский иконописец Федор Анисимович Малыганов. Движением фигур и перстосложением десниц Ангелов иконописец подчеркнул основной смысл созданного им образа – благословение Святой Троицей Авраама и его потомства, ставшего лоном спасительного Воплощения. Колорит иконы очень яркий и звучный, композиция насыщена разнообразными деталями: разноцветными горками с травами, архитектурой, резной золоченой мебелью, красивой посудой, фруктами. Все написано легко и виртуозно, и это ликование красок вкупе с разнообразием и красотой предметов в зримой форме воспевают источник жизни – Святую Троицу.

Также звучен колорит образа «Успение Пресвятой Богородицы», несмотря на печаль, отраженную в ликах апостолов, святителей и жен иерусалимских, оплакивающих Ее кончину. Красочная яркость подчеркивает радость воскресения к новой, вечной, жизни, переход в Царство Небесное, у раскрытых врат которого свою Царицу встречает сонм Ангелов.

На диаконских дверях в богато украшенных одеяниях изображены святые архидиакон Лаврентий и диакон Авив. Эти иконы, вероятно, также написаны Федором Малыгановым.

Над праздничным рядом находится пророческий: на двух иконах изображены ветхозаветные пророки, предрекавшие приход в мир Спасителя. Обычно в центре этого чина располагается образ Богородицы «Знамение» как символ этих пророчеств о грядущем Воплощении. Но устроители храма поместили среди икон пророков «Нерукотворенный образ Господень» как доказательство реальности исполнения предвидений, свидетельство яви Спасительного Воплощения. Эта икона заметно отличается по исполнению от всех образов Успенского придела. Вероятно, она написана еще в конце XVIII века одновременно с образами главного иконостаса. Выше находится круглая икона с образом благословляющего Господа Саваофа в сиянии «славы», окруженного Херувимами и Серафимами. Венчает иконостас Успенского придела овальной формы небольшой образ «Распятие Господа».

Южный придел храма освящен в честь праздника Сретения Господня. Его иконостас с небольшими вариациями повторяет форму и орнаментику Успенского иконостаса. Написаны образа невянским иконописцем Иваном Прохоровичем Чернобровиным.

По сторонам Царских врат находятся ростовые иконы Господа Вседержителя со сферой в руке и Богородицы «Благодатное Небо».

Иногда ее называют «Что Тя наречем, о, Обрадованная». Пречистая Дева, стоящая на солнце в окружении звездного неба, с Богомладенцем на левой руке, в драгоценном одеянии, короне и со скипетром, предстает здесь как Владычица, Царица Небесная. К главным образам по сторонам непосредственно примыкают иконы московских святителей – митрополитов Петра, Алексия, Ионы и Филиппа. Иконописец мастерски декорировал узорочьем облачения святых, применяя разнообразные технические приемы, мягко, в свободной манере написал лики.

Сретенский иконостас написан вскоре после отмены крепостного права Александром II. В честь этого события и в благодарность за него строились храмы и писалось много икон небесного покровителя царя – святого Александра Невского. На южной диаконской двери благоверный князь изображен в богатом одеянии воина, в царской мантии и короне, с мечом в руке – как освободитель и защитник-охранитель Земли Русской. На северной двери также в богатом одеянии и короне изображен другой великий русский князь – святой равноапостольный Владимир Киевский, креститель Руси.

Икона праздничного ряда «Преполовление Пятидесятницы» являет Спасителя в храме на празднике Кущей, проповедующего о Своем Божественном посланничестве, о Своем учении и Духе Святом как о живой воде: «Аще кто жаждет, да приидет ко Мне и пьет» (Ин 7, 37). Благодать Источника вечной жизни нисходит на припадающих к Нему, как животворящая сила Креста Господня освящает источник водный, изображенный на другой иконе ряда – «Происхождение честных древ Креста Господня». Вокруг большой мраморной купели родника, воды которого Патриарх освящает древом Креста, расположился многолюдный крестный ход с иконами. Процессия символизирует весь народ – от детей до старцев, от царей и вельмож до нищих и калек. Иерархи и низшие церковные чины, монахи и миряне – все жаждут приобщиться живительной влаги, целительной силы Креста Господня. И тропарь Кресту, свиток с текстом которого держит парящий над источником Ангел, зримо воспринимается как моление за все Отечество: «Спаси, Господи, люди Твоя...»

Помощи в наших чаяниях, защиты на поле духовной брани просим мы у светлого воинства, изображенного на иконе «Собор Архангела Михаила и прочих Небесных Сил», расположенной над образом князя Владимира. Облаченный в золотые доспехи и алый плащ Архистратиг Михаил ввергает в огненную бездну князя тьмы. Вокруг на облаках находятся другие Архангелы со своими атрибутами и Ангелы. Архангел

Михаил традиционно почитался на Руси покровителем не только православного воинства, но и великокняжеской и царской династий. Над образом Александра Невского на южных вратах помещена икона избранных святителей – создателей литургий, наших молитвенников и заступников.

В третьем ряду на двух иконах написаны святые апостолы – по шесть на каждой. Они предстоят центральному образу ряда – образу «Сретение Господне». Традиционно помещаемая в центре деисусного апостольского ряда икона Господа Вседержителя заменена здесь иконой престольного праздника, изображающей и самого Господа, и это значимое событие. Образ «Сретение Господне» символизирует и встречу Бога Сына во плоти с храмом – Домом Отца, и встречу Ветхого Завета с Заветом Новым – переход от Закона в лице Симеона Богоприимца к Благодати Иисуса Христа.

Завершает композицию алтарной преграды икона Спасителя, на которой Он предстает и как Царь, и как Судия на Страшном Суде, и как Первосвященник, несущий на плечах бремя наших грехов, – «Господь Вседержитель Великий Архиерей». Венчает иконостас образ «Снятие Господа с Креста» овальной формы.

Иконостас Сретенского придела, созданный вскоре после принятия долгожданной реформы, помимо традиционного догматико-литургического смысла зримо выражает также идею соборной молитвы за сильную верой Россию.

В одно время с иконами главного алтаря создана одна из церковных хоругвей. На лицевой стороне этой выносной иконы написан образ «Воскресение Христово», на обороте – «Положение во гроб». Светлый и яркий колорит «Положения во гроб», несмотря на печаль события и скорбность ликов и жестов святых, предвещает грядущую радость Пасхи Христовой. Воскресший Господь изображен над гробом в световом ореоле, которому иконописец придал форму яйца – пасхального знака, символа жизни, дарованной Спасителем, поправшим смерть ценою Своей Жертвы.

В храме находятся два больших Распятия с написанными на отдельных досках предстоящими Богородицей и Иоанном Богословом. Одно из них помещается за престолом в Никольском алтаре, другое – перед Сретенским приделом в виде Голгофы. Слева от Успенского иконостаса находится большая икона Божией Матери «Тихвинская». Рядом с ней – написанный в 1893 году образ святого великомученика Пантелеимона с четырнадцатью клеймами жития, достаточно редко встречае-

мый в невянской иконографии. Настолько же редкое явление – образ молящегося преподобного Серафима Саровского, написанный не только традиционной техникой – темперой, но и в традиционной иконописной стилистике, хотя и не невянской.

На западных столпах, поддерживающих купол храма, находятся двенадцать икон месячных Миней, малые иконы двенадесятых и великих праздников, а рядом с ними – образы святого праведного Симеона Верхотурского и святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, учителей Словенских, созданные в 1886 году. Иконы этих святых также редки в невянской иконографии.

Литература

1. Невьянской страны украшение. Издательство ОМТА, 2005г.
2. Рязанова Л.Д. «Свято-Николаевский храм в Быньгах», Издательство ОМТА, 2006

12.10. РЕГИОНАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ ДЕМИДОВСКОГО НАСЛЕДИЯ

Демидовские колокола

Колокольные звоны издавна сопровождали всю жизнь народную. Колокол звучал то обыденно, то празднично, то грустно, то грозно или торжественно. Он стал одним из символов русской народной культуры. В форме колокола создавали отечественные памятники. /Памятник «Тысячелетие России в Новгороде»/

Колокольные мастера пользовались в России особым почетом и уважением. В их деле слились ремесло и искусство со своими тайнами и секретами. Это и тайна колокольной бронзы, которая создавалась не столько расчетом, сколько интуицией. До сих пор непостижим секрет колокольной формы.

На Урале первыми освоили колокольное искусство-ремесло демидовские мастера. Сам горный император Акинфий Демидов был страстным любителем колокольного звона и самих колоколов.

В Екатеринбурге, в областном музее, хранится колокол, который «лит 1702 октября 28 дня». Так гласит сделанная на нем надпись. Нашли этот колокол в земле на территории старого Невьянского завода. Акинфий Демидов по поручению отца начал управлять заводом на Нейве с сентября 1702 года. Значит, отливка колокола без него не обошлась. Это

была «неплановая» продукция. Завод по указу Петра I должен был лить пушки, а не колокола. Этот, может быть, первый уральский колокол сработан не из меди, а из чугуна. «Магнит пополам с простым чугуном» — написано на колоколе. А магнитную железную руду в то время уже добывали на горе Высокой около реки Тагил.

Как только у Акинфия Демидова завелась своя медь, он начал лить из нее и свои колокола. Один из них до сих пор звучит на знаменитой Невьянской башне. На нем текст: «Лета 1732 июня 1 лит сей колокол в Невьянских дворянина Акинфия Демидова заводах. Весу 65 пуд 27 фунтов». Такой же демидовский колокол тех же тридцатых годов хранится в Челябинском областном музее. Пока это все, что осталось от невянских демидовских колоколов. А отлили их только при Акинфии несколько сотен.

В «реестре...» демидовских заводов 1733 года в Невьянске значится фабрика, где «колокола медные лют». В другом описании Невьянского завода говорится о «связи каменной», в одном из покоев которой находится «литейная колоколов», а в другом — «дело колокольных фу-ров», т.е. форм — устройств для подачи дутья в плавильные печи. А еще имелась фабрика, где «точили большие колокола» — окончательно отделывали их после отливки.

Демидовские колокола расходились по всему Уралу и Сибири. Есть сведения, что несколько невянских колоколов звонили в Далматовском монастыре. Попадали демидовские колокола и в европейскую Россию. В прошлом веке в Новгороде на каменной колокольне церкви Святого великомученика Дмитрия Солунского среди девяти колоколов висел демидовский — весом в 76 пудов. Надпись на нем гласила: «лит в 1735 году в сибирских Невьянских заводах Акинфия Демидова».

Но самым главным колоколом Акинфия стал тот, что украшал когда-то Софийскую колокольню в Тобольске. Большой Софийский или Успенский собор — первый каменный храм Сибири — возвели в 1686 году, а колокольню в 1685-м при сибирском митрополите Павле. Это была не местная затея, а царская. В грамоте царя Федора Алексеевича указывалось: «В Тобольске соборную церковь Софии Премудрости Божия строить каменную против образца какова в кремле в Девичьем монастыре...»

В каменной Софийской колокольне повесили царские колокола. Кроме того, были там два колокола, отлитые Федором Моториным, отцом знаменитого Ивана Моторина, отлившего «Царь-колокол». Не-

сколько позднее добавился колокол, отлитый в Амстердаме в 1719 году...

И вот среди этих знаменитых колоколов появился еще один. И стал самым большим и самым главным колоколом Сибири. На нем значится: «Лит в 1738 году на Тагильском заводе тщанием митрополита Тобольского Антония и иждивением дворянина Акинфия Никитича Демидова». Знатки так отзывались в середине прошлого века о тобольском колоколе: «И фигуры хорошей, и звук имеет прекрасный... Следует заметить об этом колоколе, что по Сибири колоколов больше его нет нигде». Весил колокол 970 пудов 10 фунтов. Колокол получился великолепный. Создавали его большие мастера. Имена их неизвестны. Были они из Невьянска и владели секретами колокольного искусства.

Главным же секретом считалась подготовка сплава колокольной бронзы. От ее качества и зависела полнота и красота звона. А потому подготовка сплава — это алхимия, таинство. Для колокольной бронзы как нельзя лучше подходила колыванская медь. Позднее, в XIX веке, высоко ценилась выйская — опять-таки демидовская. Один из специалистов по колоколам писал в конце прошлого столетия: «... Опыт колокольных заводов говорит, что хорошие качества колокола зависят от соединения в известной пропорции демидовской меди... В какой пропорции соединять медь с оловом, это тайна каждого завода». Самый большой колокол Сибирь служил своим звоном почти два века. Дальнейшая его судьба неизвестна.

Усадьба заводладельцев Демидовых (Расторгуевых)

Белый дом в Кыштыме (1775-1827)

В 1751 году Никита Никитич Демидов (сын основателя династии) купил у Я. Коробова Каслинский железоделательный завод. Для «умножения заводов» в 30 верстах от Каслей Демидовым было куплено место, и к 1757 году Верхне – и Нижне – Кыштымский заводы с поселками были встроены. Эта дата и является официальным годом рождения Кыштыма.

В 50-е годы XVIII века началось обустройство усадьбы Демидова и строительство неподалеку на острове храма во имя Сошествия Святого Духа. Демидовы строили на века, материала не жалели. Широко использовался бутовый камень, так как кирпича не хватало. Фундаменты полностью сооружались из камня. Если участок под сооружением был заболоченным, под фундаментом устраивались сваи и лежни из лиственницы. Стены того времени были комбинированные: частично из бу-

тового камня, а местами облицовка и архитектурные детали и своды выполнены из кирпича. Это наблюдается на здании церкви во имя Сошествия Святого Духа. Первая служба в храме состоялась в 1765 году. Примерно к этому времени был готов и господский дом — Прообраз Белого дома.

Точных сведений о доме того времени нет. По записям 1770 г., это был «большой каменный двухэтажный дом окнами на пруд». Усадьба «Белый дом» — одна из первых построек демидовского времени, очень характерных для поселения типа город-завод. Ансамбль усадьбы заводладельца состоял из господского Белого дома, помещений для челяди, подсобных служб с башнями под шатрами и сада с оградой на высоком цоколе, со свободно раскинувшимися белыми воротами. Ограда не заслоняла усадьбу, т.к. главное двухэтажное здание поставлено на прибрежном холме, поэтому оно хорошо было видно не только с площади, но и с других точек этой части города.

Главный дом усадьбы построен в классическом стиле и занимает центральное место в общей композиции ансамбля. Он стоит в глубине обширного курдонера, крыльями которого служат два флигеля со сторожевыми башнями. Главный фасад здания ориентирован на восток и хорошо виден с городской площади.

Здание трехэтажное с мезонином, имеет прямоугольную в плане форму. Крыша многоскатная, у мезонина — двухскатная. Третий этаж и мезонин объединяют четыре коринфские колонны. Площадка третьего этажа и мезонина имеет простое по рисунку металлическое ограждение. Звенья ограждения отлиты из чугуна и укреплены между колоннами.

Высота этажей главного дома неодинакова: средний (второй) этаж меньше других, т.к. помещения этого этажа выполняет вспомогательную функцию. На первом этаже находился большой двухцветный зал со сводами, в котором располагалась домовая церковь. По обе стороны этого зала идут анфилады комнат. Эта анфиладная планировочная схема повторена и на третьем, парадном этаже дома. В центральном зале третьего этажа сохранились два камина с уникальным декоративным оформлением из чугунного литья.

Утверждается, что господский дом сгорел во время пугачевского бунта. Скорее всего, речь идет об избе, где останавливались заводчики. Господский дом в это время для жилья не использовался и дотла сгореть не мог. Возможно, это было связано с реконструкцией усадьбы. В это время сооружались башни, различные службы. Башни сохранились до настоящего времени. Многими источниками утверждается, что деми-

довский дом соединялся подземными ходами с башнями; подвал господского дома соединялся с заводом и церковью. Так сформировалась усадьба при Демидовых.

От Никиты Никитича заводы перешли к его сыну, тоже Никите Никитичу, а затем — во владение племянника последнего — Петра Григорьевича Демидова. В 1809 году П.Г. Демидов продает заводы купцу первой гильдии Льву Ивановичу Расторгуеву.

Больше к Демидовым эти заводы не возвращались. Расторгуев обосновался в Екатеринбурге, где затеял строительство грандиозного особняка. Более скромный из первоначальных проектов этого особняка был реализован в Кыштыме. Перестройка датируется двадцатыми годами XIX века. При строительстве были использованы несущие стены демидовского дома. Кыштымский особняк получился роскошным и просто удивительным для глухого Кыштымского округа.

В это время были переориентированы фасады. Парадным стал дворовый фасад, получивший акцент — центральный портик, который сохранился до нашего времени без изменений.

До нашего времени сохранился уникальный чугунный фонтан, располагавшийся ранее на площади и перенесенный в сквер Белого дома в 1970-е годы во время перепланировки площади.

Сохранилась чугунная ограда.

Затеев грандиозную перестройку, Расторгуев сохранил компоновку усадьбы и все демидовские службы. Подземная часть сооружений — знаменитые демидовские подвалы остались без изменений.

Ближе к середине XIX века окончательно сформировалась усадьба Белый дом в Кыштыме.

Некоторые постройки усадьбы демидовского времени при Советской власти были снесены (часть южного флигеля, конюшня и т.д.), но в целом нынешнее состояние особняка «Белый дом» и других строений делает усадьбу уникальным историческим и культурным памятником на Урале.

Архитектурно-историческая значимость усадьбы возрастает в связи с тем, что в Челябинской области подобных зданий, а тем более архитектурного ансамбля усадьбы такой сохранности, объема и возраста нет. Поэтому усадьба «Белый дом» отнесена к памятникам федерального значения.

Авторство Белого дома в Кыштыме документально не оформлено. Существует множество легенд, предположений и мифов. В последние годы екатеринбургские исследователи доказали, что, по крайней мере, в

окончательном формировании облика особняка наблюдается почерк талантливому уральскому архитектору М.П. Малахова.

Памятники истории архитектуры и культуры вообще отражают не только эстетические и религиозные идеалы, но и саму социальную организацию уральской промышленности.

Ансамбль: завод, господский дом, церковь — сохранился вплоть до Советской власти.

Невьянская башня

Невьянская башня — один из самых великолепных памятников истории и архитектуры Урала. Современные специалисты считают Невьянскую башню архитектурным шедевром первой половины XVIII века. Это творение талантливого зодчего. Имя неизвестно. Неизвестно точно, когда она построена (называют примерно пять дат от 1725 г. до 1741 г.).

Башня восхищает прочностью, красотой, изяществом кладки, талантливыми инженерными решениями. Высоченное (57,6 м) многоярусное удивительно-стройное сооружение стоит не перпендикулярно, а под заметным углом к земле. Невьянская башня затмила Пизанскую в Италии. Выше ее. А главное, та приобрела наклон «поневоле», из-за осадки грунта, и пришлось применять экстренные меры к ее спасению. Предание гласит, что Демидов, желая «переплюнуть» итальянцев, такой ее и задумал. Это доказывает кладка: кирпич ряд за рядом сужен к одной стороне. Нижние стены толщиной 1,78 м, выше — 1,5 м. Башня, служившая колокольной и украшенная часами с боем, мелодиями, сооружалась из «подпятного» кирпича: глину месили пятками и замешивали на яичном желтке. Готовый кирпич сбрасывали с двенадцатиметровой высоты, и лишь тот, что оставался цел, шел в дело. Строжайше соблюдали и размер кирпича. В кирпиче обнаружили много железа. То ли глину такую брали, толи были какие-то добавки.

Существовали внутристенные лестницы (предположительно). Стены исследовали с помощью «эффекта электротеней», появляющегося при наличии «пустот». При исследовании подвальных стен этот «эффект» обнаружился. При бурении обнаружилось расслоение кладки.

Существует много легенд о страшных подземельях, в которых всегда исчезали люди; тайно плавил серебро и золото и чеканили демидовские рубли. Эти легенды стали источниками для романов, кинофильмов, живописных полотен. Но эти легенды остались легендами. Нет документального фактического подтверждения. Весь архив Невьянского

завода за XVIII в. полностью погиб во время пожара в 1890 г. Когда стали разгребать пожарище, то под руинами одного из цехов обнаружили подземную мастерскую с плавильными печами. Так сообщалось в дореволюционном справочнике Ф. Доброхотова «Урал северный, средний, южный».

Какую-то часть подземелий теперь даже видят. Через провал в земле неподалеку от Невьянской башни можно попасть в подземелье, могучие своды которого выложены из старинного красного кирпича. Подземелье заканчивается замурованной дверью... Дальше хода нет... Но это лишь небольшая часть подземелий. Геофизические исследования показали, что вокруг Невьянской башни находится лабиринт подземных сооружений.

Немало легенд связано со странной «слуховой комнатой». В загадочной «слуховой комнате» звук идет вдоль оси свода по достаточно узкой дорожке (50-60 см). Природа акустического эффекта «слуховой комнаты» заключается в особой геометрии свода! Одно из помещений Водяной башни Ростовского Кремля обладает такими же акустическими особенностями. Невьянскую башню создавал талантливый зодчий, владеющий древними строительными традициями.

Разгаданы (в современное время) секреты старых мастеров и восстановлены часы-куранты, расшифрованы 11 из 20 старинных мелодий, закодированных на музыкальном валу. Уникальный часовой механизм восстановлен Александром Саканцевым — местным умельцем.

На Невьянской башне колокол весом в тонну подвешен прямо к чугунной балке. Чтобы балка выдержала — в чугун спрятали кованые полосы. Расплав чугуна лил прямо наверху (этого нет и по настоящее время). В Невьянке такая металлическая конструкция была применена впервые в мире. Невьянская башня славится перекрытием крыльца из кованого железа, до сих пор не поржавевшего.

Чугунное литье в Невьянке начали делать на полвека раньше, чем в Каслях.

Невьянская башня

Пусть через гомон вороний
В небо зовут облака,
Башню — присмотришься — клонят
Каменной славы века.
Что ей времен перемены!
Поёт едва ли о ком.

Голос. Но чей он? То стены
Вдруг оживут шепотком.
Знать бы, склонясь за работой
У непослушной строки,
Чьими слезами и потом
Толстые стены крепки.
Дикие камни и плиты
Было легко ли тесать.
Души ушедших могли бы
Многое тут рассказать.
Горестна, но знаменита
Сметкою кладка была.
Горнозаводчик Демидов
Знал, но молчала хвала.
Крутится жизнь кинолентой.
Башне, рожденной в труде,
Окаменевшей легендой
Жить на уральской гряде.

Степан Щипачев

Невьянская иконопись

Иконы, написанные невьянскими мастерами, можно встретить в церквях, маленьких домах, музеях и частных собраниях многих уральских городов. Есть они даже в фондах Казанского собора в Петербурге. Обилие икон, созданных в мастерских Невьянска и в их традициях в XVIII-XIX веков доказывает, что существовала целая живописная икона. Исследователи нашли документы, подтверждающие, что в XVIII-XIX веках в Невьянске работали иконописцы — выходцы из Ярославля, Устюга, Москвы, Владимира. Собственно невьянский стиль сформировался к середине — второй половине XVIII и на него оказали влияние многие школы иконописи. К концу XVIII века местное иконописание достигло своего расцвета и зрелости.

До наших дней дошло много икон этого периода. Они отличаются живописью хорошего мастерства. Для невьянских икон характерна добротность материалов из которых они изготовлены: прямоволокнистая древесина, выдержанная после распиловки, доски хорошо просушенные. Все сделано на совесть: положена паволока, на ее крепкий многослойный левкас. Невьянские мастера-живописцы охотно употребляли краски, растертые из местных минералов, например, из малахита, что прида-

вало иконам особый колорит. Некоторые из икон конца XVIII века закрашены с тыльной стороны, что предохраняло их от насекомых и коробления.

С первых десятилетий XIX века и других недалеких населенных пунктов изготавливается множество долевых икон попроще. Но даже в столь непритязательных поделках сохраняются детали невьянского стиля и в первую очередь — разноцветные покатые горки, которые за их оригинальность можно назвать «невьянскими». Введены они местными живописцами во второй половине XVIII века.

Самый талантливый самобытных художник из тех, что работал в то время в Невьянке, — И. Анисимов. Он внес большую лепту в формирование оригинального стиля уральской иконописи. Анисимов обогатил местную иконопись набором образно-художественных композиционных приемов, которые стали применяться другими художниками в дальнейшем. Это уже упомянутые горки, трава — тоже разноцветная, синеватые и зеленые сосенки на склонах горок, лиственные деревья, нередко сучковатые, обрывистые берега реки со свисающими корнями растений. Иконы Анисимова нарисованы будто акварельно — легко и мягко, ярко и живо. В колорите чувствуется приглушенная благородная серебристость. Работы Анисимова отличаются виртуозным владением кисти, общим лиризмом, удивительной гармоничностью. Явно тяготение художника к реализму в изображении природных и архитектурных пейзажей. В зданиях угадываются постройки заводских комплексов XVIII века, купола и силуэты уральских храмов. Природные пейзажи очень напоминают уральские ландшафты.

Икона «Богоявление». Следует остановиться на анисимовском личном письме. Лики персонажей как бы находятся между древним схематизмом и жизнеподобием новой жизни. Они выписаны очень тщательно, но не сухо. Ангелы круглолики, а у остальных персонажей лики продолговатые. Но все они похожи на некие образы, типичны. На некоторых ликах отражены оттенки чувств. В ликах ангелов есть детская невинность и трогательная частота помыслов. Столь же сложны выражения лиц Христа Иоанна Крестителя. В позах фигур персонажей отсутствует нарочитость и скованность. Позы фигур пластичны и музыкальны будто они двигаются под мелодию.

Икона «Богатырь Знамени». Написана профессионально, в невьянских традициях. По всем признакам ее можно отнести к последним десятилетиям XVIII века или самому началу XIX века. История иконы любопытна. Происходила она из Кыштымского храма, построенного со-

гласно легенде, заводчиками Демидовыми в конце XVIII века и распи- санного невьянскими мастерами на лицевой стороне доски среднего формата до сих пор видны следы обуха топора, которым ее выбели из иконостаса. В начале 1930-х годов храм был осквернен и ограблен, ико- ны уничтожены, а эта — чудом уцелела. Храм же превратился в город- скую конюшню.

В.И. Байдин (НИИ русской культуры город Екатеринбург): «... Термин «невьянская икона» представляется на достаточно условным. ... в XVIII веке «невьянская икона» скорее «нижнетагильская», чем «не- вьянская». Да и позднее способные иконописцы, писавшие а этой мане- ре, работали не только в Невьянске, правильнее говорить об уральской горнозаводской старообрядческой школе...»

Демидовские заводы на Урале называли «гнездом старообрядцев», особенно при Акинфий Демидове.

Уральский промысел железных расписных подносов

Зачинателем изготовления уральских медных подносов в XVIII ве- ке был Екатеринбургский казенный завод. Форму его первого изделия впоследствии неоднократно повторяли на частных заводах Демидовых, Осокиных, Турчаниновых.

Более двухсот лет существует уральский промысел железных рас- писных подносов. Родиной его считают Нижний Тагил, а первым живо- писцем по металлу — Андрея Степановича Худоярова (1722-1804) кре- постного Демидовых. Проработав несколько лет на заводе, он получил разрешение открыть мастерскую и начал расписывать и лакировать же- лезные изделия — столики, шкатулки, сундуки, подносы. К этому ре- меслу он приобщил сыновей Вавилу и Федора.

Худояровские лаковые росписи были самыми лучшими в России, превосходили английские, они могли ровняться только с китайскими. Многие современники восхищались искусством нижнетагильских мас- теров. Вот что писал в 1812 г. главный горный начальник Аникита Яр- цев в «Российской горной истории...»: «Тагильский мастеровой по име- ни Худояров есть изобретатель составления тагильского масляного лаку, который на железе, меди, дереве нимало не трескается и с которым ни- какие в России делаемые лаки по доброте и прочности равняться не мо- гут, даже самый аглицкий лак он превосходит и ровняться с китайским».

Первоначально этот самобытный промысел удовлетворял запросы заводовладельцев. В 1806 году по воле Николая Никитича Демидова при Нижнетагильском заводе была основана первая в России частная худо-

жественная школа. Она была основана Василием Албычевым, выпускником императорской Академии художеств. В школе обучались будущие архитекторы, скульпторы, живописцы. Учили их росписи по металлу. Ученики были из бедных семей. Преподавали в школе профессиональные художники. Крепостных художников-умельцев Демидов «на волю» не отпускал, не желая терять таланты. Школа содержалась «особой милостью» Демидова. Каждому ученику определялось жалованье 25 руб. в год и бесплатная одежда. Первым профессиональным художником стал Степан Федорович Худояров (В династии Худояровых было четыре поколения художников).

Нижнетагильские подносы были ходовым товаром. На подносах изображались сценки на мифологические, исторические, библейские сюжеты, пейзажи, цветы и т.д.

Тагильская Мадонна

Художник Рафаэль Санти? 1509 г.

В 1924 г. в Нижнем Тагиле на чердаке бывшего господского дома, принадлежащего ранее Демидовым, обнаружено было несколько картин, в том числе потемневшая и расколотая доска со следами старой живописи. Находку передали в краеведческий музей. Сотрудники музея, промыв картину, сумели прочесть надпись золотом по вороту платья Мадонны: «Рафаэль Урбинос, писавший в 1509 году». Понимая важность находки сделали сообщение в Москву, в Главнауку, а через год в Нижний Тагил приехал Игорь Эммануилович Грабарь, известный художник реставратор и искусствовед. Осмотрев картину, он заключил, что картина, прежде всего, нуждается в реставрации, а затем — в тщательном изучении.

Три года понадобилось Грабарю и его коллеге Б.Н. Яковлеву, чтобы вернуть картину к жизни. Параллельно И.Э. Грабарь занимался изучением истории картины, установлением факта подлинности. Дело в том, что к этому времени было зафиксировано более 40 картин с таким же сюжетом, претендовавших на то, чтобы называться подлинниками Рафаэля.

Конец XVIII – начало XVI века — время, когда искусство Италии переживает рассвет Высокого Возрождения, и Рафаэль Санти — одна из самых ярких фигур этого периода. В 1508 году римский папа Юлий II приглашает художника в Рим, поручив ему создание фресок в Ватикане. Год спустя художник написал картину «Святое семейство». Взяв в основу известный евангельский сюжет, Рафаэль изобразил Марию и старца

Иосифа в тот миг, когда они любуются проснувшимся младенцем Иисусом Христом. В глазах юной матери светится любовь, нежность, и тревога за судьбу сына. Четная уравновешенная композиция, изысканное цветовое решение восхищает своим совершенством.

Судьба картины удивительна, полна приключений и всякого рода неожиданностей. После смерти Рафаэля (в 1520 г.) она принадлежала церкви Санта Мария, что находится в Риме на улице Пополо. В те времена картина получила новое имя: «Мадонна дель Пополо». В 40-е годы XVI века ее украли из церкви, но вскоре найденную и возвращенную поместили на старое место. В канун XVI века «Мадонной» насильно завладел кардинал Сфондрато, пользовавшийся в то время неограниченной властью, но после смерти кардинала картины в его коллекции не оказалось. Следа «Мадонны» всплывают то в одной, то в другой частной коллекции. Появляются копии и варианты. К началу XX века таких «Мадонн» насчитывается множество. Какая из них подлинная? И.Э. Грабарь обследовав произведение, пришел к выводу: «Тагильский экземпляр не копия... Из сохранившихся экземпляров самым ранним, бесспорно, чвляется Нижнетагильский... «Мадонна» и Нижнего Тагила, может быть, тот самый прооригинал, который находился некогда в римской церкви Санта Мария дель Пополо».

Каким образом картина Рафаэля Санти попала в Нижний Тагил? Вероятнее всего картину приобрел Николай Никитич Демидов (177-1828 гг.), живший долгое время во Флоренции и имевший большую коллекцию картин итальянских художников. В «Списках» его коллекции значатся две картины Рафаэля, но, к сожалению, без указания их названия. Интересно в этом плане письмо приказчика Смирнова, адресованного Н.Н. Демидову из Лондона в мае 1819 года: «Сегодня господин Бурке неожиданно пришел ко мне сказать, что картина Рафаэля назначается опять в продажу что последняя цена 6000 гиней. Итак, неудобно ли Вам будет сделаться обладателем прекрасного творения рук человеческих? Если Вы решитесь, то он просит никому не сказывать цены, требуемой за его Рафаэля...»

Часть художественной коллекции Демидовыми была послана на Урал для украшения господских домов и церквей в Нижнем Тагиле. В результате тагильчане стали обладателями ценного экспоната, интересного как с искусствоведческой, так и с исторической точки зрения.

Изделия из меди. Медный столик

Изделия из меди, начиная с 18 века, были не в диковинку на Урале. Мастеровых людей привлекали благородный облик этого металла, его податливость и пластичность. Готовили из меди щедро изукрашенную чеканным орнаментом посуду, всевозможную бытовую утварь и даже мебель. Медный столик, изготовленный в 1785 году, один из лучших экспонатов в музее Нижнего Тагила. Столик небольшой по размерам, почти квадратной формы. Четыре изогнутые ножки соединены между собой резной балясиной. Особо интересен он тем, что в его изготовлении участвовал талантливый крепостной Демидовых Е.Г. Кузнецов, создатель известных музыкальных дрожек. Большую ценность представляет и роспись: признанные мастера — живописцы Федор и Вавила Худояровы украсили столешницу 29 гербами российских губерний и двуглавым орлом в центре. На внутренней стороне откидной крышки столика изображен родовой герб Демидовых, окаймленный кружевом золотого орнамента. Столик предназначался для хранения фамильных бумаг и грамоты на дворянство, жалованной Демидову в 1720 г. царем Петром I. А шесть лет спустя Екатерина I утвердила и герб, предписав, каким ему быть: «Щит горизонтально наполовину разделен. Верхняя часть: в поле серебряном три лозы, рудоискательные зеленые, во знак их любопытства в приискании металлов. Нижняя часть: в поле черном молот серебряный, в знак произведения их трудом и коштом медных и железных заводов. Посредине, через весь щит, — полоса золотая, во знак их дворянского достоинства; над щитом — шпашак железного вида, от верху его и по обеим сторонам щита украшен лаврами».

Долгое время столик принадлежал москвичу Ф.Е. Вишневному, страстному собирателю различных редкостных вещей. И только в 1979 году он вновь попал на Урал. История оставила нам в наследие уникальное творение человеческих рук.

Чеканная медь Урала

В тринадцатые годы XVIII столетия производство медной посуды на уральских казенных заводах набрало полную силу. Почуввав крупные барыши, за производство медной посуды взялись частные заводы. И вот уже в конце 30-х — начале 40-х годов XVIII столетия частные заводы поставили на рынки по-настоящему художественные образцы разнообразной, новой по форме посуды.

Хваткий, смекалистый Акинфий Демидов едва ли не первый наладил изготовление чеканной медной посуды на Суксунском, Бымовском,

Нижнетагильском, Ашанском заводах. Среди них Суксунский занимал ведущее место. Продукция этих заводов отличалась демидовским клеймом: слово «Sibir», даты изготовления (50-60-е гг. XVIII), инициалы мастеров: МАМ, МЗГ, МПЕ и др. (начальная «М» означает «мастер»).

Массивные восьмигранные кофейники на широких ступенчатых поддонах, крутобокие, приземистые чайники для заварки чая, кружки с тяжелыми откидными крышками, на узких граненых горлах куполообразные крышки у высоких грушевидных кувшинов, конические стаканы — до сих пор, несмотря на отметины времени, привлекают своеобразием форм, орнаментальной отделкой. Орнамент состоит в определенной связи с силуэтом, объемом той или иной вещи. В кувшинах развитие узора начинается со скромных мотивов на крышке, шейке и получает логическое завершение в богатом убранстве грушевидного тулова; в стопках, стаканах узор располагается преимущественно в верхней части и почти не закрывается рукой.

По способу исполнения орнаменты, нанесенные на изделия, подразделяются на графические и рельефные. Графическим орнаментом чаще всего украшались стопы, стаканы, конические кофейники. Этот плоскостной узор наносился снаружи. Рельефный орнамент выбивался изнутри и потом тщательно доводился с наружной стороны. Рельефным узорочьем отделялись крупные вещи: кунганы, цилиндрические кофейники, чайники, шкатулки. Впечатление такое, будто узор сам по себе таился в поверхностях этих предметов и вдруг проступил, ожил, заиграл.

В стилевых особенностях медной посуды заметно влияние поздних барокко и рококо. Для первого типично симметричное расположение растительных мотивов. Во втором господствует асимметрия, напряженность ритмов.

В граненных кофейниках, чайниках, кувшинах орнамент располагается строго по граням, иногда чередуется с гладкими поверхностями. Рельефный орнамент покрывает только широкие грани, узкие же остаются гладкими, блестящими — так возникает светотеневая игра на поверхности сосуда.

Судя по ценам (один пуд чайников стоил в 40-е гг. XVIII века 34 руб. 85 коп.) чеканная посуда была доступна не каждому. Частные предприниматели ориентировались на потребность и запросы людей своего круга, на требования нового быта, все настойчивее проникавшего в богатые особняки русского дворянства и купечества. В пору своего расцвета уральские медно-чеканные изделия пользовались огромным спро-

сом на всех российских ярмарках, продавались в Москве, Петербурге, большими партиями вывозились за границу. Старинные уральские мастера-виртуозы трудом своим, любовью к красоте взлелеяли в нашем крае первые ростки профессионального декоративно-прикладного искусства.

Рудная пирамида Акинфия Демидова

В Нижнетагильском краеведческом музее хранится прелюбопытнейший экспонат — коллекция медных и железных руд — рудная пирамида. Изготовлена она была по велению Акинфия Демидова в начале второй четверти XVIII века. Эта пирамида позволяет узнать о найденных Демидовым месторождениях, проследить историю демидовских рудников и заводов на Урале и Алтае.

Конусообразная горка высотой около 60 см и диаметром у основания 70 см сделана из меди в виде шапки Мономаха. Вместо драгоценных камней на ней рядами укреплены образцы руд с месторождений, принадлежавших А. Демидову. В настоящее время сохранилось всего лишь 30 образцов, а от 20, вынутых неизвестно когда и для какой надобности, остались только художественно выполненные медные поставки. На каждой из них выделен порядковый номер образца, под которым в описи на ободке основания горки указывается название месторождения, с которого он доставлен. Перед первым образцом прикреплена прямоугольная медная пластинка с вырезанной надписью по старословянски: «Сия горка содержит в себе медные и железные рудники, которые в ведомстве господина дворянина Акинфия Демидова лежащие при сибирских его заводах. Содействована ноября 14 дня 1728 года».

Изнутри горка полая. Под колпаком в центре на миниатюрной пирамидке стоит отлитый из меди рудоискатель в форме горного офицера в треуголке. Эта статуэтка знаменательна тем, что является одной из первых уральских художественных отливок из меди.

Рудная пирамида после раздела имущества между наследниками Акинфия Демидова в 1757 г. была произведена из Невьянска на Нижнетагильский завод, который достался сыну Никите.

Литература

1. Бочаров И.Н., Глушакова Ю.П. Карл Брюллов. Итальянские находки. — М: Знание, 1984, 192 с.
2. Буранов Ю.А. Акционирование горнозаводской промышленности Урала /1861-1917/. — М: Наука, 1982, 261 с.

3. Буранов Ю.А. Уральские горнозаводчики: легенды и действительность. – Урал, 1980, 9.
4. Воеводин Вс. Трилогия о старом Урале. – Звезда, 1952, 4.
5. Гуськова Т. К. Заводское хозяйство Демидовых в первой половине XIX века. – Н. Тагил, 1995, 233 с.
6. Демидовский временник. Книга I. – Екатеринбург, 1994, 400 с.
7. Дмитриев А.В., Максяшин А.С. Тагильская роза. – Екатеринбург, 2000, 140 с.
8. История Урала в двух томах. Том I. – Пермь. Пермское кн. изд-во, 1963.
9. История Урала с древнейших времен до 1861 г. – М: Наука, 1989, 608 с.
10. Караваев М.Н., Ефимов А.И. Прокофий Демидов – натуралист XVIII века. – Природа, 1983, 2.
11. Кафенгауз Б. Б. История хозяйства Демидовых в XVIII– XIX вв. Опыт исследования по истории уральской металлургии. Том I. – М.-Л.: изд-во Академии наук СССР, 1949, 524 с.
12. Книги старого Урала. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1989, 243 с.
13. Козлов А.Г. Творцы науки и техники на Урале. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1981, 224 с.
14. Комратов Ю.С., Семенов И.Г., Устьянцев СВ., Хлопотов СИ. Нижнетагильский металлургический завод. – Екатеринбург, 1996, 360 с.
15. Кузьмин А.Г. Татищев. – М: Мол. гвардия, 1987, 368 с.
16. Леонтьева Г.К. Карл Брюллов. – Л.: Искусство, 1983.
17. Лукьянов П.М. История химических промыслов и химической промышленности России. В шести томах. Т. I. – М: Наука, 1948.
18. Мавродин В.В. Рождение новой России. – Л.: ЛГУ, 1988, 531 с.
19. Мартынов И.Ф., Осипова Л. А. Библиотека уральского горнозаводчика XVIII в. Н.А. Демидова. – Из истории духовной культуры дореволюционного Урала. XVIII – начало XX века. – Свердловск: УРГУ, 1979.
20. Материалы Свода памятников истории и культуры РСФСР. Алтайский край. – М: 1990, 112 с.
21. Мезенин Н.А. Сталь доброты превосходной... – Нижний Тагил, 2001, 94 с.
22. Мезенин Н.А. Лауреаты Демидовских премий. – Л.: Наука, 1987, 203 с.

23. Невьянск. – Свердловск: Сред.-Ур. кн. изд-во, 1982, 144 с.
24. Нижнетагильский музей-заповедник. – Свердловск: Сред. – Урал. кн.изд-во, 1988,239 с.
25. Нижний Тагил. Изд. 4-е.-Свердловск: Сред. – Ур. кн. изд-во, 1977, 160 с.
26. Павленко Н.И. История металлургии в России XVIII века. Заводы и заводовладельцы. – М.: изд-во АН СССР, 1962, 566 с.
27. Павлов М.А Воспоминания металлурга. – М: Наука, 1984, 423 с.
28. Пермьяк Е. Долговекий мастер. – М.: Дет. лит-ра, 1974.
29. Пирогова Е.П. Библиотеки Демидовых: Книги и судьбы. – Ек.: ИД «Сократ», 2000. – 208 с.
30. Положение о наградах, учрежденных П.Н. Демидовым. -СПб., 1831.
31. Постоноговы Е.И. и Ю.И. По Чусовой. – Свердловск: Сред.-Ур. кн. изд-во, 1980, 128 с.
32. Ревдинские были. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1960, 156 с.
33. Родионов А.М. Колывань камнерезная. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1986, 296 с.
34. Струмилин С. Г. История черной металлургии в СССР. – М.: Наука,1967,442 с.
35. Тагильский рабочий, 1984, 18 января.
36. Тагильский рабочий, 1985, 24 сентября.
37. Тагильский рабочий, 1986, 26 июня.
38. Тагильский рабочий, 1988, 24 ноября.
39. Тагильский рабочий, 1989, 26 октября.
40. Тагильский рабочий, 1990, 6 декабря.
41. Урал мастеровой. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1986, 175 с.
42. Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. – Л.: Наука, 1988, 544с.
43. Черкасова А С. Мастеровые и работные люди Урала в XVIII в. – М.: Наука, 1985,247 с.
44. Чудовский В. Библиотека ТОМК – Н. Тагил: Тагильский окружной музей краеведения, 1930, 31с.
45. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, Т. X. – СПб., 1893.
46. Энциклопедия «Отечественная история с древнейших времен». – М: БРЭ, ч. 2, 1996, с. 14-16. Статья «Демидовы».
47. Юркин И.Н. Тульский завод Демидовых. – М: Наука, 1996, 240с.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На протяжении XVI-XIX столетий представителям знатнейших и богатейших родов уральских горнозаводчиков Строгановых и Демидовых принадлежит одно из важнейших мест в освоении богатств, развитии промышленности и различных производств, в культуре Урала.

Многогранная и многовековая деятельность представителей этих династий отложила отпечаток на истории Уральского региона и всей России.

В их руках была сосредоточена огромная территория сельскохозяйственный угодий и заводов.

На протяжении веков они сохранили определенное единство в производственно-экономической деятельности, социальной жизни населения и в особенностях культурного развития.

Слава и богатство торгово-промышленной деятельности, культурно-строительная деятельность, храмостроительство, зарождение и поддержка развития народных промыслов – иконописи, железного подноса, золотошвейного дела, медной бытовой посуды и мн.другое

Все, что связано во все времена с именами Строгановых: хозяйственно-строительная деятельность, архитектура, промыслы, книжные, иконные и другие вклады в церкви, коллекционирование, – поражает, прежде всего, своим размахом, рачительностью, функциональностью, отличается большой культурой, высоким художественным качеством.

ЛИТЕРАТУРА

1. 100 великих россиян / Под ред. Хмелько. — М.: «Наука», 1996. — 582 с.
2. Байдин В.И. К вопросу о старообрядческом иконописании на горнозаводском Урале в XVIII–XIX вв // Древнерусская традиция в культуре Урала: Материалы научно-практической конференции (28–30 апреля 1992г.). — Челябинск: Челябинская областная картинная галерея, 1992. — С. 18–37.
3. Буранов Ю. Знак соболя // Родина. — 1999. — №5. — С. 58–61.
4. Гончарова Н. А. и др. Иконописное наследие Урала: истоки и пути развития // Уральская икона. — Екатеринбург: Изд. УрГУ, 1998 — 351 с.
5. Губкин О. П. Богатырёвы — династия невянских художников-иконописцев // Из истории художественной культуры Урала. Сборник научных трудов. Министерство высшего и среднего специального образования РСФСР. Уральский Орден Трудового Знамени Государственный Университет им. А. М. Горького. — Свердловск: Изд. УрГУ, 1988. — С. 128–136.
6. Губкин О. П. Династии невянских иконописцев Богатырёвых и Чернобровиных // Невьянская икона. Свердловский областной краеведческий музей. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Челябинская областная картинная галерея. Уральский Государственный Университет. — Екатеринбург: Изд. УрГУ, 1997. — С. 227–231.
7. Демидовские гнезда: Культурно-исторические очерки / Колл.авт. — Екатеринбург: ИД «Сократ», 2001. — 304 с.
8. Демидовский временник.: Исторический альманах. Книга 1. — Екатеринбург: Демидовский институт, 1994. — 400 с.
9. Ермакова Л. Пизанская башня в Невьянске // Родина. — 1999. — № 5 — С. 84–85.
10. Иванов А.Б. Рассказы о русских художниках. — М.: «Просвещение», 1998. — 543 с.
11. Лобанов–Ростовский Н. Карл Брюллов и князь Сан-Дonato // Культура. — 1995. — 4 ноября.
12. Лушников В. Упадёт ли башня?// Уральский следопыт. — 1991. — №8. — С. 9.

13. Лясик С. Загадка «гмелинского клафтера»// Уральский следопыт. — 1991. — № 8 — С.11.
14. Мазилкина И. Гуманитарный парк им. Демидова // Родина. — 1996. — №3 — С.17.
15. Маркина Л. Страсти по «роковой» Авроре // Мир музея. — 1998. — №3 — С. 42.
16. Маркина Л.К. Брюллов // Юный художник. — 1999. — №11. — С.12.
17. Никулина В. Демидовы // Смена. — 2001. — №2 — С. 67–77.
18. Огарков В. Демидовы. Биографическая библиотека Ф. Павленкова. Т.1. — Челябинск: «Урал-книга», 1994. — 438 с.
19. Оленьков В. Усадьба заводоладельцев Демидовых (Расторгуевых). Белый дом в Кыштыме (1757 - 1827)// Сборник докладов СОКГ — Челябинск, 2000. — С.83–90.
20. Олешко Е. И завод, и город.// Родина. — 2001. — №1. — С.104–105.
21. Очерки истории старообрядчества Урала и сопредельных территорий. — Екатеринбург: Изд.-во Урал. гос. ун-та, 2000. — 182 с.
22. Прогожин Н. История портрета А.Н. Демидова // Художник. — 1991. — №8 — С. 113–116.
23. Раскин А.М. Архитектура классицизма на Урале. — Свердловск: Издательство Уральского университета, 1989. — С.3–13, 67–78.
24. Рафиков М. Там, на Лисьей горе // Уральский следопыт. — 1986. — №9 — С. 79–80.
25. Рукусуев Е.Ю. Кыштымский горный округ. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1994. — 48 с.
26. Рыжова М. Дама с портрета // Альманах «Духовная связь времен». — 2000. — №1 — С.8–10.
27. Рязанов Ю. Встреча с «Белоликим» // Уральский следопыт. — 1991. — №10. — С. 2–3.
28. Рязанова Л. Невьянская икона: от истоков к закату // Уральский следопыт. — 1999. — №2. — С. 62–68.
29. Рязанова Л. Писань бысть... в невянском заводе // Урал. — 1986. — №12. — С. 146–148.
30. Старый Невьянский завод. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. — 232 с.

31. Шакинко И. Демидовские колокола // Уральский следопыт. — 1993. — №8 — С. 2.
32. Шакинко И.М. Демидовы. Историческое повествование с портретами. — Екатеринбург: Издательский дом «ПАКРУС», 2000. — 272 с.
33. Энциклопедия купеческих родов. 1000 лет русского предпринимательства. — М.: «Логос», 1997. — 403 с.