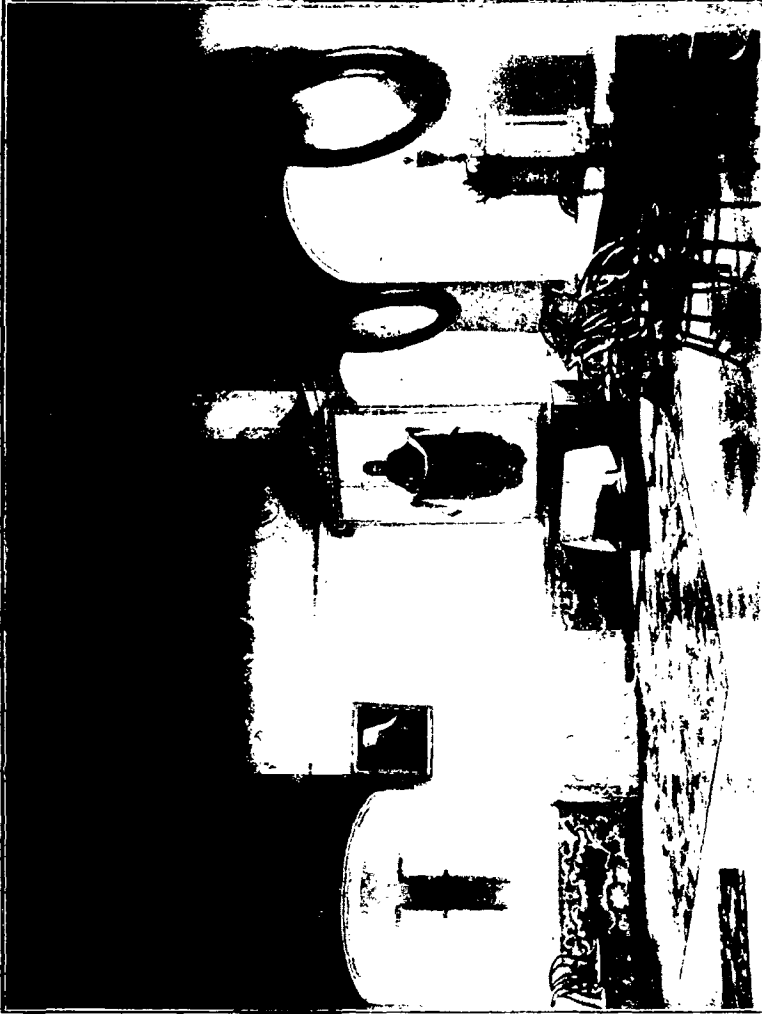




Плафонная лепка и печные изразцы елизаветинскаго времени въ актовомъ залѣ Императорской Московской Духовной Академіи.

Актовый залъ И. М. Д. Академіи представляетъ несомнѣнный интересъ и научное значеніе для исторіи декоративнаго искусства въ Россіи XVIII вѣка не только со стороны идеологической, но и чисто технической.

Необходимо предварить, что это послѣднее, вообще и, въ частности, елизаветинской эпохи, когда искусство приняло особое, совершенно необычное направленіе, смѣшавшись съ ремесломъ въ собственномъ смыслѣ, не только не разработано, не показано постепенное превращеніе однихъ формъ въ другія, но и остается неразрѣшеннымъ вопросъ о степени самобытности творчества работавшихъ тогда художественныхъ силъ русскихъ. Между тѣмъ, эта эпоха, когда наши художники начинаютъ интересоваться *красотой*, перестаютъ рабски копировать не только идеи, но и формы западныя, создаютъ образцы, говорящіе объ утонченномъ, глубокомъ пониманіи прекраснаго, несомнѣнно, должна представлять большой интересъ. Конечно, мы должны учитывать вліяніе, если не прямое, то все-же сильное, стіля „рококо“, этого роднаго дѣтища капризнаго легкомыслія эпохи французскихъ королей Людовика XIV и XV, однако не можемъ не констатировать, что въ это время русскія художественныя силы достаточно окрѣпли въ своемъ самосознаніи и могли дѣлать *выборъ*.



Актовый залъ Императорской Московской Духовной Академіи.
(Быльшя столовая Императрицы Елизаветы Петровны).

Въ то время на западѣ, въ художественной средѣ, появилось теченіе, которое вполнѣ сознательно заявляло недовольство тяжелыми, серьезными формами предшествовавшего періода, требовало переоцѣнки и стремилось къ формамъ легкимъ, нѣжнымъ. Прямая линія смѣняется волнистой, причудливые, почти безформенные завитки (волюты), обломы въ видѣ раковинъ, неопредѣленные картуши, все это смѣняло расчетливую, строго *планомѣрную* декорацію. Полная *асимметрия* становилась какъ-бы закономъ, опредѣлявшимъ творчество. Сильные тона и глубокія тѣни избѣгаются при внутреннихъ декорировкахъ, ихъ мѣсто занимаютъ свѣтлыя, розоватыя или голубыя краски съ золотомъ. Искусство въ собственномъ смыслѣ, повидимому, перестаетъ существовать, его мѣсто занимаетъ искусство прикладное, декоративное. Нарциссъ изъ Неаполитанскаго музея немислимъ безъ декоративнаго панно, которое, однако, само имѣетъ отнюдь неслужебное значеніе.

Изъ всего этого логически слѣдовало оправданіе для большихъ художниковъ, не считавшихъ для себя унижительнымъ дѣлать эскизы потолковъ, стѣнъ, давать мотивы для росписи фарфора и т. п. И это—тѣмъ болѣе, что постепенно входило въ моду держать при королевскихъ дворахъ художниковъ, наравнѣ съ прочимъ служилымъ персоналомъ. Непосредственность, высота и самостоятельность художественнаго творчества исчезаютъ, начинается „придворное“ искусство. Несомнѣнно, конечно, въ такомъ измелчаніи, паденіи искусства въ собственномъ смыслѣ и появленіи дурного вкуса была и своя положительная сторона. Прежде никакое ремесло не могло претендовать на художественную цѣнность, теперь же работа штукатура требовала вниманія къ себѣ со стороны историка искусства. Печникъ, готовившій изразцы съ опредѣленными рисунками или выкладывавшій къ камину какое-нибудь художественное по замыслу панно, былъ творцомъ въ полномъ смыслѣ.

Конечно, такое расширение сферы искусства ничего, кромѣ положительнаго, не могло имѣть, потому-что облагораживало низшія прикладныя искусства, воспитывало художественный вкусъ и требовало, дѣйствительно, творчества, а не простого копирования. Индустрія дѣлалась тоньше, изящнѣе, къ предметамъ обихода прилагалась высшая мѣрка, и

какая-нибудь подставка для часовъ справедливо требовала бóльшаго вниманія къ себѣ, чѣмъ вѣрность хода стрѣлокъ и правильность циферблата.

Такъ, въ XVIII вѣкѣ началось то постепенное сближеніе искусства съ жизнью, которое, естественно, должно было незамѣтно воспитать, поднять вкусъ къ подлинно изящному въ массѣ.

Это направленіе художественной мысли было перенесено и къ намъ, въ Россію, тѣми искателями хорошей жизни, подчасъ большими художниками, которые съ легкой руки Петра Великаго массами прибывали съ запада и часто становились во главѣ художественныхъ силъ. Они выдвигались своимъ опытомъ, знаніями и становились даже руководителями въ только—что открывшейся Академіи Художествъ. Талантливый скульпторъ-французъ Николай Жилле, прожившій въ Россіи двадцать лѣтъ, занималъ послѣдовательно должности профессора и, затѣмъ, директора Академіи Художествъ. Онъ поднялъ преподаваніе скульптуры и самъ училъ искусству декоративнаго орнамента. Не менѣе знаменитый скульпторъ Ролланъ „преподаетъ орнаментику для построекъ“, „комнатные уборы изъ металловъ“, „чеканку не токмо изъ мѣди, но и въ серебрѣ“. Наряду съ искусствомъ бронзовщика и ювелира онъ показываетъ и „способы тисненія картона“, также для внутренняго убранства домовъ¹⁾. „Рѣзаніе и пусированіе орнаментовъ“ занимало важное мѣсто въ преподаваніи, такъ-какъ въ эту эпоху получили свое начало всѣ лучшіе дворцы въ самомъ Петроградѣ и его окрестностяхъ. Всѣ лучшія художественныя силы привлекались къ дѣлу украшенія этихъ послѣднихъ, и изъ документовъ Дворцоваго Архива можно видѣть, какая напряженная работа выполнялась ими. Все, чѣмъ восторгается нашъ глазъ при посѣщеніи Большаго, Царскосельскаго и др. дворцовъ, создано было именно въ это время, и трудно найти тамъ предметъ, который не говорилъ бы объ изящномъ вкусѣ своего автора²⁾.

До чего доходило преподаваніе въ это время въ Академіи

¹⁾ *И. Грабарь*. Исторія русскаго искусства. Т. V. *Скульптура*. Москва, стр. 70.

²⁾ См. *А. И. Успенскій*. Императорскіе дворцы. Тт. 1 и 2. Москва, 1913.

Художествъ, видно изъ нѣкоторыхъ документальныхъ данныхъ. Павелъ Брюлло преподавалъ „золотарное и лакировальное дѣло“. Онъ-же учить столярно-рѣзному мастерству. Самъ дѣлаетъ деревянныя чернильницы, тронъ для академической конференцъ-залы, стулья, иконостасы церковные, картинныя рамы. И вотъ, въ 1796 г. цехъ ремесленный обратился въ Академію съ жалобой, что „рѣченной господинъ Брилло позабывъ свое званіе и впротивность ремесленнаго положенія хлѣбъ отъ насъ отбиваетъ“¹⁾.

Время Елизаветы принято называть вѣкомъ *орнаментальной скульптуры*. Идеи стиля „рококо“, его мотивы послужили исходнымъ пунктомъ для нашихъ придворныхъ художниковъ, которые, главнымъ образомъ, работали надъ рельефнымъ орнаментомъ: лѣпили фитурные плафоны, рѣзали изъ дерева дверныя феленки, писали большія панно на стѣны. Имъ-же поручалась гостинная и столовая мебель, художественные экраны для каминовъ, они готовили рисунки для печныхъ изразцовъ, а иногда и сами писали на нихъ. Всюду ихъ рука вносила ту *волнистую линію*, которая такъ характерна для искусства этой эпохи. Безъ волюты, картуши не обходилась ни одна декоративная деталь, все было оправлено, какъ-бы, въ *стружку*, плоскостныхъ украшеній старались всячески избѣгать, придавая даже столамъ, стѣнкамъ шкафовъ гнутую форму. Фасадныя площадки зданій убирали причудливыми каріатидами, съ фантастическими хвостами, ненормально изогнутымъ тѣломъ, что-бы скрыть неизбѣжную прямую линію.

Особенное вниманіе удѣлялось всѣмъ видамъ *барельефа*.

Рѣзные деревянные барельефы, лѣпные изъ гипса, формованные изъ картона помѣщались обычно на потолкахъ, дверяхъ, растягивались, въ видѣ бордюра, на карнизахъ, подоконникахъ, считались необходимыми при отдѣлкѣ мебели, посуды и пр. Часто прибѣгали къ раскраскѣ барельефовъ, болѣе принятымъ считалось помѣщать барельефъ въ медальонъ (клеймо), картушу, причемъ фонъ дѣлался голубымъ или бѣлымъ, а самый рельефъ закрашивался однотонной краской, или-же закрашивался фонъ, а рельефъ оставался бѣлымъ. Сюжеты для барельефовъ заимствовались

¹⁾ *И. Грабарь*, цит. изд. стр. 68.

нашими художниками обычно изъ Русской исторіи, часто изъ событій послѣдняго времени, особенно изъ эпохи Петра I. Въ темахъ преподавателей въ скульптурномъ классѣ Академіи Художествъ большинство относятся къ побѣдамъ русскаго воинства: то это—„побѣда Петра надъ турками“, то—„Рюрикъ, Синеусъ и Труворъ“, то—„крещеніе св. Ольги“ и т. д. Это, конечно, было вполне естественно, такъ-какъ современное общество еще жило восторгами петровскихъ смѣлыхъ походовъ, могло видѣть на каждомъ шагѣ доказательства побѣдоносности только—что сформированнаго войска.

Къ сожалѣнію, нужно сказать, очень рѣдко предъ зрителемъ бывали персонажи дѣйствительно изъ русской исторіи. Художники еще не могли такъ скоро отказаться отъ ложно-классической манеры одѣвать современниковъ Петра въ латы антика или ранняго средневѣковья; здѣсь были какіе-то рыцари съ забралами и въ шлемахъ съ перьями, а не петровскіе солдаты въ нѣмецкихъ кафтанахъ и беретахъ. И тѣмъ, слѣдовательно, дороже тѣ рельефы, которые болѣе близки къ исторической правдѣ. Очень часто елизаветинскіе художники пользовались *аллегорическими* изображеніями, которыя такъ часто встрѣчаются на памятникахъ искусства предшествующей эпохи. Въ Общемъ Архивѣ Министерства Императорскаго Двора въ Петроградѣ (Оп. 572—1612. № 17) сохранилось слѣдующее описаніе Пиетро Градици сдѣланнаго имъ (1754 г.) плафона въ первую антикамеру Большого Царскосельскаго дворца: „Au dessus de la porte, du côté de la salle, on voit dans le milieu de la frise, *Minerve, Déesse de la sagesse* qui montre le nom sa Majesté Imperiale représenté dans son écusson qui est soutenu par le *Merite* que le *Temps* découvre enlevant le voile dont il était couvert. Prés du même écusson, on voit encore des Sceptres et des couronnes, avec un rameau d'Olivier, Simbole de la paix. Au dessus des nuées, paroissent des prophées remportés sur les ennemis vaincus; et un peu plus haut, la Renommée qui oublie tout ce qui est représenté dans cet Emblème.—De l'autre côté, vis-à-vis de la même porte, paroît le même écusson, soutenu par la *Prudence* et par la *Justice* et couronné par la *Magnanimité* que la *Renomme* oublie partout. Plus bas, sont les *Drapeaux de la Paix*, avec des *petits Amours* qui ornent de fleurs l'écusson Imperial.—Dans tout le tour de la frise, il y a plusieurs cartouches en mosaïque avec diverses *Bacchanales*

allusives au tableau du milieu, lequel represente *Bacchus couronnant Ariane* en presence de Jupiter son per, auprès du que-
sont les *Parques* secrétaires des Dieux, ensuite Neptune et Pluton,
freres de Jupiter, Thetis femme de Neptune, Venus avec Cupidon,
et à ses côtes les Graces..... Sur la terre on voit *un bande de Bacchantes* qui celebrent des fêtes et font des fêtes à l'occasion
du couronnement d'Ariane.“¹⁾

Таково, въ общихъ чертахъ, положеніе орнаментальнаго
искусства въ эпоху Елизаветы.

Къ сказанному нужно добавить также, что всѣ художни-
ки, работавшіе въ дворцахъ, находились въ вѣдѣніи такъ
называемой „Гофъ-интендантской конторы“, которая коман-
дировала ихъ въ разныя мѣста по мѣрѣ надобности.

Къ этой именно эпохѣ относятся лѣпныя украшенія пла-
фона, панели и оконныхъ пролетовъ въ актовомъ залѣ Мо-
сковской Духовной Академіи, которыя могутъ служить ма-
териаломъ для характеристики той орнаментальной скульпту-
ры, которая такъ характерна для елизаветинской эпохи.

Актовый залъ Академіи въ настоящее время занимаетъ
четыре комнаты въ сѣверо-западной части царскаго дворца,
который, по общему признанію историковъ (никакихъ доку-
ментовъ о построеніи не сохранилось), былъ построенъ до
1702 года²⁾ для приѣма Высочайшихъ особъ. Какъ видно
изъ зарисовки фасада это дворца отъ 1745 года³⁾, верхній
этажъ его былъ орнаментированъ граненымъ камнемъ по-
добно Трапезной Симонова монастыря въ Москвѣ и Трапез-
ной же нашей Лавры. На эту игривую и оригинальную ор-
наментировку и обратилъ свое вниманіе голландецъ Корни-
лій де Бруинъ, бывшій въ Лаврѣ 3 января 1702 года. Онъ
говорить, между прочимъ, такъ: „палаты его царскаго ве-
личества, великолѣпныя... снаружи,... но внутренность ихъ
не соотвѣтствуетъ наружной красотѣ“⁴⁾. Изъ этого замѣча-
нія можно заключать, что внутри покои не были еще укра-
шены фигурной лѣпкой, что было сдѣлано лишь спустя

¹⁾ Изд. у *А. И. Успенскаго*. Словарь художниковъ, въ XVIII вѣкѣ пи-
савшихъ въ Императорскихъ Дворцахъ. Москва, 1913, стр. 58.

²⁾ См. *Е. Е. Голубинскій*. Пр. Сергій Радонежскій и созданная имъ
Троицкая Лавра. Изданіе второе. Москва, 1909 г. Стр. 286.

³⁾ См. *Е. Е. Голубинскій*, цит. сочин. Прилож. табл. XII, 21.

⁴⁾ *Утемія Императ. Общ. Истор. и Древн. Росс.* 1872 г. Кн. I, стр. 37.

45—46 лѣтъ, т. е. при Импер. Елисаветѣ Петровнѣ, которая любила посѣщать Лавру пр. Сергія и иногда путешествовала сюда даже пѣшкомъ до трехъ разъ въ годъ ¹⁾. Конечно, это обстоятельство, главнымъ образомъ, и понудило привести въ надлежащій видъ царскіе покои, украсивъ ихъ лѣпкой по современной модѣ. Указаніе на это мы находимъ и въ самой орнаментировкѣ: такъ, въ одной изъ комнатъ на плафонѣ можно читать имя Елисаветы (рис. №). Историкъ „Троицкой Лаврской Семинаріи“, помѣщавшейся раньше въ этомъ царскомъ дворцѣ, С. Смирнову, удалось найти въ „Протоколахъ Учрежденнаго собора лавры“ (1747 г. № 103—1748 г. № 94) интересное указаніе на то, что залы въ чертогахъ были украшены штукатурныхъ дѣлъ мастеромъ Ильей Саевичемъ, который былъ присланъ сюда архіепископомъ тверскимъ Митрофаномъ, кромѣ столовой и спальни Императрицы (крайнія комнаты, обращенныя въ Каличьей башнѣ, гдѣ происходятъ теперь засѣданія Совѣта (Академіи). Эти послѣднія, какъ значитса въ тѣхъ же „Протоколахъ“, были украшены фигурной лѣпкой по потолку и панели рѣщникомъ Гофъ-интендантской конторы Михаиломъ Зиминымъ въ 1748 году ²⁾.

Въ настоящей разъ мы постараемся дать характеристику работы этого „скульптора“.

Къ сожалѣнію, намъ не удалось отыскать ни въ одномъ спискѣ художниковъ, работавшихъ въ XVIII вѣкѣ въ императорскихъ дворцахъ, имени и характеристики дѣятельности этого Михаила Зимина. Возможно, что это былъ молодой, начинающій работникъ, незаявившій себя ничѣмъ особеннымъ, имя котораго могло легко затеряться въ архивахъ, или же онъ былъ просто вольнонаемнымъ, получившимъ настоящій заказъ не въ видѣ самостоятельной работы, а только для выполненія готоваго плана, эскиза, сдѣланнаго кѣмъ-нибудь изъ болѣе опытныхъ и извѣстныхъ мастеровъ. Можно, далѣе, предположить, что авторъ такого орнаментальнаго проекта былъ изъ иностранцевъ: по крайней мѣрѣ, трудно иначе объяснить, почему въ подписяхъ на клеймахъ

¹⁾ См. С. Смирновъ. Исторія Троицкой Лаврской семинаріи. Москва, 1867 г., стр. 90 сл.

²⁾ С. Смирновъ. Истор. Троицк. Лаврск. сем. стр. 16, прим.

встрѣчаются латинскія буквы? Едва ли Михаилъ Зиминъ могъ бы писать такимъ испорченнымъ языкомъ, какъ, напр., „БОМВ(лат. бук.)А РОССИСКА НАШЛА МѢСТО ВКЕЖ (слав. букв.) ГОЛМЪ“; „НАРВА ВЗЯТА 1704“.

Въ первой комнатѣ—столовой Императрицы—планъ орнаментировки таковъ (См. рис. № 1).

Потолокъ въ формѣ плоскаго купола съ ребрами, которыми онъ опирается на четыре угла стѣны, ограниченъ отъ этихъ послѣднихъ узкимъ простымъ карнизомъ. Главная барельефная орнаментировка нанесена на площади потолка. Въ центрѣ представлена фигура *Виктори*, съ трубою въ рукѣ, какъ бы несущая два медальона съ полубюстовыми изображеніями рельефомъ; „ПЕТРЪ ИМПЕРАТОРЪ И САМОДЕРЖАВ: ВСЕЙ РОСИИ“ и „ЕКАТЕРИНА ИМПЕРАТРИЦА И САМОДЕРЖАВ: ВСЕЙ РОСИИ“. Оба эти изображенія сильно замазаны неумѣлыми реставраторами, такъ что нѣтъ возможности опредѣлить, были ли это портретныя лица или же свободно скомпанованныя. Это срединное пространство заключено въ особую, очень красивую, въ стилѣ „рококо“, рамку неправильной формы.

Все остальное пространство плафона занято тридцатью двумя клеймами съ подобными же оправами. Въ каждомъ представлено какое-нибудь событіе изъ военной дѣятельности Петра Великаго начиная съ 1703 г. и по 1720 г.

Верхній рядъ:

1) „ШЛЮТЪБУРГЪ ВЗЯТЪ 1702“. 2) „ПѢТЕРБУРГЪ ОСНОВАНЪ 1703“; 3) „И НЕВА НЕ УКРЫЛА КАНЦОВЪ ОТЪ РОСІЙСКІЯ ПУШКИ 1703“; 4) „СИЛНЯ ЛАДИЯ РОСИСКА НА ЧЮДСКОМЪ ОЗЕРЕ 1704“; 5) „СИЛА ПЕТРОВА РАЗРУШИ СТѢНЫ ГРАДА ДЕРПТА 1704“; 6) „НАРВА ВЗЯТА 1704“; 7) „НИТАВА СВИДѢТЕЛЬСТВУЕТЪ МУЖЕСТВО ПЕТРОВО 1705“; 8) КАЛИШСКАЯ БОТАЛИЯ 1706“;

Нижній рядъ:

9) „РОСИСКИ САМФОНЪ ШВЕДСКАГО ПРИ ПОЛТАВѢ ЛВА РАСТЕРЗА 1709“; 10) У ПЕТРА ПОДЪ ДОБРЫМЪ НЕБЕЗЪ ДОБРЫЯ ПОБѢДЫ“ (года нѣтъ); 11) „КРѢПКОМУ ПОДЛѢСНЫМЪ ШВЕДУ КРѢПШАЙШИ СЛОМИ ПЕТРЪ ВЬЮ 1708“; 12) „ЭЛБИНЪ ПАДЕ ѿ ДЕСНИЦЫ ПЕТРОВЫ 1710“; 13) „КРѢПОСТЬ ВЫБУРГСКАЯ ПАДЕ ПРЕДЪ ПЕТРОМЪ ВЕЛИКИМЪ 1710“; 14) „ВЕЛІЕ ДЕРЗНОВЕНІЕ ВЕ-



Рис. № 1. Плафонъ столовой Имп. Елизаветы.

ЛИКИМЪ ПЕТРОМЪ ВКРОНШТАТЪ УСМІРИСЯ“ (года нѣтъ); 15) „БЕЗОПАСНАЯ РИГА НЕ УБЕЖА ОТ РУКЪ ПЕТРОВЫХЪ 1710“; 16) „КРѢПКАЯ РЕВЕЛСКАЯ СТѢНА ПОТРЕСЕСЯ ПРИ ПЕТРѢ 1710“; 17) СТРАШЕНЬ ПЕТРѢ ПРИ ПЕЛКИНѢ ЯВИСЯ“ (года нѣтъ); 18) „СКИПЕТРѢ ОРЛА РОССИСКА СОКРУШИ ДІНАМЕНТЪ 1710“; 19) „БОМБА РОССИСКА НАШЛА МѢСТО ВКЕ ЗЪ ГОЛМЪ 1710“; 20) „ВЪ ЭРЕНСЪБУРГѢ ОРЕЛЪ ВОЗГНѢЗДИСЯ РОССИСКИ 1710“; 21) „РУКА РОССИСКА ПЕРНОВѢ ПОКОРИЛА 1710“; 22) „МЕЧЬ ОТЦА РОССИСКА ПОЖРЕ У ПРУТА ПОГАНЬЯ ТУРКИ 1711“; 23) „ФРИДРИХЪШТАДЪ ТОРЖЕСТВО ПРОСЛАВЛЯЕТЪ ПЕТРА ПЕРВАГО. 1713“; 24) „ГЕЛСИФОРСЪ РОССИСКИМЪ ПОДЧИНІСЯ ГАЛЕРАМЪ 1713“; 25) „НЕСТЕРПЯ СИЛЫ ПЕТРОВЫ ШТЕТИНѢ ПОКОРИСЯ 1713“; 26) „МАРСЪ У ТОНИНГА УДИВИСЯ МУЖЕСТВУ ПЕТРОВУ 1713“; 27) МУЖЕСТВО ПЕТРОВО ПРИАНЪГУТЪ ЯВЛЕНЬНО 1714“; 28) „КРѢПОСТЬ НЕНЦЛОСА ОСЛАБѢЛА ОТРУКИ ПЕТРОВЫ 1714“.

Въ концахъ реберъ:

29) „Ѣ ГАЛЕРѢ РОССИСКИХЪ НЕПРИКРЫЛЪ ГРЕНГАМЪ ЧЕТЫРЕ ФГЕГАТА 1720“; 30) „МИРНЫ ВО ВѢКИ ПРЕБУДЕМЪ“ (года нѣтъ); 31) „ПРОГНА ПЕТРѢ И СЛОМИ ВІЮ ПРОТИВЯЩИХСЯ ПРИ ВАСѢ 1714“; 32) „ПЛѢНЕНЬ... НЕРАЛ. ШТАБОХЪ (?) БЛИЗЪ ТЕКИНГА 1713“;

Какъ замѣчено выше, въ каждомъ клеймѣ помѣщено Зининымъ изображеніе какой-нибудь „боталии“, за исключеніемъ № 25, гдѣ передъ зрителемъ—планъ города Штетина. Само собой разумѣется, что историческаго въ этихъ изображеніяхъ очень мало. Скорѣе можно назвать ихъ просто *типическими*; достаточно одного взгляда на нѣкоторыя клейма, что бы убѣдиться, что художникъ не руководился никакимъ положительнымъ принципомъ при размѣщеніи надписей, и историческая правда не потеряетъ ничего, если перемѣшать ихъ. Въ этомъ отношеніи, клейма напоминаютъ наши лубочныя картины, въ которыхъ дается *безличная тема* для работы воображенія зрителя. Болѣе интересны и, пожалуй, имѣютъ даже положительное историческое значеніе: изображеніе оружія, военнаго инвентаря, плана осады укрѣпленнаго города и т. п.

Что касается собственно художественной стороны клеймъ,

то нужно сказать, что они стоятъ не выше извѣстныхъ гравюръ петровскаго времени съ военными сюжетами. Почти всѣ онѣ страдаютъ недостаткомъ перспективы, изображенія близки къ плоскостнымъ, подобно иконному древне-русскому письму. Правда, на нѣкоторыхъ клеймахъ мы видимъ попытки гравера дать и задній планъ (ср. напр., рис. № 2 „БОМБА... ВКЕЗГОЛІМЪ“), однако это сдѣлано такъ неумѣло, грубо, съ нарушеніемъ самыхъ элементарныхъ законовъ перспективы, что является мысль о простомъ копированіи художникомъ раннѣйшихъ образцовъ батальной живописи, а не о созданіи новыхъ формъ по старымъ темамъ. Такъ, напр., въ зиминскихъ клеймахъ предъ нами прежнее наивное изображеніе стрѣляющей пушки не только съ дымомъ и огнемъ, но и съ графически (пунктиромъ) обозначенной траекторіей (рис. № 3 „КРѢПОСТЬ НЕНШЛОСА... ПЕТРОВЫ) летящаго ядра...

Такой плоскостной характеръ барельефовъ академическаго плафона заставляетъ признать, что авторъ его не былъ художникомъ въ собственномъ смыслѣ, съ высокимъ художественнымъ чутьемъ и опытнымъ глазомъ. Ему не хватало именно такого развитія, школы: его приемы еще близки къ приемамъ иконописцевъ, хотя и фряжскихъ ¹⁾.

Итакъ, основная тема плафона въ столовой Имп. Елизаветы—это восхваленіе ея отца, Импер. Петра I, какъ полководца и военнаго генія.

Въ слѣдующей комнатѣ, служившей спальней Императрицъ плафонъ также украшенъ фигурной лѣпкой, но совершенно въ иномъ духѣ.

Здѣсь потолокъ также въ формѣ плоскаго купола съ четырьмя ребрами.

Въ центрѣ плафона помѣщенъ двуглавый орелъ стараго типа, золотой, на синемъ фонѣ медальона.

Ниже, по четыремъ сторонамъ плафона, „стружковымъ“, бордюромъ отдѣлены десять продолговатыхъ площадей съ барельефами. Основной мотивъ этихъ барельефовъ—*а.мурчики*

¹⁾ См. проф. А. П. Голубцовъ, наоборотъ, считалъ, что этотъ плафонъ сработанъ „съ особенной тонкостью, чистотой и даже изяществомъ“. См. его *Церковно-арх. муз. при Моск. Дух. Академіи*, Сергіевъ пос. 1895 г. Стр. 21.



Рис. № 2. Клейма столового плафона.

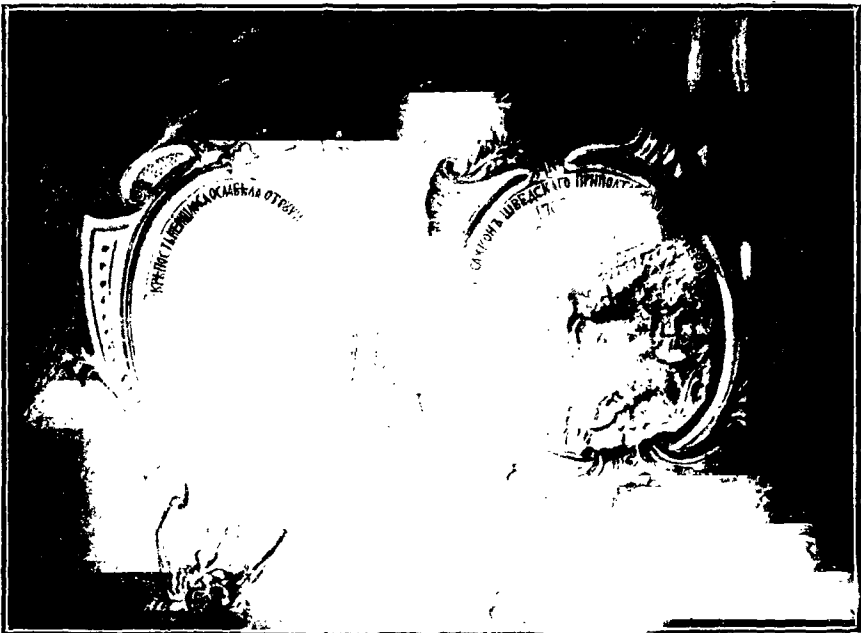


Рис. № 3. Клейма столового плафона.

итальянскаго барокко (Карраччи, Рени, Альбани, Доменикино, Гверчино) XVIII вѣка. Предъ нами, на изящныхъ полотнахъ Альбани, граціозныя идилліи: амурчики рѣзвятся подъ деревьями, на мягкой травѣ, беззаботно качаясь на вѣткахъ и т. д. (ср. „Danza degli Amori“ въ Milano, Brega ¹⁾), или же съ дѣтской настойчивостью раздувають кузнечный горнъ, бросаются морской звѣздой и пр. (ср. его „Il foso“ изъ аллегоріи „Quattro elementi“ въ Туринѣ ²⁾).

Вотъ—содержаніе зиминскихъ барельефовъ въ спальнѣ.

1) 4 амурчика, оживленно бесѣдуя, приближаются къ быющему источнику; вдали видѣнъ столбъ съ буквой „Е“. Подпись:

жѣдущихъ всѣ проладн заблѣдши нѣтавн
нма сансавети пѣть дѣнѣз ѣмъ прѣкн.

2) три амурчика подбѣгаютъ къ четвертому, сидящему на кубикѣ; въ отдаленіи какіе-то звѣрки вокругъ короны и скипетра (рис. № 4). Подпись:

внѣдъ внѣнѣцъ внѣдъ ѣскнпетръ зѣтнн ѡкрѣженн
рѣженн ѣхъ ѡбодрѣнѣ дѣхъ твон кнѣмъ зѣженнн.

3) Амурчикъ въ одеждѣ римскаго воина угрожаетъ мечемъ тремъ своимъ товарищамъ (рис. № 4). Подпись:

снѣмъ мѣуѣ сотрѣ врагѡ вѣрннѣ покрѣно,
на ѡныхъ ѣрѡтъ на снѣхъ щѣдрѡтн нзлѣно.

4) Амурчикъ съ четырехконечнымъ крестомъ указываетъ на стоящее позади него строеніе—башню и триумфальныя ворота; съ правой стороны ввергаются въ море амурчики. Подпись:

хрѣбрѡсть грѣдъ слѣва вѣрхъ крѣтъ рѣкъ ѣкранѣетъ
зрѣннѣ снѣ врагѡвъ впрѡпастъ ннзверѣетъ.

5) 4 амурчика въ лучахъ солнца сыплютъ изъ рога и

¹⁾ Изд. у Luigi Serra. Storia dell'arte italiana. Milano, 1913, p. 545.

²⁾ Изд. у Anton Springer. Handbuch der Kunstgeschichte. B. IV.—Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17 und 18 Jahrhunderts. 8-te Aufl. Lpz. 1909, s. 254.

корзины цвѣты, пятый сидитъ на тронѣ въ коронѣ и съ скипетромъ; въ сторонѣ ликторская связка, сабля, держава, вѣнцы. Подпись:

**КРО́ВЬ. ХРАБРО́ТЬ. ДОБРОДЕ́ТЕЛЪ ЗДѢ МА У́ТВЕРДИ́АН
СЕ ПОТМѢ СВѢ́ТЬ ПѢКО́РБЪ ВРЕ́МА НЗОГНА́НИ.**

6) Амурчикъ въ племѣ стоитъ между двумя постаментами съ монограммами: X и E J. Подпись:

**ТВѢ́ДА МА ВНА́ЛЪДНИ РОССІ́НСКОМ ДЕРЖА́ВН
ТВОРА́ТЬ СІ́Н ДВА́ СТОЛПНІ́ СМНЕНА́МН СЛА́ВН.**

7) Амурчикъ вынимаетъ изъ сундука корону и несетъ ее къ мѣсяцу съ лучами. Подпись:

**ВСКІ́Ю ТА́КЪ ДО́ГО РОССКНМЪ НЕКЛА́ДВЕТЪ СВѢ́ТОМЪ
ЕНЖЕ КРОВЬ Ѣ́УА ВЕЛІ́ТЬ ЗМА́ТЕРНЫМЪ ЗДВѢ́ТОМЪ.**

8) Амурчикъ съ якоремъ въ рукахъ бредетъ къ сіяющему къ лучахъ треугольнику. Подпись:

**ТА́ЖЕ́ТЬ МНѢ НЕОБЫ́УНА НО НАДЕ́ЖДА ТВѢ́РДА
НА ПРО́МНСЛЪ НЦЕ́ДРО́ТН БО́ГА МЛРДА.**

9) Амурчикъ отдыхаетъ подъ деревьями; вдали—церковныя строенія. Подпись:

**ЗРѢ́НІЕ СЛѢ ДО́ТО́ИНО Н ВІ́ДЪ ВСЕПЕУ́АНЫ́ КА́КО НЕБРЕЖѢ́НІЕ ДО́ПА
ТРИ́ФА́ЛНЫ́
НМА ТО́КМО ЕДИ́НО ЗО́ДУНА О́ТДАЛОСЬ Ё́ЖЕ ТВѢ́ДО ЗНАУ́АЛА НА НѢ НАУ́ЕТАЛОСЬ.**

10) Амурчики пляшутъ около деревьевъ. Подпись:

**РА́ДОВАТНІ́ В' ПЕУ́АЛН В' БЪ́ДѢ НА́СЪ НГРА́ТН
СЛА́ДКО ТЫ НМА ТВОРИ́Т[ш?]'Ъ ЕЛНСАВѢ́ТЬ МТН (см. рис 5.).¹⁾**

Ясно, что въ этихъ аллегорическихъ сценкахъ художникъ изобразилъ желаніе и радость Россіи видѣть на престолѣ дочь Петра—Елизавету.²⁾ Причемъ, нужно отмѣтить, здѣсь

¹⁾ Въ приведенныхъ подписяхъ обояхъ плафоновъ удержана по возможности орфографія оригинала.

²⁾ Мнѣніе пок. проф. А. П. Голубцова. Церк.—арх. муз., стр. 22.



Рис. № 4. Плафонъ спальни Императрицы Елизаветы.

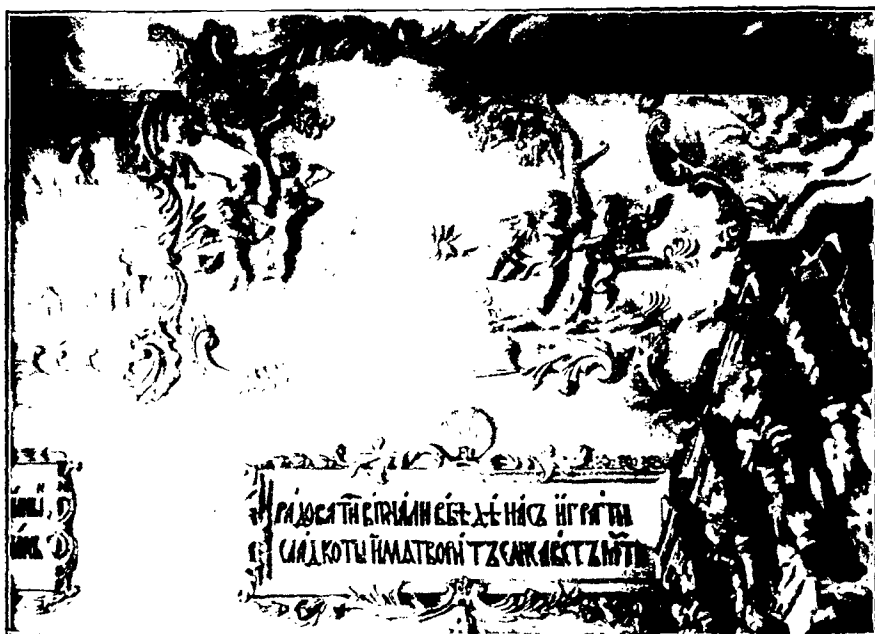


Рис. № 5. Плафонъ спальни Императрицы Елизаветы.

подчеркнуть, главнымъ образомъ, гуманитарный характеръ царствованія императрицы.

Спальный плафонъ въ художественномъ отношеніи производитъ хорошее впечатлѣніе. Предъ нами *тонкая, чистая* работа, изящная компановка сюжетовъ; видно, что авторъ былъ знакомъ съ шедеврами Рени, Доменикино и др. корифеевъ итальянскаго барокко. Всѣ пейзажи сдѣланы съ знаніемъ перспективы, линейной пропорціи, персонажамъ придана индивидуальность въ выраженіи лицъ, жестовъ и пр. Показано именно *дѣйствіе*.

Является вопросъ, почему этотъ плафонъ въ художественномъ отношеніи выше плафона столовой, хотя, какъ мы видѣли, оба они принадлежать одному и тому же лѣпщику Михаилу Зимину? Отвѣтъ на это легко найти въ условіяхъ работы граверовъ того времени. Въ концѣ XVI и въ XVII вѣкѣ западные художники, главнымъ образомъ, итальянцы, особенно любили все представлять въ аллегорической дымкѣ. Обычные персонажи въ этомъ случаѣ замѣнялись или мифологическими, дѣятелями или-же такими амурчиками, посредствомъ которыхъ можно было легко и просто объяснять зрителю тотъ или другой символическій смыслъ картины. Такое отрѣшеніе сюжета отъ строгой натуральности отнюдь не усложняло его, а, наоборотъ, позволяло художнику легче выходить изъ нѣкоторыхъ пассажей. Искусство того времени заботилось прежде всего о томъ, чтобы дать картинѣ движеніе, экспрессию, коснуться главнымъ образомъ эмоціи зрителя. Если сравнить „Тайную вечерю“ Леонардо да Винчи съ такой же картиной Ф. Бароччіо (въ соборѣ Урбино), то, несмотря на геніальность перваго и большую одухотворенность его композиціи, придется сказать, что у Бароччіо дано больше живости, яркости, сильнѣе подчеркнуто *дѣйствіе*. Предъ нами не только индивидуальныя, одухотворенныя лица Господа и Его учениковъ, какъ у Леонардо, но и какое-то особенное оживленіе въ самой горницѣ, какая-то чудесная молитвенная сфера, подчеркнутая парящими здѣсь ангелами... Отнимите херувимовъ у „Авроры“ Гверчино (вилла Людовизи въ Римѣ), и картина потеряетъ весь тотъ *порывъ*, какой выразилъ въ ней художникъ. Поэтому, художники барокко изучали, разрабатывали этотъ мотивъ „амурчика“, примѣняя его буквально всюду. Онъ былъ послуш-

нымъ орудіемъ въ ихъ рукахъ, и, конечно, къ XVIII вѣку было создано множество сюжетовъ съ самыми разнообразными позами и жестами этихъ античныхъ геніевъ.

Когда нашъ скульпторъ Михайлъ Зиминъ приступилъ къ аллегорической темѣ второго плафона, то прежде всего долженъ былъ задаться вопросомъ о сюжетѣ. И, конечно, вполне естественно было ему обратиться къ западному источнику, взять мотивъ, хорошо разработанный уже, мотивъ амуричика, выбрать подходящія компановки и снабдить ихъ соответствующими русскими надписями. Это избавляло его, съ одной стороны, отъ нелегкаго труда, а, съ другой, гарантировало художественность формы. Такъ онъ и сдѣлалъ. Указаніе на это мы находимъ въ томъ, что, болѣею частью между текстомъ подписи и аллегорической сценкой нѣтъ ограниченной связи: подписи случайны, аналогія натянутая.

Въ иныхъ условіяхъ находился Зиминъ, работая надъ плафономъ съ историческими барельефами. Тамъ уже отъ него требовалось творчество, если онъ самъ дѣлалъ эскизы, а не лѣпилъ по данному картону. Разумѣется, это было очень серьезнымъ заданіемъ, съ которымъ, какъ мы видѣли, онъ справился съ среднимъ успѣхомъ.

Въ столовой и спальнѣ имп. Елизаветы Петровны находятся двѣ большія голландскія печи съ цвѣтными изразцами. Въ настоящее время онѣ представляются довольно любопытными въ орнаментальномъ отношеніи.

Печь столовой (рис. № 6) производитъ довольно однообразное впечатлѣніе одинаковостью рисунка своихъ изразцовъ. Предъ нами *мотивъ вазы съ букетомъ цвѣтовъ, фестоны, фрукты*. Преобладаютъ краски—желтая, синяя и коричневая. Въ архитектурикѣ рисунка наблюдается принципъ *симметріи*: видно, что печникъ уже вышелъ изъ подъ вліянія *ренессанса*, подхотившаго подъ вкусъ *бирокко*, когда господствовала полная ассиметрія.

Болѣе интересны и заслуживаютъ вниманія изразцы второй печи, въ *спальнѣ* (рис. № 7). Для удобства обзора можно раздѣлить ихъ на крупныя изразцы въ собственномъ смыслѣ и на изразцы декоративныя, меньшія по величинѣ, простого, несложнаго рисунка; сюда-же можно отнести также

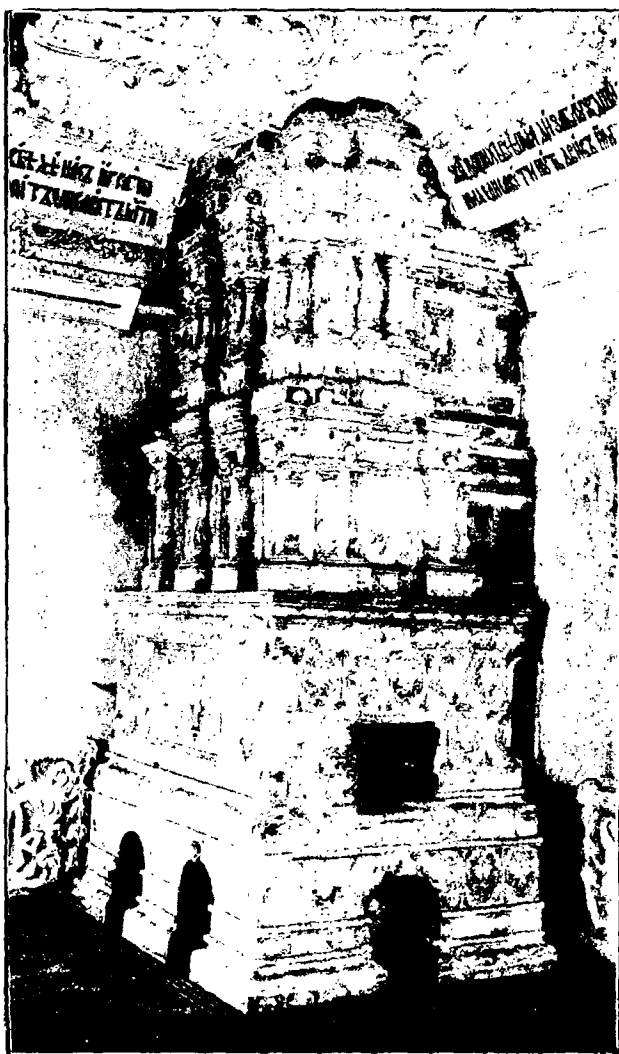


Рис. № 7. Печь спальни Имп. Елизаветы

изразцы съ „напускомъ“, отдѣляющіе основной кубъ печи отъ верхней части съ декоративными колонками. Этого, довольно высокій, карнизъ не имѣетъ рисунка.

На всѣхъ изразцахъ этой печи по бѣлой поливѣ, не особенно чистой, нанесенъ фигурный элементъ, который представляетъ для насъ интересъ въ настоящемъ случаѣ, свѣтлосиней краской. Всѣ изразцы одного типа: въ центрѣ—изображеніе, по краямъ бордюръ ломаной линіи (рококо), въ видѣ рамки, той-же свѣтлосиней глазури. Изъ вершины бордюра спускается кольцо съ сидящей птицей. Отличительной особенностью фигуративнаго элемента (см. рис. № 8) печи является *полная асиметрія*: каждый изразецъ отличенъ въ этомъ отношеніи отъ всѣхъ прочихъ, и нѣтъ никакой возможности установить хотя какое-нибудь сходство или связь между ними. Правда, есть двѣ-три группы изразцовъ, гдѣ, кажется на первый взглядъ, можно видѣть развитіе одного сюжета: мужчина въ странномъ головномъ уборѣ и нѣмецкаго покроя одеждѣ приближается, на одной кафлѣ, къ дереву; на другой, онъ-же удаляется отъ того-же дерева съ корзинкой за плечами, полный непропорціонально крупныхъ птицъ. Но уже на другихъ изразцахъ этого сюжета мы не находимъ. Женщина бѣжитъ къ рѣкѣ, переходитъ ее; на другомъ изразцѣ она-же сидитъ на лужкѣ съ ребенкомъ на рукахъ. Этимъ и ограничивается настоящій мотивъ. Отсюда, говорить о какой-нибудь идейной цѣльности рисунка не приходится. Всѣ изразцы вышли съ одного завода (одинаковая кайма, равность поливы и пр.), но каждый снабженъ своимъ особеннымъ рисункомъ, неповторяющимся въ массѣ.

Что касается собственно фигуративнаго элемента, то онъ представляется въ слѣдующемъ видѣ. Въ общей массѣ изразцовъ выдѣляются прежде всего единичныя изображенія. Здѣсь—стрѣлокъ, натягивающій свой лукъ, человекъ въ непонятной широкой, приближающейся къ восточному типу, одеждѣ, съ чашкой куренія въ рукѣ, женщина съ поднятыми, какъ бы для молитвы, руками, въ широкой красивой одеждѣ, или-же представленная въ моментъ испуга, озирающаяся кругомъ. На другихъ изразцахъ видимъ турка въ чалмѣ, женщину съ ребенкомъ на лужкѣ, воина въ фантастическомъ нарядѣ и пр. Каждая фигура отмѣчена индиви-

дульностью, ей придана живая, выразительная поза, съ сильными тѣлодвиженіями. Но особенно подчеркнута эта оживленность на изрѣзкахъ съ двумя-тремя персонажами, разыгрывающими какую-нибудь сценку. Здѣсь предъ нами или мирно бесѣдующіе крестьяне въ немного, пожалуй, странныхъ костюмахъ, или всадникъ, замахивающій булавой на противника съ мечемъ, или двое мужчинъ, напавшіе на женщину и старающіеся побороть ея сопротивленіе. Нѣтъ надобности перечислять всѣ подобныя сюжеты, такъ-какъ, очевидно, всѣ они случайны и, помимо чисто орнаментальнаго значенія, ни о чемъ болѣе не говорятъ.

Во всѣхъ изрѣзкахъ обращаетъ вниманіе одежда персонажей. То предъ нами крестьяне въ низкихъ длиннополыхъ мягкихъ шляпахъ, въ короткой съ поясомъ нѣмецкой одеждѣ, съ закрученными штанами и въ высокихъ полевыхъ сапогахъ, то воины въ средневѣковомъ одѣяніи съ шлемами, то, будто, античные римляне въ туникахъ съ небрежно накинутыми тогами, то полуобнаженные крылатые геніи и т. п. Между женскими одеждами почти не встрѣчается покроя средней Европы позднѣйшаго періода: чаще персонажи въ широкихъ безформенныхъ покрывалахъ, оставляющихъ на показъ формы тѣла. Непринужденность, свобода чувствуется въ нихъ. Кажется, что художникъ подражалъ не современному фасону, а или имѣлъ въ виду антикъ съ его своеобразными формами одеждъ изъ одного цѣльнаго куска матеріи, или-же кроилъ своимъ воображеніемъ одежду, какая отвѣчала-бы изображенному сюжету. Такъ, напр., на одномъ изрѣзкѣ находимъ очень выразительную сценку: къ спящему на травѣ, подъ деревомъ, мужчина приближается, наклонилась надъ нимъ женщина съ жестомъ ласки; смыслъ сюжета поясняетъ мечъ, воткнутый невидимой рукою въ ея сердце. Соотвѣтственно этому, художникъ одѣлъ ее въ тончайшій газъ, черезъ который просвѣчиваетъ тѣло. Конечно, нѣтъ данныхъ предполагать знакомство художника съ мотивомъ помпейской фрески—„Зефиръ, слетающій къ спящей Хлоридѣ“ (Неаполитанскій музей, зала V, № 9202), но сходство, въ отношеніи компановки, здѣсь есть.

Наряду съ такими, явно *аллегорическими*, сюжетами, которые имѣютъ, конечно, общее значеніе, встрѣчаются изображенія съ *историческими* мотивами. На одномъ изрѣзкѣ (онъ



Рис. № 6. Печь в столовой Имп. Елизаветы.

составляетъ часть карниза, т. е. обращенъ лицевой частью къ потолку) представленъ Самсонъ; длинная борода, большіе курчавые волосы, военная туника и латы; обѣими руками онъ охватилъ два столпа и валить ихъ. Конечно, и этотъ сюжетъ не имѣетъ строго историческаго смысла, художникъ хотѣлъ выразить какую-нибудь особую мысль посредствомъ образа общеизвѣстнаго. Слѣдовательно, въ данномъ случаѣ предъ нами также аллегорія. Къ группѣ такихъ аллегорическихъ изображеній нужно, конечно, отнести слишкомъ *фантастическіе* сюжеты, попадающіеся на крупныхъ изразцахъ. Такъ, напр., на одномъ (см. рис. № 8) представленъ какъ-бы крылатый геній; порывъ вѣтра почти сдернулъ съ него одежду, обнаживъ его упитанное тѣло: въ рукахъ онъ держитъ свинью съ крыльями, которая старается вырваться на свободу.

Изразцы меньшаго размѣра въ анализируемой печи также снабжены фигуративнымъ элементомъ. Положеніе и характеръ изображеній говорятъ о служебномъ назначеніи этихъ изразцовъ. Они употреблены или въ качествѣ бордюрной рамки для изразцовъ болѣе крупныхъ, или-же ими выложенъ выпуклый (шнуровый и багетный) карнизъ (см. рис. № 8). Что касается собственно изображеній на нихъ, то они менѣе сложны и интересны: птицы, собаки въ различныхъ позахъ, архитектурные мотивы въ видѣ домиковъ, башенокъ и т. п. Карнизъ снабженъ жгутовымъ и волютнымъ орнаментомъ.

Переходя къ художественно-технической сторонѣ анализируемыхъ изразцовъ, нужно сказать, что рисунки на нихъ дѣлались рукой, безъ штампа и линейки. Это особенно ясно изъ бордюрнаго элемента: ни одна волута, ни одинъ завитокъ не совпадаютъ съ другими въ отношеніи линій, такъ что и здѣсь предъ нами таже ассиметрія, какую мы подчеркнули въ фигурахъ. Видно, что художникъ отъ руки дѣлалъ даже самый карнизъ, не прибѣгая къ помощи штампа, хотя и наносилъ однообразный рисунокъ. Это, конечно, возвышало его работу надъ обычнымъ ремесленнымъ производствомъ кафли и нѣсколько приближало къ художественному творчеству. На самомъ дѣлѣ, можно безъ преувеличенія сказать, что каждый изразецъ представляетъ собою какъ-бы отдѣльную картинку *жанроваго содержанія*, къ кото-

рой можно примѣнять даже нѣкоторыя требованія съ точки зрѣнія стила и техники. Я не говорю о декоративной, собственно, сторонѣ изображаемыхъ сюжетовъ: одежда всѣхъ персонажей показываетъ умѣнье художника набрасывать легко и изящно кусокъ матеріи на тѣло, граціозно группировать складки, отгѣняя самую форму членовъ. Нѣтъ ни одной лишней складки, сборки, все въ мѣру. Особенно это нужно сказать о женской одеждѣ. Гораздо важнѣе, конечно, другая сторона предмета—это умѣнье художника на такомъ неблагоприятномъ матеріалѣ, какъ полива, передавать чисто художественные эффе́кты; перспективу, индивидуальность лица и пр. Каждый персонажъ представленъ не на чистомъ фонѣ, а взятъ въ своей обстановкѣ, среди природы, чаще. Лужокъ пересѣкается извилистой рѣчкой, въ дали, сбоку, изгородь отдѣляетъ садъ; пышное дерево отгѣняетъ весь пейзажъ,—въ центрѣ изображена женщина въ кокетливомъ покрывалѣ и легкомъ одѣяніи. Натуральностью вѣетъ отъ подобной картинки... Конечно, встрѣчаются и ляпсусы, чисто техническіе, у нашего художника, какъ, напр., на двухъ изразцахъ съ изображеніями какого-то охотника за птицами: послѣднія слишкомъ велики. Но, принимая во вниманіе общую пропорціональность этого персонажа и аллегорическую подпочву всѣхъ сюжетовъ, нужно думать, что эта непропорціональность намѣренная, вызванная, возможно, самымъ замысломъ художника. Въ общемъ же рисунокъ вездѣ правильный, точный, мазокъ хотя и широкій, но въ достаточной мѣрѣ передающій даже детали. Недостаётъ ему *тонкости*, изящества, рельефности: на нѣкоторыхъ изразцахъ рисунокъ приближается къ плоскостному.

Документальныхъ данныхъ о времени изготовленія изразцовъ описанныхъ печей въ бывшихъ покояхъ императрицы Елизаветы не имѣется. Неизвѣстно, также, когда были поставлены самыя печи. Правда, на планѣ 1745 года¹⁾ онѣ показаны, но это еще не даетъ права принять безъ доказательствъ мнѣніе Е. Е. Голубинскаго, что „къ Елизаветинскимъ-же украшеніямъ должны быть отнесены двѣ печи изъ росписнаго и фигурнаго изразца“²⁾.

¹⁾ Е. Е. Голубинскій. Преподобный Сергій Рад. и создани. имъ Троицк. лавра. М. 1909, приложен. табл. XII, 22.

²⁾ Тамъ-же стр. 287.



Рис. № 8. Иаразцы пачи въ спальнѣ Имп. Елизаветы.

Обратимся къ сравнительному методу.

Прежде всего является вопросъ, такъ сказать, о національности изразцовъ: въ Россіи или за границей были они сфабрикованы? Правда, что подобные вопросы въ отношеніи предметовъ искусства, безъ специальныхъ датъ, изъ періода иностраннаго фаворитизма нѣкоторые изслѣдователи считаютъ праздными. Однако нужно имѣть въ виду, что въ елизаветинскую эпоху русское искусство начало постепенно отрѣшаться отъ рабскаго копированія всего западнаго, внести свое, родное. Мы видѣли, что на плафонъ спальни Михаилъ Зиминъ заимствовалъ амурчиковъ у западнаго барокко, но подписи сдѣлалъ чистымъ славянскимъ шрифтомъ; на клеймахъ столоваго плафона это отрѣшеніе болѣе замѣтно на нѣкоторыхъ архитектурныхъ деталяхъ. Въ эту эпоху художники обращаются за сюжетами къ древней русской исторіи, а не копируютъ только иностранныя печатныя гравюры. Вообще можно принять, что въ предметъ елизаветинской эпохи можно всегда найти элементъ *русскаго* творчества: одежда, обстановка и пр. позволяютъ всегда художникамъ подчеркивать свою національность и культурный уровень своей эпохи; это остается въ силѣ даже въ отношеніи ложноклассическаго искусства. Нужно быть очень хорошимъ археологомъ и художникомъ, что-бы отрѣшиться вполне отъ субъективно-характерныхъ чертъ и создать совершенное произведеніе въ стилѣ иной эпохи.

Достаточно бѣглаго знакомства съ фигуративнымъ элементомъ нашихъ изразцовъ, что-бы сказать, что въ нихъ *нѣтъ ни одной черточки, ни одной детали, которая говорила-бы о рукѣ русскаго мастера*. Даже такую деталь, какъ борода и большая шевелюра, мы находимъ лишь у персонажей въ восточномъ одѣяніи и у Самсона, валящаго столпы, согласно тезѣ о зависимости физической силы его отъ роста волосъ.

Наоборотъ, въ фигуративномъ элементѣ на нашихъ изразцахъ есть нѣсколько чертъ, которыя не только говорятъ о рукѣ иноземнаго мастера, но даже даютъ возможность приблизительно точно угадать его національность.

Особенно характерными въ этомъ отношеніи для насъ являются одежды персонажей, преимущественно мужчинъ, и архитектурные мотивы.

Выше было замѣчено, что на нѣкоторыхъ изразцахъ пред-

ставлены группы крестьянъ въ низкихъ, длиннополыхъ шляпахъ, широкихъ курткахъ съ поясомъ, въ короткихъ подсушенныхъ штанахъ и высокихъ сапогахъ, или-же въ длинныхъ чулкахъ съ грубыми башмаками.

Что касается архитектуры, то предъ нами на мелкихъ изрѣзкахъ, наряду съ изображеніями птицъ, собакъ, встрѣчаются домики: вытянутый прямоугольникъ покрытъ двускатной высокой крышей, съ большой трубой посрединѣ.

Если мы обратимся къ жанристамъ, такъ называемаго, „фландрскаго искусства“, напр., къ Тенье (отецъ и сынъ—конецъ XVI и почти все XVII стол.), то найдемъ на картинахъ ихъ воспроизведеніе голландской бытовой культуры въ такихъ именно чертахъ. Для примѣра остановимся на двухъ картинахъ: „Деревенскій ландшафтъ“ (Давидъ Тенье Старшій), наход. въ Брюсселѣ, и „Деревенская свадьба“ (Давидъ Тенье Младшій), наход. въ Пинакотекѣ Мюнхена. Какъ извѣстно, оба эти голландца сюжеты своихъ произведеній брали изъ простой деревенской жизни и природы: незатѣйливый ландшафтъ съ двумя—тремя деревьями на переднемъ планѣ и группой чистенькихъ домиковъ сбоку, внутренность какой-нибудь харчевни съ пляшущими въ ниривомъ задорѣ крестьянами, пикантная сценка поцѣлuya и пр. Веселый юморъ, идиллическая обстановка и нравственная непосредственность—вотъ что отличаетъ картины Тенье. Вполнѣ ясно, конечно, что къ нимъ мы должны относиться, какъ къ нѣкоторымъ фотографическимъ воспроизведеніямъ быта и культуры Голландіи XVII вѣка. На указанныхъ двухъ картинахъ Тенье одежда крестьянъ даже въ деталяхъ представляетъ много сходства съ одеждой персонажей на изрѣзкахъ печи въ бывшей спальнѣ имп. Елизаветы. Тамъ также—широкополыя низкія шляпы, куртки съ поясомъ, короткіе штаны, заправленные въ длинные чулки, и сапоги или грубые башмаки. Женщины одѣты въ широкаго покроя платье, съ открытымъ воротникомъ, поясомъ, на головѣ косынка. Какъ тамъ, такъ и здѣсь, необходимымъ дополненіемъ персонажей служить пейзажъ: развѣсистое дерево, заборчикъ сада, изъ-за котораго свѣшиваются фруктовыя деревья, рѣчка съ перекинутымъ мостикомъ и т. п. Интересно, что даже идиллическій, непосредственный характеръ голландской жизни, по воспроизведенію Тенье, нашеть свое

мѣсто на нашихъ изразцахъ; тамъ предъ нами—нѣмая, но очень выразительная сценка страданій влюбленной женщины, стоящей около спящаго мужчины, крестьянка съ груднымъ ребенкомъ на рукахъ, слишкомъ откровенное обращеніе двухъ мужчинъ съ женщиной, птицеловъ, возвращающійся съ корзинкой наловленныхъ въ лѣсу птицъ и пр. Между прочимъ, въ такой именно постановкѣ получаетъ свое рѣшеніе и вопросъ о причинѣ изображенія на одномъ изразцѣ Самсона. Извѣстно, что голландскіе художники XVII вѣка вообще и, въ частности, Тенье нерѣдко обращались къ мотивамъ библейскимъ и агиографическимъ, представляя персонажи въ той-же деревенской обстановкѣ.

Подобное-же, отнюдь не случайное, совпаденіе мы находимъ и въ архитектурныхъ деталяхъ строеній на нашихъ изразцахъ и на картинахъ Тенье. Тамъ и здѣсь типъ совершенно одинаковъ: высокія двускатныя крыши съ дымящимися большими трубами, небольшія, узкія окна почти подъ самой крышей, иногда и цилиндрическія или съ ребрами башни и т. д.

Итакъ, несомнѣнно, что авторъ фигуративнаго элемента на академическихъ изразцахъ копировалъ культурно-бытовые черты Голландіи XVII вѣка или на основаніи личнаго знакомства или-же по готовымъ печатнымъ образцамъ. Это предположеніе имѣетъ подъ собой и историческую почву. Вниманіе отца имп. Елизаветы къ иностранцамъ вообще обезпечивало имъ въ Россіи хорошій пріемъ, и они съ понятной радостью предлагали свой трудъ и знанія русской промышленности того времени. Самъ Имп. Петръ былъ лично знакомъ съ голландскимъ промышленнымъ мастерствомъ („голландская“ архитектура въ Петергофѣ) и, конечно, охотно принималъ къ себѣ печниковъ, создавшихъ типъ „галанки“, хотя извѣстно, что у насъ на Руси, такъ называемое, „цѣнинное дѣло“, т. е. изготовленіе изразцовъ изъ обожженной глины, стояло всегда очень высоко и началось едвали не ранѣе, чѣмъ въ западной Европѣ¹⁾. Извѣстно, что при раскопкахъ въ Кіевѣ были найдены поливные кафли или изразцы, несомнѣнно, княжескаго періода. Впослѣдствіи керамическая техника была доведена у насъ до высокой степени,

¹⁾ См. ст. „Кафли“ въ *Энциклоп. Слов.* изд. Брокгаузъ-Ефронъ, т. XIV-й.

и въ документахъ упоминается цѣнный мастеръ Мартынъ Васильевъ, работавшій во дворцахъ въ 1616 г. Однако керамическое производство становится вполнѣ легализованнымъ и хорошо организованнымъ у насъ только со времени патріарха Никона, который вызвалъ къ себѣ въ Новый Иерусалимъ литовскихъ и бѣлорусскихъ керамистовъ изъ Иверскаго монастыря и завелъ обширныя мастерскія для выдѣлки изразцовъ печныхъ и стѣнныхъ. Кромѣ того, изъ Литвы былъ вызванъ художникъ-керамистъ Петръ Заборовскій, который превосходно украсилъ храмъ Вознесенія внутри и снаружи изразцами. Въ 1666 году всѣ никоновскіе печники были переведены въ Москву, и изразцовое производство тамъ упало. Имп. Петръ, заботясь о поднятіи его, прислалъ двухъ шведскихъ керамистовъ Яна Флегнера и Кристана въ 1709 году. Ихъ изразцы съ *синими разводами по бѣлому полю* находили свое примѣненіе въ барскихъ хоромахъ по преимуществу ¹⁾. Съ этого, собственно, времени начинается господство иноземныхъ вкусовъ въ нашемъ керамическомъ производствѣ. Печные изразцы формуются по рецептамъ нѣмецкихъ, голландскихъ и шведскихъ мастеровъ, фигуративный элементъ находится въ полной зависимости отъ готовыхъ образцовъ запада, источникомъ которыхъ были, чаще, печатныя гравюры ²⁾.

Къ эпохѣ Петра I производство поливныхъ изразцовъ достигло высшаго развитія въ сѣверной части Европы, главнымъ образомъ — въ Голландіи, Англіи и, отчасти, въ Германіи и Швеціи. Собственно основа производства была дана въ промышленности первыхъ двухъ странъ, послѣднія же нѣсколько варьировали декоративный элементъ, краски и пр.

Центромъ голландской фабрикаціи, имѣвшимъ такое сильное вліяніе на современную европейскую керамику, былъ Дельфтъ, приблизительно съ конца XVI в. На первыхъ порахъ, конечно, дельфтская керамика не могла еще освободиться отъ германскаго наслѣдства среднихъ вѣковъ, когда производство печныхъ кафель находилось въ рукахъ Гер-

¹⁾ В. И. Селезневъ. Производство и украшеніе глиняныхъ пазѣлій. Спб. 1894, стр. 310—313.

²⁾ Rene Jean. Les arts de la terre. Céramique -- Verrerie -- Émaillerie -- Mosaïque—Vitrail (*Manuels d'histoire de le l'art*). Paris, 1911. p. 76.

маніи ¹⁾. Понемногу Дельфтъ освобождался отъ тяжеловѣсности германскихъ продуктовъ и создавалъ свою керамику. Отличительнымъ свойствомъ послѣдней было покрытие непрозрачной поливы, съ нанесеннымъ фигурнымъ элементомъ, вторымъ слоемъ прозрачной глазури. Помимо прочности, этотъ пріемъ давалъ особенную нѣжность рисунку и предохранялъ краски отъ измѣненій. Оригинальность и своеобразную тонкость придавало дельфтскимъ издѣліямъ знакомство и даже копированіе восточныхъ мотивовъ, въ частности—мотивовъ китайскаго фаянса и японскихъ рисунковъ. Отсюда именно и образовалось то пристрастіе къ изображеніямъ цвѣтовъ и персонажей *синимъ по бѣлому*, красный и золотой орнаментъ, которыя находимъ на голландскомъ фаянсѣ ²⁾.

Къ концу XVII вѣка дельфтскія кафли становятся въ собственномъ смыслѣ художественными произведеніями. Синей краской наносились изображенія цвѣтовъ, фруктъ въ вазахъ, птицы, животныя, миниатюрныя ландшафты, жанровыя сценки, копировались картины извѣстныхъ голландскихъ мастеровъ и т. п. Самая краска *синья* нюансировалась отъ темно-синяго до мягкаго сѣровато-голубого. Значительно поздѣе развивается полихромія: ярко-красная, бурая, оранжевая, фіолетовая краски ³⁾.—Ко всему этому германскіе керамисты добавили *библейскіе сюжеты и аллегорическія фигуры* (Нюрнбергъ), что и было принято голландцами въ качествѣ необходимаго фигуративнаго элемента изразцовъ ⁴⁾.

— Такого краткаго экскурса въ исторію художественной керамики сѣверной Европы XVII и начала XVIII вв. достаточно, что бы видѣть, что изразцы печи въ спальнѣ имп. Елизаветы, служащей теперь мѣстомъ торжественныхъ собраній Совѣта Императорской Московской Духовной Академіи, носятъ на себѣ всѣ слѣды техники голландскихъ мастеровъ. Два слоя поливы (непрозрачной, покрывающей черепокъ, и верхней прозрачной), между которыми нанесены

¹⁾ *Rene Jean*, cit. op. pp. 78—80.

²⁾ *Rene Jean*, cit. op. pp. 166—168.

³⁾ В. И. Селезневъ, цит. изсл. стр. 205.

⁴⁾ *Rene Jean*, cit. op. p. 177—ср. А. С.—въ. Майолка въ *Энцикл. Слов.* Брокг.—Ефр. т. XVIII. стр. 366—367.

синей краской изображенія; библейскіе и аллегорическіе мотивы, жанровыя сценки, напоминающія сюжеты фламандской живописи, все это говоритъ, что предъ нами издѣлія не русскихъ мастеровъ, а выучениковъ или подражателей дельфтскихъ мастерскихъ.

Такъ, на основаніи данныхъ сравнительнаго метода нужно отнести изразцы печи въ спальнѣ къ концу XVII—нач. XVIII вв.

Что касается изразцовъ столовой, на которыхъ представленъ симметричный орнаментъ мотива вазы съ цвѣтами и фруктами, то можно думать, что они сфабрикованы позднѣе. На это указываетъ прежде всего полхромія: ее находимъ значительно позднѣе, въ началѣ и срединѣ XVIII вѣка, когда она примѣнялась преимущественно для расцвѣтки рельефнаго орнамента съ растительными мотивами. Такъ, хорошо извѣстны изразцы швейцарскаго керамиста Хафнера ¹⁾. Чаще—квадратная форма, свѣтло-синій ободокъ по краямъ, въ центрѣ—связки изъ цвѣтовъ, фруктовъ и пр. Здѣсь-же надпись: Н. Hafner 1717. На нашихъ изразцахъ нѣтъ такой надписи, но по характеру изображеній и по краскамъ они вполне подходятъ къ такимъ работамъ XVIII в.

Н. Протасовъ.

¹⁾ См. табл. въ краскахъ при ст. „Маюлика“ въ Энци. Слов. Брокг.-Ефр. т. XVIII.