

7501

М 75

НИКИТИН

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»



Handwritten text in a cursive script, possibly a signature or name, centered on the page.

Faint, illegible text or markings, possibly a stamp or faded handwriting, located in the lower center of the page.

Н. М. МОЛЕВА

ИВАН НИКИТИН

Handwritten mark or signature

История культуры
История культуры

Год издания
№
Изд-во ГИ ВЛСОН
"Москва-Ленинград"

0818 38

Синеватый, будто тронутый туманом воздух, водяной гладью разлившийся блеск полов, холодок пустоватых залов — больших, маленьких, огромных, всегда застывших в своем упорядоченном строе. Плотные светлые шторы — от солнца, свинцовый отблеск стекол в тяжелых рамах — от перемены температуры, от невидимой пыли, просто от людского дыхания, неумолимые прочерки шнуров — не садиться, не трогать, не подходить. Бесшумные фигуры дежурных в дверных проемах и неожиданно звучные, привычно прочувствованные голоса экскурсоводов. Музей...

В первые встречи хочешь узнать кто, что. Надписи прочитываются все, запоминаются (или забываются!), но дальше в памяти остается жить картина сама по себе. Иногда полотна меняют место — на стене, в залах. Это бросается в глаза, знакомый образ будто раскрывается в новых чертах. Иногда перемена оказывается незаметной — всего лишь новая этикетка. Отсутствовавший год, имя изображенного, название, изменившееся имя художника (как же редко!) — за каждой мелочью труд искусствоведа, складывающийся из месяцев и лет, долгих лет в библиотеках, архивах, музейных фондах.

Картина, казалось бы, не становится от этого иной, не обретает новых качеств. В чем же смысл этой повседневной, мелочной и такой скупой на результаты работы историка искусства? Стремление к установлению объективных сведений? Несомненно. К воссозданию наиболее точной и полной характеристики художника? Конечно. И все же не это самая важная цель. Главное — раскрытие человека тех далеких лет, его мироощущения, представлений, видения мира.

Аналогии с нашими днями — их, несомненно, можно найти всегда. Но здесь речь идет о тех сотнях прочнейших, хотя и невидимых нитей, которые протянулись из прошлого к сегодняшнему человеку. Это всегда ответ на вопрос, как формировалось наше сознание, наши идеалы и стремления, наше отношение к действительности в общем ходе развития истории.

Говоря об искусстве, имея перед глазами картину, скульптуру, здание или самого художника, ничего не исключишь — ни облика

отдельных людей, ни их быта, ни политической жизни страны, ни даже ее экономики. Жизнь через искусство и искусство через жизнь — этот контакт обязателен и неразрывен. И вместе с тем каждый вновь открытый холст, по-новому представивший художника, подсказанная обнаруженными фактами точка зрения на творчество складываются для исследователя в определенный образ, в котором живет он сам — человек, ученый. Анализ в искусстве — всегда переживание.

Но такова как бы «кухня» искусствоведения, редко и случайно становящаяся известной зрителю — довольно с него достигнутого учеными конечного результата. А что если нарушить установившуюся традицию, если предложить зрителю стать соучастником того постепенного овладения временем, художником, отдельным произведением, которое переживает каждый искусствовед в своем поиске? Не поможет ли это сложнейшее сплетение документально подтвержденных фактов, знания времени, переживания художественного произведения полнее и полноценнее понять искусство далекого прошлого, пусть сам по себе конкретный поиск завершится всего лишь несколькими скупыми строками в справочниках и энциклопедии.

А ЕСЛИ ВСЕ ЖЕ НЕ ОШИБКА...

В 1716 году, путешествуя по Европе, Петр I пишет жене: «Попались мне навстречу Беклемишев и живописец Иван. И как они приедут к вам, тогда попроси короля, чтобы велел свою персону ему списать; также и протчих како захочешь, а особливо свата, дабы знали, что есть и из нашего народа добрые мастера». Речь шла о портретах польского короля и герцога Мекленбургского и о русском живописце Иване Никитине.

Живопись еще только зарождалась в русском искусстве, приходя на смену иконописи. Такие же первые робкие шаги делал портрет. И тем не менее Петр не усомнился в успехе своего мастера, хотя тому предстояло выдержать соревнование с прославленнейшими портретистами, которые работали при дворах европейских монархов. Не усомнился и не ошибся.

Как объяснить появление в условиях России тех лет, среди иконописцев и икон, когда еще попросту не у кого и не на чем было учиться живописному мастерству, художника европейского уровня, виртуоза смелого и самобытного. Откуда появилось его умение увидеть и безошибочно наметить человеческий характер, почти настроение, передать сложнейшую игру светотени — то, к чему будут стремиться спустя полтора столетия импрессионисты. Но именно поэтому имя Ивана Никитина не только открывает собой историю русской живописи и русского портрета. Оно вместе с тем утверждает одно из высших их достижений.

Любимец Петра I и ярый противник петровских реформ, портретист ряда европейских монархов и один из первых политических узников Петропавловской крепости, ученик Флорентийской Академии художеств и ссыльный в глуши Тобольска — такими крайностями определялась биография великоленного портретиста.

Творчество Никитина восторженно принималось современниками, не обошли его вниманием и последующие исследователи. Их растянувшийся на два с половиной столетия ряд открывает первый историк русского искусства Яков Штелин...

Книга была толстая в простроченном червями кожаном переплете, с пухлой стопкой синева-серых покоробленных страниц. Побелевшая от времени краска отметила виньетки с пышными завитками цветов, крылатыми амурами, крупные неровные буквы: «Любопытные и достопамятные сказания об императоре Петре Великом, изданные Яковом Штелиным... в Санкт-Петербурге 1786 году».

«Когда Петр Великий во время прежде помянутого своего пребывания в Амстердаме, — рассказывает Штелин в «Анекдоте»

«Петра Великого старание сделать из своего народа искусных живописцев», — зашел однажды в квартиру своего поддьяка Никитина, имея ему нечто приказать, но не застал его дома, токмо увидел нечаянно его сына 14 лет, которой при внезапном входе сего государя спрятал листок бумаги: он приказал сему мальчику показать себе ту бумажку. Сей юноша показал оную царю, и на ней начерчен только простой рисунок с голландского ландшафта, который он для своей забавы и упражнения сделал. Царь из того признал особенную склонность сего мальчика к рисованию, и спросил его, не желает ли он научиться лучше рисовать. С великою охотою, сказал он, есть ль бы кто взялся меня научить. Хорошо, продолжал царь, я тебе такого человека доставлю; потом и в самом деле, спустя несколько дней, отдал его лучшему живописному мастеру в Амстердаме на 6 лет. Он долженствовал каждый год присылать его величеству пробу своих трудов, по коим бы успех его в сем художестве ясно видеть было можно. Из сего молодого российского ученика, сделался он в последующее время превосходной исторической живописец, коего еще некоторые отменные живописи в разных российских церквах в Санктпетербурге находятся; также и прекрасное изображение распятия Христова, которое пожаловала императрица Елисавета Петровна своему обер-егермейстеру, графу Разумовскому, в домашнюю его церковь, называемую Аничковскою богодельнею, где и поныне занимает первое место пред прочими живописями».

Обстоятельный и на редкость подробный для своих лет рассказ, только... только все эти сведения давно признаны не отвечающими действительности. Они ни в чем не совпали с тем, что стало впоследствии известно историкам. И это тем более необъяснимо, что Штелин сам был младшим современником живописца и пользовался исключительно сведениями современников, очевидцев. Наконец, под «Анекдотом» стояла короткая, но многозначительная строка: «Известно от архитектора Земцова». Вот она-то и послужила завязкой всей последующей истории.

Обычно об архитекторе говорят: это такие-то и такие-то сооружения. Растрелли — Зимний дворец, Росси — Главный штаб, Тома де Томон — Биржа на стрелке Невы. Но разве так скажешь о Михайле Земцове! Он слишком человек петровского времени, чтобы вписаться в рамки одного зодчества.

Может быть, в сегодняшнем городе на Неве и мало осталось сооружений Земцова. Строившиеся им деревянные дворцы разбирались и разрушались. На месте церкви Рождества Богородицы на Невском вырос нынешний Казанский собор. Бесследно исчезли водонапорная башня у Летнего сада, необычный домик для контроль-

ных приборов Акцизного ведомства в Петропавловской крепости. Остался там же, у входа в собор, павильон для ботика Петра и Симеоновская церковь на Моховой улице. Осталось и другое — направление градостроительства, которое утверждал Земцов и которое унаследовали от него поколения русских архитекторов: город как часть государства, а не императорская резиденция. Именно таким соиздался Петербург, где он был одним из ведущих зодчих руководившей строительством Канцелярии от строений.

Ради утверждения своих идей Земцов работал с немислимой, фантастической нагрузкой, руководя одновременно десятками строек — недаром после смерти зодчего его обязанности пришлось поделить между четырнадцатью людьми! В архивном фонде Канцелярии его имя встречалось чуть не на каждом листе. Земцов выписывал материалы, утверждал проекты, назначал исполнителей, принимал работу у мастеров всех специальностей и обязательно у живописцев. Без его мнения не решались вопросы окладов, квалификации, вознаграждений. Знал ли Земцов Никитина лично?

Никитин никогда не состоял в штате Канцелярии от строений, да и не сотрудничал с ней. Среди сохранившихся ее документов имени художника до сих пор не удавалось найти. Тем неожиданнее была запись одного из протоколов за 28 августа 1728 года. На листе 133 шестьдесят второй книги стояло: «Приказали оному архитектору Земцову его императорского величества денежное жалование сего 728-го году на генварскую треть по окладу его, за вычетом ис того числа, по силе определения Канцелярии от строений, данных ис Канцелярии от Строений денег работным людям двум человеком, которых он определил без указа Канцелярии от Строений к живописцам, Ивану Никитину да Андрею Матвееву четырех рублей тридцати трех копеек, сто семьдесят девять рублей с третьою выдать».

Значит, Земцов знал Никитина, знал настолько хорошо, что помог в работе по собственной инициативе, пренебрегая мнением администрации. Доказательство тесного контакта архитектора и живописца налицо. Тем менее вероятной становилась ошибка Земцова в отношении биографии Никитина. Ведь речь шла об исключительно редкой в те годы заграничной поездке.

Конечно, в чем-то мог ошибиться и Штелин, не записать услышанного сразу, понадеяться на память, но «Анекдот» содержит слишком много подробностей, а главное — Штелин упорствует в своем заблуждении, ссылаясь в другом случае на слова Ивана Лукьяновича Талызина.

И снова «почему». Почему Талызин, адмирал Российского флота, человек далекий от искусства, помнил о Никитине — просто как

современник или по какой-то особой причине, позволяющей предполагать большую достоверность сообщенных им сведений?

Биографическая энциклопедия русских моряков — «Морской список» не грешит многословием. Талызин. В 1715 году произведен в гардемарины, в 1716 году послан учиться в Голландию, в 1729-м вернулся в Россию. Да, за тринадцать лет пребывания в Голландии нетрудно было узнать всех работавших здесь пенсионеров. Все они — независимо от специальности — подчинялись «русскому агенту», иначе полномочному представителю, некоему Фанденбурху. Он выплачивал им деньги на содержание, писал рапорты о ходе их занятий. Русская колония была небольшой и тесно связанной. Именно поэтому Талызин подробно перечисляет Штелину побывавших в Голландии русских художников. Нет, не так-то проста задача с «Анекдотом» и далеко не очевиден ответ на нее.

Впрочем, есть еще возможность. «Любопытные и достопамятные сказания о Петре Великом», как и выпущенные Штелиным раньше «Материалы для истории русского искусства», вместили лишь незначительную часть собранных историком материалов. Основная их масса осталась в рукописях, не систематизированных и не упорядоченных, которые после долгих перипетий поступили в бывшую императорскую публичную библиотеку, ныне библиотеку имени Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Не содержат ли богатейшие залежи штелиновских записей каких-нибудь пояснений, дополнительных ссылок?

Коридоры с голкими каменными плитами пола и настоявшимся сумраком потолков. Сладковатый воздух сводчатых залов, почти осязаемой мутной стеной переливающийся в амбразурах окон. Слабо поблескивающее за помутневшими стеклами шкафов золото старинных корешков, видящихся будто сквозь время. Отдел рукописей... Блеклые листы, покрытые безукоризненным орнаментом штелиновской готики, кажутся непреодолимо сложными для чтения. Глаза снова и снова пробегают по тем же строчкам, и наконец знакомое имя.

Дело № 6, лист 46: «Иван Никитин послан был в Италию учиться и в Италию был славным мастером. По приезде велел государь по сту рублей брать за каждый их величества поясные портреты и всем знатным неотменно повелел иметь государевы портреты. По кончине государя в нещадную послан с братом в ссылку, где написал церковный иконостас в Тобольске. Здесь дела его во Введенской церкви образ Екатерины и Александра писал под караулом будучи. Сего времени назывался в Петербурге придворным живописцем».

Как же так? То, что открыли последующие историки в опровержение Штелина, было хорошо известно ему самому. Он знал две версии жизни Ивана Никитина — «голландскую» и «итальянскую» — и не видел в них никакого противоречия, будто речь шла о совсем разных людях. Заподозрить простую небрежность, опisku становится невозможным.

Искусствование пришло только «итальянскую» версию, «голландская» даже не заслужила упоминания в специальной литературе. Может, ее оказалось слишком легко опровергнуть? Но как? Просто отмени один факт, одно конкретное утверждение, а как быть, когда перед тобой целая биография, сложное сплетение фактов, действий, творческих интересов? Пусть все это не имеет отношения к нашему Никитину, но к кому же тогда? И откуда вообще родился рассказ Земцова?

Амстердам. Петр был там дважды: в 1697/98 и 1716/17 годах. Разные цели, разные характеры поездок. В молодости — неистребимая тяга к новому, к знаниям, умению; спустя двадцать лет — торжественное представительство русского царя. Земцов говорит о первой поездке, иначе Великом посольстве. Все здесь было «великим»: маршрут — чуть не через все страны Европы, дипломатические планы — союз против турок, состав — 250 человек с участием самого царя. На пути посольства были курфюрст Бранденбургский, голландские штаты, короли датский и английский, Вена, Венеция, Ватикан. В составе посольства 30 с лишним волонтеров, «охотников» изучить кораблестроительное и военное дело, и среди них Петр — «десятник Петр Михайлов». Работа на захоластной Саардамской верфи, на первоклассных верфях Ост-индской компании, доки Англии — сколько все это породило рассказов, анекдотов, легенд. Царь-плотник — ничего подобного не могли представить себе ни Европа, ни Россия, и что стоило такому царю оказаться в квартире простого подьяка!

Впрочем, как раз такой приход не служил проявлением особого демократизма. Родовитыми подьячие не были, зато история постепенно передавала в их руки, руки государственных чиновников, все большее фактическое влияние и власть. К тому же Штелин называет Никитина подьяком, подчеркивая значительность его служебного положения. Вот только существовал ли такой Никитин?

Земцов приводит возраст мальчика — четырнадцать лет. Правда, в воспоминаниях современников такого рода подробности не отличаются точностью, и все же среди ста сорока собранных Штелином рассказов только в одном этом есть указание на возраст. Случайность или знание?

«Простой рисунок с голландского ландшафта», который делал Никитин-младший. Нет сомнения, что здесь имелась в виду не картина, а гравюра — обычный оригинал для рисования в XVIII веке. Кем бы впоследствии ни становился учащийся — от живописца, скульптора, гравера до выполнявшего художественные поделки ремесленника, его путь в искусство лежал через бесконечное копирование гравюр.

«Лучший живописный мастер в Амстердаме» — исходить из такого определения, на первый взгляд, бесполезно. Слишком много было прославленных художников в Амстердаме тех лет, и как узнать «лучшего». Впрочем, попытаться можно. Вопрос в том, имели ли рассказчик в виду мастера лучшего, с точки зрения голландских современников или же русских, и в первую очередь самого Петра. В последнем случае, пусть очень приблизительно, устанавливался круг поисков: какими художниками интересовался тогда Петр, кому отдавал предпочтение. Логически рассуждая, для будущего русского мастера он должен был выбирать учителя, руководствуясь не столько чужими рекомендациями, сколько собственным убеждением.

И последняя посылка «Анекдота» — картины Никитина в церквах Петербурга и Аничкова дворца, где теперь Ленинградский Дворец пионеров. Тут остается искать ответ в старых путеводителях, справочниках, описаниях города. Так или иначе, в них могла попасть ссылка на примечательную картину, просто на имя известного художника.

Снова Ленинградская Публичная библиотека, только теперь Отдел редкой книги. Самые ранние, самые близкие к жизни художника издания. Описание Петербурга Андрея Богданова составлено в 1751 году. Автор был в центре современной культурной жизни, знал город почти с момента его основания, и вот: «Дворец Аничковской новопостроенной на Фонтанке речке на большой перспективной у Аничкову мосту, построение имеет каменные палаты о четырех жильях, покрыт весь железом луженым».

Несколькими годами позже появляется новое описание — И. Г. Георги, «Врачебные науки Доктора, Российско-императорской и Королевской Прусской Академии наук, Римско-Императорской Академии испытателей естества, Курфирстского Майнцского, Санкт-петербургского Вольного Экономического и Берлинского Общества испытателей естества члена». Пышнейший букет званий не помешал Георги просто повторить сведения Богданова, не бросив и мимолетного взгляда на художественные сокровища города. А дальше десятки справочников конца века и всего XIX столетия продолжают хранить упорное молчание: ни слова о работах худож-

ников, за исключением находящихся в Эрмитаже, ничего существенного об Аничковом дворце. Самая, казалось, прямая и надежная дорога кончалась тупиком.

А если все-таки попытаться счастья с «лучшим живописным мастером Амстердама»? При посылке, что это определение самого Петра, надо найти указания, с какими художниками ему довелось встречаться во время Великого посольства. Задача не из самых трудных.

Во-первых, «Юрнaлы и камер-фурьерские журналы. Походные и путевые журналы императора Петра I. 1695—1713. 1715—1725». Издание это было осуществлено в Петербурге в середине прошлого века и заключает в себе летопись жизни двора, точнее, самого Петра: где, в какой день был, куда выехал, чем занимался. Казалось бы, готовый ответ на все вопросы амстердамского пребывания! Но только со временем, очень нескоро научатся придворные чины вносить в эту летопись каждую подробность частного характера. В конце XVII века в окружении молодого Петра еще нет такого отношения, нет императорского бытия, есть жизнь «десятника». За целые сутки достаточно написать, что день был красный — погода важна для кораблей, — а вечер ветреный, что были «в мошкераде» или и вовсе «стояли там же». Одна надежда, что встреча с живописцем — событие не менее «курьезное», чем театр или маскарад, и не могла пройти незамеченной. Но ни о чем подобном упоминаний нет. Приходо-расходные книги, воспоминания современников, последующие исследования историков — нигде ни слова о посещении художников в 1697 году, о покупке картин, о простом интересе к живописи. Больше того, в тех же штелиновских «достопримечательных и любопытных сведениях» есть рассказ И. Д. Шумахера, «библиотекаря и главного надзирателя натурального и художественного кабинета» Академии наук, который особо оговаривает эту особенность пребывания царя в Амстердаме.

«Когда Петр Великий, находясь в первый раз в 1698 году в Голландии, — записывает Штелин с его слов, — занимался единственно главным своим намерением, то есть изучением, которое ему казалось весьма нужным, кораблестроения, мореплавания, коммерции, художеств, заводов и ремесл: но при втором своем пребывании, в 1717 и 1718 годах, в Голландии и во Франции больше он заботился о науках и художествах. Он везде рассматривал публичные и лучшие партикулярные кабинеты с картинами и редкостями, сделанными рукою как художества, так и природы». Впрочем, и здесь предпочтение отдавалось естественнонаучным коллекциям и библиотекам. Собрание анатомических препаратов Рюйша, где отдельные заспиртованные органы человеческого тела компоновались

в фантастические пейзажи, привлекало Петра много больше любимых живописных картин.

Утверждениям Шумахера безусловно можно доверять: первые русские музейные собрания создавались при нем и многие его руками. Позднее имя Шумахера приобретает печальную славу в постоянных столкновениях с Ломоносовым за влияние в Академии наук, но у колыбели Академии его усилия значили немало. С 1714 года он живет в Петербурге, руководит Петербургской библиотекой, ставшей в дальнейшем академической. В 1721 году по личному поручению Петра направляется в поездку по Франции, Голландии и Англии приглашать в Россию ученых, пополнять книжные фонды, узнавать о последних научных достижениях. С открытием Академии наук Шумахер становится ее секретарем, ведает библиотекой и Кунсткамерой, позднее участвует в создании при ней «художественного департамента» — школы рисовальщиков и граверов. Штелину он рассказывал о том, что ему было известно в мельчайших подробностях.

За все время пребывания Петра в Голландии можно найти единственный эпизод, имеющий отношение к искусству. Среди немногих частных собраний, привлечших внимание царя, было собрание древностей некоего де Вильде, дочь которого училась у гравера Адриана Схонебека. Здесь, по-видимому, и произошло знакомство Петра с гравером. Впечатление оказалось большим, и молодой царь со свойственной ему нетерпеливой жадностью захотел сам овладеть новым мастерством. Уроки состоялись, и памятью о них остался награвированный Петром лист: наступающая на полумесяц женская фигура с крестом в руке — отзвук турецких войн. Гравюра слабая, вытянутая многочисленными правками учителя, но зато с очень подробной любопытной надписью: «Петр Алексеевич, великий царь Русский, награвировал это иглою и крепкою водкою, под смотрением Адриана Шхонебека, в Амстердаме, в 1698 году, в спальне своей квартиры, на верфи Ост-индской компании». Знакомство с гравером было «домашним» в буквальном смысле слова. Прижимистый от природы, Петр не тратится ни на каких художников — свидетельство счетов неопровержимо, — зато любящемуся граверу идут постоянные платежи вплоть до мая 1698 года, когда выдается «амстардамцу Андриаиу Шхонабеку за резбу досок на огнестрельные вещи и за компасную доску и за книгу артиллерии 123 ефимка 10 алтын».

Совершенно очевидно, что Петр начал заниматься у Схонебека еще в 1697 году, в ноябре или декабре, когда перебрался из Саардама в Амстердам. Во всяком случае, именно этим обстоятельством представляется правильным объяснить, что в последних числах де-

кабря того же года гравер обращается ко второму послу, И. Ф. Голловину, с челобитной о приеме на русскую службу. Высокопарный стиль, которым Схонебек описывает свое исключительное мастерство, может быть плодом вольного перевода, использовавшего принятые тогда на Руси обороты, но состав и характер работ, которые гравер берется выполнять «для Русского царя», свидетельствуют о тесном знакомстве с планами и настроениями Петра. Схонебек имеет в виду гравировать «гистории, персоны, ландшапы, города, строения, земные и морские карты, — знаменить улицы, крепости и дома, — печатать указы, сочинять рисунки для огнестрельных потех, огородных рядов и украшения кораблей и карт и саней, и еще что к наземительному художеству принадлежит и к украшению надлежит, и иные дела, которые во власти случая приключиться могут». Согласие Петра было заведомо известно. Тем не менее Схонебек задерживается в Амстердаме до конца пребывания посольства и выезжает в Россию почти одновременно с ним, в мае 1698 года.

Но вот на этой-то челобитной есть совершенно неожиданное замечание — «помета» рукой одного из канцеляристов: «Переведено в Амстердаме в 28 декабря и отдано Высокому послу. Сие письмо подал послом аптекаря Педерса тесть. О принятии в службу живописца и рещика Адриана Шхонебека».

Живописец? Так не называет Схонебека ни один из справочников по искусству. Гравер, известный гравер, ни о каких живописных опытах нет и речи. По приезде в Россию он поступает в ведение Оружейной палаты, продолжавшей объединять всех обслуживавших заказы двора художников, выполняет множество ставших теперь редкостью гравюр и умирает в Москве в 1709 году. Большого от энциклопедий добиться невозможно.

Впрочем, Д. А. Ровинский, автор лучших справочных трудов по русской гравюре, ссылается на И. Х. Гамеля. «Ординарный академик по части технологии», Гамель написал целый ряд исследований по истории техники, геологии, даже русской истории, особенно интересовался XVI—XVII веками. По какой-то причине — как гравер первых собственно научных книг? — его привлек и Схонебек. Гамель добросовестно просмотрел все, что касалось имени голландца в архиве Оружейной палаты, и эта выборка составила XVIII том его личного фонда в Отделе рукописей библиотеки Академии наук.

Выписки Гамеля дополняют многое. Они говорят, что сразу по приезде в Россию к Схонебеку были назначены «грыдоровальные ученики», печатники и целый штат рабочих для обслуживания печатных станков. На деньги для его нужд не скупились, но все рас-

ходы были связаны с печатным делом — от приходо-расходных записей не уходил ни один грош. И все же есть в этих записках нечто необъяснимое для обихода гравера; требующиеся Схонебеку материалы получают от его имени живописные ученики, то есть лица, обучавшиеся живописи и тем не менее состоявшие при гравере. В 1700 году это Иван Федоров. С ним приходилось сталкиваться в связи с посылкой московских живописцев еще в 1695—1696 годах в Воронеж «для прописки судов». Это была первая, скажем, промышленная работа русских художников. Состоял Федоров и дальше в штате Оружейной палаты: в 1705 году он числился по-прежнему живописным учеником. Вслед за ним при Схонебеке те же обязанности выполнял другой живописный ученик — Ивашко Андреев, спустя некоторое время называвшийся более уважительно: Иваном Андреевым — верное свидетельство зрелого профессионального умения.

Кстати сказать, как же затрудняют исследователям поиски эти постоянные изменения имен. При поступлении в обучение ученик не знает иного имени, кроме уиичижительного, и называют его по отчеству, где-то на переломе мастерства на смену отчеству приходит одна фамилия и только много позже может появиться, а может и никогда не появиться, полное «название» — с фамилией и отчеством. Так и утверждались подчас в наших справочниках под одним именем молодость без зрелости, под другим зрелость без юности. Установить их идентичность — научная проблема.

Можно предполагать, что какая-то связь с живописью у Схонебека, во всяком случае в Москве, существовала, но о характере ее по имеющимся данным судить трудно.

И последняя попытка, самая безнадежная — найти поддьяка Никитина, обыкновенного человека, жившего триста лет назад, в лавине образовывавшихся и постоянно реорганизовывавшихся учреждений. Правда, чем-то все же отличавшегося от других, раз его навещал по делам Петр; правда, побывавшего в Амстердаме в точно означенном году и при совершенно определенных обстоятельствах и тем самым уже имеющего лицо.

Попробуем начать с капитального публикационного издания фондов Посольского приказа, этого министерства ипострапных дел Древней Руси, — «Памятники дипломатических сношений». На годы Великого посольства приходятся два внушительных тома с убористой печатью, почти не тронутой красными строками. Витиеватые обороты, повторы, в каждом новом документе подробные выписки из всех предшествовавших ему раньше по делу.

Да, Никитины были. Их даже слишком много. Кажется, каждое отделение Посольского приказа считало своим долгом иметь хотя

бы одного: приказ Померной избы — Микитина Тимофея; Житного двора, что у Калужских ворот, — Микитина Гаврилу; Сибирский — Микитина Василия; Большой таможи — и вовсе Микитина Ивана. И это не по спискам штатов, но по разрозненным документам, составление которых требовало участия всего нескольких подьячих.

С. А. Белокуров «О Посольском приказе». Книга, изданная в 1906 году Обществом истории и древностей российских, которому обязаны публикацией и изучением многие исторические документы, изучением серьезным, вдумчивым, действительно научным.

В тексте имен почти нет. Общая характеристика приказа, функции, подчинение, система, состав и между скупыми приложениями «Штат Посольского приказа 1698 года». Вот он холодок решительной ставки! Подьячие «большой статьи» — видные дипломаты своих лет, известные по внешним сношениям страны. Здесь знакомого имени нет. «Средней статьи» — нет, «молодые» — опять нет, наконец, «неверстанные», еще не определенные на оклад, начинающие многотрудный путь чиновника Древней Руси и среди них коротенькая строка: «Андрей Никитин, с 197 году». Иначе говоря, этот единственный Никитин служил в приказе с 1689 года.

Еще один штат, десятью годами позже. Обстоятельнейший список подьячих Посольского и всех подчиненных ему приказов. На этот раз в «Списке Приказу Малыя России» среди подьячих «средней статьи» — через две ступени крутой служебной лестницы — снова Никитин Андрей с окладом в целых 13 рублей в год.

Именные указатели многотомного издания «Письма и бумаги Петра I», начатого много десятилетий назад и все еще далекого до завершения. Том шестой. Имя подьячего Посольского приказа Никитина Андрея повторяется несколько раз. Он состоит непосредственно при Василии Васильевиче Степанове, секретаре Посольского приказа и доставляет от него особо секретные письма царю. Слишком сложным было сплетение вокруг дворцовых интриг, слишком беспощадны взаимоотношения близких Петру людей, чтобы в ответственные моменты полагаться на обыкновенных должностных лиц. Каждый нуждался в проверенных и перепроверенных, в своих.

Все складывалось благоприятно для штелиновского «Анекдота». Оставался еще один шаг — Амстердам. Но в первом оказавшемся в моих руках постатейном списке Великого посольства Никитин Андрей не упоминался. Большая ошибка исследователя верить сразу, едва ли не большая — сразу же отчаиваться. Как редко практически возможен документ, заключающий единственный, категорический и неоспоримый ответ.

328/80

Историк М. А. Веневитинов, зная весь круг связанных с посольством архивных источников, еще в 1897 году подчеркивал, что они не содержат ни одного исчерпывающего именованного списка. Расхождения только в части основного состава посольства касаются тридцати с лишним человек. Как ни объясняй причины подобных несовпадений, всегда возможно, что несколько лиц оказались не отраженными в известных нам материалах. Иначе говоря, документы, которыми мы располагаем, не упоминают Андрея Никитина, но это не исключает возможности его встречи с Петром в Амстердаме. Таков вариант первый, вполне допустимый.

Не менее вероятно и то, что подьячий приезжал в Амстердам во время пребывания там посольства с какими-то государственными бумагами. Пребывание посольства за границей затянулось почти на год, и связь с Россией во все это время существовала и поддерживалась. Одним из своего рода дипломатических курьеров мог быть и Андрей Никитин.

К сожалению, в штате Посольского приказа не указывался оклад Андрея Никитина ни в 1698, ни в 1699 году. К сожалению, потому что это мешало проверить третью и последнюю гипотезу. Дело в том, что помимо подьячих при каждом из трех послов состояли так называемые посольские люди. Их обязанности остаются неразгаданными. Во всяком случае, должность была не лакейской, как пытались утверждать некоторые исследователи. Имена отдельных «посольских людей» через несколько лет начинают фигурировать среди подьячих. По-видимому, выполняемые ими функции имели отношение скорее к делопроизводству, чем к простому обслуживанию старших членов посольства. И вот среди состоявших при втором после И. Ф. Головине «людей» перечисляются: Федор Хотяинцов, Рафаило Иванов, Иван Ястребцов, Григорий Федоров, Иван Абрамов и Андрей Николаев. Последний невольно обращает на себя внимание. В одном из документов аналогичное отчество имеет и Андрей Никитин. Мог ли это быть он?

Три варианта, три возможности, но в основе каждой лежал один неопровержимый факт: подьячий Никитин по имени Андрей существовал, выполнял особо важные поручения Посольского приказа и мог соответствовать обстоятельствам земцовского рассказа. А если все же Земцов, современник и товарищ живописца Ивана Никитина, знал то, во что почему-то решили не верить последующие исследователи, последующие — это через сто с лишним лет. Во что верим мы сейчас в отношении Никитина? Или иначе — что знаем о нем безусловно и неопровержимо?

В тот день я получила письмо. Вместе с убористо исписанными на машинке листками на стол выпали маленькие снимки — целая галерея украинских гетманов конца XVII—XVIII века. «Помните, Вы рассказывали о «Напольном гетмане?» Поскольку все, что касается гетманщины, интересует меня, то и история этого портрета, как помните, тоже возбудила мое любопытство...». Письмо было от Борислава Карапыша, украинского писателя, восторженно увлеченного археологией, приднепровскими курганами, бесследно исчезнувшими антами.

«Начал я копаться в датах, событиях, сопоставлять, строить гипотезы. Правда, я в искусстве более чем дилетант, но, может, предположения человека, который ориентируется неплохо в истории Украины, что-нибудь и подскажут Вам». Дальше шли возможные имена, соображения за, против и снова вопросы: «Почему нет имени гетмана? Почему портрет остался незаконченным? Из-за смерти художника? Из-за того, что умерло лицо, изображенное на портрете? Или сия особа попала в опалу? Скорее всего последнее. Поэтому и имя не упоминается, и портрет остался незаконченным».

«Напольный гетман» — одна из лучших работ Никитина, включенная во все истории русского искусства, всеми восторженно описанная. Вот только ответить автору письма ни на один из его вопросов никто из искусствоведов не сможет, не смогу и я. Конечно, увлекательно открывать неизвестных художников, неизвестные полотна, но как быть, когда почти нечего сказать об общедоступных и общеизвестных вещах — беспорной классике нашей живописи, когда в беспомощном изумлении впервые видишь, как сегодня, перед собой Мазепу в одежде «Напольного гетмана». И это не форма, не мода. «Не кажется ли Вам, — пишет Б. Т. Карапыш, — что по сравнению с другими портретами гетманов, коих я тоже посылаю вам, Мазепа, во-первых, очень отличен по одежде, по позе и очень напоминает портрет «Напольного гетмана». Напоминает! Просто одна и та же, до мельчайших подробностей одинаково одетая фигура с разными головами: один раз безымянный «Напольный гетман», другой «Мазепа». Было отчего броситься в Третьяковку, к Никитину, как будто в музейных залах, где все упорядочено, все нашло свое место и определение, должны сами собой выясняться любые сомнения.

Никитина в Третьяковской галерее мало кто помнит, мало кто успевает увидеть. После мгlistой пустоты парадной лестницы первый зал ошеломляет сумятицей красок, движения, незатихающего говора, чуть растерянного человеческого недоумения. Еще непо-

нятно, что это уже начало, что надо от чего-то в самом себе отрешиться, настроиться, войти в контакт с яркими, плотно устремившимися к потолку полотнами. Но уже нарастает ощущение близости к тому удивительному таинству, когда один и тот же человек, много раз встреченный в жизни или запечатленный на полотне, неожиданно входит в нашу жизнь сложным и тонким переливом впечатлений. Поэтому так велика жадность к каждому объяснению экскурсовода, к каждой этикетке под картиной. Подойти к никитинским полотнам, того больше — остаться с ними с глазу на глаз, без мгновенно вырастающей за плечами толпы — тоскливая и несбыточная мечта.

Их пять, всего пять полотен, таблички под которыми несут имя Ивана Никитина — четыре без вопроса, одна с вопросом. Они тесно замкнуты сходящимися в темноватом углу простенками, будто кто-то хотел нагляднее сравнить и понять, какой же он, этот прославленный художник.

Первый, конечно, Головкин — портрет государственного канцлера. Он не уступает в популярности «Наполюному гетману». Мастерство живописца, человеческая характеристика, натюрморт тканей. Настоящий Никитин! Не сомневается каталог, не оставляют сомнений восторженные рассказы экскурсоводов — сомневаются искусствоведы, и как сильно! Но даже не сила привычки стоит на пути открытого обсуждения тех неясностей, которые давно тревожат историков, скорее сожаление: жаль лишь первого русского живописца хорошего холста, тем более жаль оставить Третьяковскую галерею без лишней никитинской работы. Правда, тут есть свой, часто не улавливаемый оттенок: холст хороший вообще или относительно творчества данного художника. Но это уже специальный разговор и сейчас не до него. В конце концов ведь сама атрибуция целиком находится на совести историков. Ни одно из сведений каталога не говорит об авторстве Никитина. Подписи мастера нет, 1720-е годы названы условно, надпись на обороте холста касается только изображенного лица: «Граф Гавриил Иванович Головкин, великий канцлер родился в 1660 г. скончался 20 января 1734 года и похоронен в Серпуховском Высоцком Монастыре: в продолжении канцлерства своего он заключил 72 трактата с разными правительствами».

Зато каталог галереи ставит под сомнение принадлежность Никитину портрета крупной рыхлой женщины в сползающей с плеч горностаевой мантии — любимой сестры Петра I, царевны Натальи Алексеевны. Он тоже не несет ни подписи, ни надписи, ни даты, но знатоки искусства XVIII века без тени колебания говорят об авторстве Никитина, мало того — об особой типичности портрета

царевны для всех созданных художником женских изображений. По многим своим особенностям он действительно родствен всящему в том же зале маленькому овалному изображению старшей дочери Петра — Анны Петровны, написанной совсем девочкой, опять-таки вопрос — кем? Историки искусства называют Никитина, сам холст не несет никаких пометок.

С последними двумя третьяковскими полотнами Никитина — портретами сенатора Григория Петровича Чернышева и пачальника Тайной канцелярии Андрея Ивановича Ушакова, в прошлом денщиков Петра, дело обстоит лучше. Художник снова не оставил своей подписи и даты, зато его имя хоть как-то упомянуто в связи с ними. На обороте портрета Ушакова сделана надпись (галерея ставит знак вопроса: не авторская ли?): «Портрет Г. Андрея ивановича Ушакова. П. иван никитин», а на обороте Чернышева бумажный ярлык с современной портрету, как утверждает каталог, надписью: «Оригинальной портрет Г. Григорья петровича чернышева. П. иван никитин». Да, прямые указания на имя художника здесь есть, но уверенности опять нет. Искусствоведы недоверчиво качают головами: Никитин? Вряд ли. Слишком много в этих небольших, будто парных полотнах особенностей, которых нет ни в одной из других никитинских работ, слишком много прямого сходства между собой, чтобы делить их тем временем, которое указывает каталог: Чернышев — до 1716 года, Ушаков — 30-е годы.

Они очень разные, эти пять третьяковских холстов. Разносторонность мастерства, многообразие таланта — такой ответ возможен. Но и любая разносторонность, любое самое многогранное мастерство, если они принадлежат одному человеку, одной кисти ограничены давным человеком, его видением, выучкой, приемами.

Соблюдены ли эти границы в портретах Третьяковской галереи, раз колеблются в своих выводах исследователи? Когда и почему утвердилось за этими полотнами имя Никитина?

Каталоги выставок далеких лет, тех лет, когда впервые зародился интерес к русскому портрету, вызвавший к жизни десятки имен забытых живописцев XVIII столетия, — первая попытка ответа.

1870 год. «Историческая выставка портретов лиц XVI — XVIII веков, устроенная Обществом поощрения художников» в Петербурге. Г. И. Головкин — «копия, писанная Заворуевым» отдает. Пять портретов Анны Петровны и три Натальи Алексеевны — собственность Эрмитажа. Оттуда никитинские холсты в Третьяковку не поступали. Об этом говорят «личные дела» картин — их специальные учетные карточки в сводном каталоге галереи. Есть один А. И. Ушаков и один Г. П. Чернышев, собственность некоего

Н. И. Путилова,— не совпадают размеры. Любопытно, что у одного и того же лица оказались вместе именно эти два портрета. Зато рядом настоящая неожиданность.

Составитель каталога выставки с педантической точностью указывает при описании обоих портретов, что есть еще одно совместное изображение петровских сановников на семейном портрете известного русского дипломата елизаветинских времен П. Г. Чернышева. Родственники? Пояснение при портрете П. Г. Чернышева гласит: «На фоне, изображены, в форме одноцветных барельефов, портреты отца и матери (гр. Евдокии Ивановны Чернышевой, ур. Ржевской — род. 12 февраля 1693, ум. 17 июля 1747 г.) — графа Петра Григорьевича и родителя графини Екатерины Андреевны (графы Андрея Петровича [Ивановича] Ушакова — за фигурами у левого края картины, с гербом его». Подробность, которую цепко захватывает память. Пригодится или нет, но такие песчинки подчас оказываются решающими для исхода поисков: пропустил — не жди успеха. Ведь искусство — это люди, а картины имеют среди нас свою, почти человеческую судьбу.

На «Выставке русской портретной живописи за 150 лет (1700—1850)» в том же Петербурге в 1902 году знакомых лиц вообще нет. Сказалась тяга составителей к именам художников, к подписным работам.

Спустя три года грандиозная выставка портретов в Таврическом дворце, объединившая больше двух тысяч вещей,— первый публичный выход по крайней мере трех третьяковских полотен. По крайней мере — потому что угадать присутствие на ней портретов Анны Петровны и Натальи Алексеевны практически нельзя: в каталоге нет ни размеров, ни самых общих описаний. Зато о всех изображениях петровских сановников можно говорить с полной уверенностью. Под № 30 портрет Г. И. Головкина с категорическим отзывом: «Писал Ив. Никитин». Почему Никитин, объяснений нет, но вещь та самая — собственность княгини Екатерины Алексеевны Салтыковой-Головкиной в Москве, от которой после революции она и перешла в галерею. Семейная традиция? Имя владелицы говорит о том, что портрет не выходил из семьи. Предположения организаторов выставки? Никакого ответа.

Под номерами 98 и 102 портреты Г. П. Чернышева и А. И. Ушакова на этот раз те самые, третьяковские. Оба отмечены строчкой: «Раб. И. Никитина» и именем одного и того же владельца, Дмитрия Борисовича Голицына, поступившие из имения «Большие Вяземы» в Третьяковку в 1919 году. Эти изображения обоих сановников не единственные. На выставке фигурируют еще два, принадлежащие опять-таки одному владельцу, пековой В. И. Мятлевой из

Петербурга, и лишённые всяких указаний на автора. Как будто, если имеешь в коллекции портрет Г. П. Чернышева, обязательно иметь и А. И. Ушакова — любопытное проявление родственных уз!

Итак, никаких следов вмешательства исследователей, никаких доказательств, просто — «работа И. Никитина», по-видимому, как вывод из уже знакомых надписей, а в дальнейшем механическое мелькание штампа.

И все-таки портреты слишком одинаковы — по размерам, композиции, организации изображения, синеватому колориту. Ничего особенного, если перед нами излюбленный прием живописца, но в том-то и дело — Никитин никогда так не писал. Он любит срезы фигур ниже пояса, ищет более непринужденный поворот — прием барокко, как говорилось еще недавно в специальной литературе, или, вернее, ощущение живого человека, шире прокладывает ткани, хотя и не увлекается их фактурными особенностями, никитинские фоны никогда не имитируют воздушного пространства. И если художник нарушил свои привычки только для двух, именно наших портретов, не значит ли это, что они могли писаться одновременно и в какой-то пока не разгаданной связи. Легко убедиться, что из всех хранящихся в музеях никитинских полотен только эти два несут аналогичные по формулировке надписи на обороте. Не так важно, что одна сделана непосредственно на холсте, а другая на бумажном ярлыке. Как утверждает каталог Третьяковской галереи, обе они современны портретам.

Наиболее убедительной представляется надпись на портрете А. И. Ушакова, другое дело — может ли она быть непосредственно связана с Никитиным. Очень и очень сомнительно. Если бы считал нужным подписываться сам художник, почему он не сделал этого на лицевой стороне холста — обычный прием живописцев. Но если даже почему-либо решил ограничиться оборотом, вряд ли ему бы пришлось в голову менять кисть на перо. Тем не менее надпись сделана именно пером в скорописной, канцелярской, а не свободной художнической манере. И уж вовсе невозможно объяснить, почему Никитин не оставил своего свидетельства на портрете Г. П. Чернышева, предоставив это сделать на отдельной бумажке кому-то из современников, к тому же подчеркнувшему, что портрет «оригинальной», то есть писанный действительно самим Никитиным, а не кем-нибудь другим.

И потом «Г» — таинственная заглавная буква, присутствующая в обоих случаях. Как она может быть расшифрована? Оборот «господин» в надписях на русских портретах первой трети XVIII века, да и несколько десятилетий спустя еще не был принят — момент, принципиально важный для атрибуции. Единственное

применявшееся в первой половине XVIII века сокращение подобного рода — граф.

Но в таком случае появлялась вежа для определения времени надписей — получение обоими сановниками графского титула. В отличие от одного из первых графов Российской Империи, которым был уже с 1710 года Г. И. Головкин, они удостоились этого отличия много позже, при Елизавете Петровне. Официальные «Списки титулованным родам и лицам Российской Империи», изданные Сенатом, приводят точные даты указов: Г. П. Чернышев — 25 апреля 1742 года, А. И. Ушаков — 15 июля 1744 года. Соответственно упоминающие графские титулы надписи появились еще позже, но никак не до 1716 года или же в 1730-х годах.

Возникало и еще одно соображение. Известно, что Никитин в 1732 году был арестован Тайной канцелярией и подвергнут следствию по признанному особо важным государственному делу в рavelинах Петропавловской крепости. Пять лет тянулось следствие, пять лет художник содержался в одиночной камере, почти ежедневно подвергаясь жесточайшему допросу. Руководил допросами А. И. Ушаков. В благодарность за верноподданнические чувства, которые он сумел вовремя и убедительно выразить только что пришедшей к власти Анне Иоанновне, предав всех, кто пытался ограничить ее самодержавную власть, будущий граф получил звание сенатора и руководство Тайной канцелярией. Даже сама императрица не подозревала, какую роль и влияние предоставила она готовому к любым услугам денщику. Ушаков понимал, что тупая и жестокая женщина, волею случая перенесенная из нищеты Курляндского захолустья на российский трон, легко поверит в любое покушение на свою неожиданную и мало оправданную власть, всегда в душе будет ждать заговоров. И он сумел оправдать ее ожидания. «Злонамеренные» лица стали обнаруживаться повсюду — от столицы до самых отдаленных уголков империи, как призраки выступали из всех углов дворца. Год от года Ушаков поставлял их все больше и больше, поддерживая страхи Анны и одновременно успокаивая ее своей беспримерной жестокостью и «неусыпным бдением», поминутно необходимый, незаменимый. Большая часть его жизни протекала в застенках Тайной канцелярии, чтобы поставлять царице все новые подробности, успевать подсказывать соответствующие выводы, предвелять попытки вмешательства других государственных деятелей.

Упорно удерживающиеся на верху придворной лестницы, Ушаков и Чернышев решают в 1738 году соединить своих детей браком. Молодые Чернышевы особенно дорожили положением родителей, всячески его подчеркивали. пышным гербам и громким ти-

тулам не в первый раз приходилось прикрывать убогие и грязные кулисы. К тому же после смерти отца Екатерина Чернышева-Ушакова получила все ушаковское состояние, а через пару лет оно приумножилось и основными богатствами чернышевской семьи, которые перешли к ее мужу, Петру, как к старшему сыну. Так или иначе, портреты двух сановников — наши третьяковские портреты — оказались в одних руках. У Петра Чернышева было еще двое братьев, но семейные, родительские портреты рассматривались в те годы как своего рода майоратное имущество и переходили обычно к старшему в роде.

Не могло ли случиться, что именно в то время, когда имущество переходило к новым владельцам, приводилось в порядок, просматривалось и описывалось, и были сделаны ныне существующие на портретах надписи. Имя Никитина? В его появлении в конце 40-х годов нет ничего удивительного. Художник был оправдан еще в правление Анны Леопольдовны, и это торжественно подтвердила при своем вступлении на престол Елизавета. Самих заказчиков не осталось в живых, но дети могли помнить о портретах. Дело Никитина для семьи начальника Тайной канцелярии было слишком хорошо известным. И нет ли в этом упорном повторении имени художника определенного расчета оправдать память родителей. Ведь пустил же кто-то продержавшуюся до наших дней нелепейшую легенду о заступничестве Ушакова за Никитина, о тайном его покровительстве живописцу в застенках Тайной канцелярии вопреки пяти годам одиночной камеры, ежедневных допросов, пыток и ссылки. Молодые Чернышевы бесспорно знали, что существовал Иван Никитин, и этот Никитин писал портреты их родителей, но имели ли они представление, какие именно.

Существует несколько изображений обоих сановников — достаточно обратиться к дореволюционным портретным выставкам. Другой вопрос — находились и оставались ли эти портреты во владении семьи. Иными словами, было ли что путать наследникам.

Родители, дети, внуки, правнуки... Генеалогическое дерево восстанавливается трудно, медленно, в прихотливых сплетениях отростков и ветвей. Корень, заложенный двумя преуспевшими денщиками, дает фантастические плоды. Тут и второй сын Г. П. Чернышева, Захар, генерал-фельдмаршал, больше известный пежной дружбой с Екатериной II, и младший — Иван, женатый на двоюродной сестре Елизаветы Петровны, и родной внук Ивана декабрист Захар Чернышев. Его имя вычеркнуто из хроники семьи, как и имя его сестры Александры, жены декабриста Никиты Муравьева, той, что привезла в Сибирь пушкинские строки.

Или линия Петра Чернышева. Здесь все благопристойнее, «аристократичнее», хотя и не без своих анекдотов и странностей. На счастье исследователя, из детей Петра дожили до взрослых лет лишь две дочери — Дарья, вышедшая замуж за фельдмаршала Ивана Петровича Салтыкова, и Наталья, жена Владимира Борисовича Голицына. Салтыковская ветвь оказалась недолговечной. Ее единственной наследницей стала пережившая всех сестер и брата Прасковья Ивановна, бывшая замужем за сенатором П. В. Мятлевым. Мятлев? Но эта фамилия уже упоминалась в связи с другой парой портретов — А. И. Ушакова и Г. П. Чернышева на выставке 1905 года в Таврическом дворце.

Прасковье Ивановне наследует ее сын, любимый Пушкиным Ишка Мятлев, весельчак и жизнелюб, покоровший, пусть ненадолго, читающую Россию своими «Сенсациями госпожи Кордюковой за границей, дан л'Этранже». И как строго ни судил поэта Мятлева В. Г. Белинский, его точно уловившие народный строй стихи «Фонарики-сударики», «Настоечка тройная» помнились и читались. Линия Мятлевых идет, не прерываясь, до самой революции. Семейной реликвией были представленные на выставку Варварой Ильичной Мятлевой портреты. Значит, существовал у Петра и Екатерины Чернышевых выбор родительских портретов. Было что выбирать, было что и спутать.

Иначе обстоит дело с Голицыными. Наталья Петровна, знаменитая «усатая княгиня», увлекавшая Пушкина рассказами, обликом, привычками уже ставшего далеким XVIII века, имела двух сыновей. Старший, известный под прозвищем Борис-Вестрис за редкое искусство в танцах, донжуан и покоритель сердец московских красавиц, умер при жизни матери, так и не успев жениться. Семейное имущество перешло в руки любимца матери, Дмитрия, будущего генерал-губернатора Москвы. Его умение служить и таланты царедворца принесли ему в 1841 году титул «светлейшего», перешедший к потомкам. Из «светлейших» Голицыных был и последний владелец третьяковских полотен князь Дмитрий Борисович. Как ни сократилось с годами некогда сказочное состояние, родовое гнездо в Больших Вяземах под Москвой оставалось почти нетронутым. До самой революции сохранило оно память о первых поколениях семьи — портреты жены А. И. Ушакова, Елены Степановны, их дочери Екатерины, «бой-бабы» Евдокии Ивановны Чернышевой-Ржевской. Но так ли уж бесспорно, что именно голицынские портреты имели отношение к Никитину? Ушедшие к Дарье Салтыковой полотна не несли, по-видимому, никаких надписей, но в каком-то смысле они могли быть лучшими: Дарья обладала преимущественно старшей сестры.

Логический ход исчерпан. На листе начала расплываться медлительная точка, и почти мгновенный толчок: рано, слишком рано. Положим, правильны соображения о надписях, но ведь это только надписи, только обороты. А лицевая сторона? Да, да лицевая сторона холстов. Есть почерк художника, но есть и «вещественные доказательства». Почему при полной аналогии манеры живописца Чернышев определен каталогом Третьяковки как написанный до 1716 года, а Ушаков в 30-х годах? Возраст? Как же трудно установить его на портрете, разве что — молодой, немолодой, старый. Правда, здесь достаточно и такого приближения. Чернышев родился в 1672 году, перед отъездом Никитина в Италию ему было за сорок. Ушаков старше двумя годами, в начале 30-х годов ему шестьдесят. Но все это примерка «на глазок», а надо точно, очень точно.

Правое плечо Чернышева пересекает голубая лента — знак ордена Андрея Первозванного, высшей российской государственной награды. Составленные известным историком Д. Бантыш-Каменским «Списки кавалеров четырех орденов» указывают, что Г. П. Чернышев получил орден 30 ноября 1741 года, сразу по приходе к власти Елизаветы. Та же лента была получена Ушаковым — она есть и на его портрете — чуть раньше, в ноябре 1740 года, от правительницы Анны Леопольдовны. Часто тщеславие побуждало владельцев дописывать вновь полученные награды на старых портретах. Здесь живопись лент современна остальному изображению. Значит, до 1740—1741 года ни Ушаков, ни Чернышев не могли быть написаны, а к этому времени Ивана Никитина не было в Петербурге, не было его и в живых.

«Вещественные доказательства» говорили больше. На Андреевской ленте Ушакова старательно выложен осыпанный бриллиантами портрет Анны Иоанновны — знак особой ее милости и доверия. Когда бы ни получил награду Ушаков, носить портрет он мог только до прихода к власти Елизаветы. Милости предшественника — не заслуга, скорее преступление в глазах наследника. Кому, как не начальнику Тайной канцелярии, было знать об этом. Другое дело — правление Анны Леопольдовны, которая всей своей недолгой призрачной властью была обязана завещанию тетки. Тем самым время, когда Ушаков мог одинаково безопасно и выгодно носить оба знака монаршего благоволения, и оказывалось временем написания портрета: ноябрь 1740 — ноябрь 1741 года.

Или Чернышев. Бархатный камзол без галуна, со свободно растекающимся на бортах золотым шитьем — верное свидетельство наступающего елизаветинского времени, французских мод. Весь крой костюма, фасон парика до мелочей повторяет одежду В. В. Долго-

рукова на портрете кисти Г. Грота, а Г. Грот работал в России в 1743—1749 годах. Вывод относительно Чернышева не ограничивался временем. Андреевская лента не могла появиться раньше конца 1741 года, а Чернышев в шестьдесят девять лет не выглядел бы так молодо. При всем том, что портрет писал не Никитин, он и изображал не Григория Петровича Чернышева. Надпись? Но ведь это всего лишь простая бумажка. Почему знать, когда, зачем и на основании чего она писалась.

В конце концов очевидным оставалось одно. Ни один из портретов Третьяковской галереи не имел неоспоримых подтверждений авторства Никитина. Традиция, кажущиеся достоверными надписи, стилистические черты — только не те свидетельства, против которых не существует возражений: собственноручная подпись, дата, слова самого художника.

Нет, мне не приходило в голову спорить со сложившейся традицией. Да и спорить стоит ради чего-то: доказывая или отрицая. Хотелось просто видеть неопровержимые свидетельства. Не вышло в Москве, оставалось попробовать счастья в Ленинграде.

Холодящий разлив резко выхваченных светом из желтеющего мрамора зал. Лунная дорожка воцеленных полов. Небо, ровное, серое, в пустых проемах тянущихся вверх окон. Шторы, обманчиво легкие и глухие, чтобы не заглядеться, забыть: лето, зима, осень. Там — яркая пустота парадного двора, жидко брызгающий на дорожку фонтанчик, полосатая будка у ворот — и кусты, то искореженные стрижкой, прижавшиеся к земле, в жестких сплетениях безлистных старых ветвей, то буйно встающие в чащобе звонких побегов — так отмечаются годы. Здесь — только картины, только властная рука зодчего, по-своему радостного и всегда строгого, как классический танец в каскаде отштудированных па, скольжений, пируэтов. Росси везде и прежде всего. Кипень стен, взбрызнутых росписями, тронутых золотом, росчерк пилястров, легкое движение удлиненных колонн, почти скульптурных в безошибочном, щегольском расчете...

После шумливой неразберихи Третьяковки, чуть суматошной и такой домашней, поди знай, почему рядом с парсуной оказались портреты Серова, а после Борисова-Мусатова можно попасть в Древнюю Русь, — в Русском музее захватывает главное: течение истории. У всего свое место — в истории, в залах, на стенах. Конечно, полотно смотрятся по-новому, если их перевешивать, убирать и снова возвращать, но есть в устоявшейся неизменности залов своя неповторимая прелесть, как страницы в запомнившейся на память любимой книге: не надо листать, чтобы открыть без ошибки.

У Никитина свой зал, сразу при повороте из главной анфилады на боковой фасад. Редкое солнце упрямо высвечивает по утрам край штор, метит куски кожаных стульев в крупных наплекках медных гвоздей, глухую чернь за спиной подбоченившегося старика с усталыми глазами — Якова Тургенева, прозрачное свечение полотен Андрея Матвеева. Только Никитин не выплывает из желтоватого сумрака дальней стены, слишком значительный, слишком ценимый, чтобы оказаться хоть под одним запрещенным музейными инструкциями лучом.

Слева большой, грузноватый от обилия тканей портрет царевны Прасковьи Иоанновны, над ним овал с чуть намеченной темноглазой головкой — Елизавета Петровна в детстве. Справа круглый портрет Петра и старый казак в грубом небрежно распахнутом кафтане — «Напольный гетман», как гласит подпись. В центре — огромная, темная, вся в перепутанных человеческих фигурках «Куликовская битва», по сторонам — совсем юный смеющийся Сергей Строганов и тяжело уснувшее лицо Петра в дышащем мерцании погребальных свечей — «Петр на смертном ложе».

Временами круглый портрет Петра сменяет его же портрет в мушкетере бомбардирской роты Преображенского полка, а в глубинах запасников скрыты второй портрет Натальи Алексеевны, почти точно повторяющий третьяковский вариант, и изображение большого усыпанного мелкими овалами дерева — «Родословное древо Российских государей» с императрицей Анной Иоанновной посередине.

Какие все они снова разные! Правда, Прасковья Иоанновна и Наталья Алексеевна очень близки московским женским портретам, но зато ни Головкин, ни Ушаков с Чернышевым не находят здесь ни малейших аналогий. Об одной и той же мастерской руке, широко и легко прокладывавшей красочные слои, умевшей оживить лицо и ткани неуверенным мерцанием света, мимолетной сменой зыбких теней, говорят «Напольный гетман» и умерший Петр, но бесконечно далека от них плотная безжизненная краска на «Древе государства Российского», глухо покрывающая робкий неуверенный рисунок. Где правда и в чем она? Что утвердил здесь за собой сам художник и сделал ли это?

Центр никитинской экспозиции — «Куликовская битва». Подробнейшие объяснения в каталоге, на стене зала, в рассказе экскурсоводов. Первая русская историческая картина. Первая сложная многофигурная композиция. Основа — гравюра славившегося своими баталиями итальянца Антонио Тамбесты «Битва израильтян с амалекитянами», переложенная на «приличествующий случаю» лад. Все здесь непривычно и ново для русской делающей еще

самые первые шаги свои живописи: перспектива полузатянутых облаками холмов, лес развевающихся знамен, вздыбленные крупы лошадей на первом плане, ожесточенно бьющиеся конные и пешие в полурусских-полуримских одеждах, — они потом останутся на долгие десятилетия в исторической картине, единый зеленоватый колорит. И надпись, обстоятельнейшая, на большой черной плашке, точно посередине нижнего края холста: «Приснославное побоище 1380 году между Доном и Мечю на поле Куликове, на речке Нерядве. Тут положили богатырские свои головы двадцать князей белозерских вельми чинно к бою устроенных, ужасное множество бояр и воевод, князь Роман Прозоровский, Михаил Андреевич Воронцов, облеченный в Дмитриеву великокняжескую приволочку под черным его стягом, и славный витязь Пересвет Сергиев чернец. Сей сразился с Челубеем Темир-Мурзою, и пали оба мертви, писана по указу его царского величества императора Петра Алексеевича. Гоф-малера Матвеева 1719 года».

Да, подпись называет ого современного Никитину живописца, тоже заграничного дионера Андрея Матвеева; да, вся надпись бесспорно современна и даже, как признается исследователями, сделана в одном красочном слое со всей остальной картиной. Но почему-то в этом случае таким фактам не придается равным счетом никакого значения. Если для московских Чернышева и Ушакова достаточно надписей не только на обороте портретов, даже на бумажных ярлыках, чтобы безоговорочно принять авторство Никитина, то здесь наоборот. Ничто не может убедить историков в обоснованности черным по белому выведенного на лицевой стороне холста имени. Не помогает ни год, когда Матвеев уже самостоятельно работал, ни ссылка на специальное задание Петра. В отношении любой другой картины приводимые доводы показали бы слишком расплывчаты и легковесны: то, что Матвеев не носил титула гофмалера, как, впрочем, и никто из художников в России тех лет, и что колористически «Куликовская битва» скорее напоминает Ивана Никитина. Опять-таки вопреки надписи и прямому смыслу ее предлагается и новая датировка — 1730-е годы, время, когда Петр не мог дать указания написать какую бы то ни было картину, а находившаяся на престоле Анна Иоанновна не интересовалась подобными сюжетами.

Впрочем, все это соображения последних лет. «Куликовская битва» — первая из поступивших в музей никитинских картин. Историю ее возникновения еще предстоит восстановить, но, во всяком случае, она находилась в дворцовых собраниях, хранилась в запасниках Эрмитажа и в 1897 году была передана в музей непосредственно оттуда. Никакого имени, кроме значащегося в подписи,

за ней никогда не числилось. Так она вошла и в ранние музейные инвентари — Андрей Матвеев, 1719 год.

Имя Никитина появилось в Русском музее столь же поздно, как и в Третьяковской галерее — после Октябрьской революции. Его принесли с собой картины, перешедшие из музея Академии художеств, единственного до того времени обладавшего произведениями живописца. Под именем Никитина в последнем предреволюционном академическом каталоге 1915 года значились четыре полотна: «Усопший император Петр I», «Напольный гетман», «Цесаревна Анна Иоанновна» с пометкой «подмалевок» и «Цесаревна Елизавета Петровна». Ни одно из них не несло подписи. Откуда же Никитин? В отношении двух последних вообще существовала иная традиция. Обе картины поступили в Академию художеств в 1765 году из Зимнего дворца, «Цесаревна Анна Иоанновна» как работа Андрея Матвеева — последние исследования подтвердили справедливость этого утверждения, — «Цесаревна Елизавета Петровна» — француза Ле Лоррена. Надо было отместить двух значительных и достаточно хорошо известных художников, чтобы предложить авторство Никитина.

Несколько шагов по ступеням истории. Первый печатный каталог академического музея. «Памятник искусств», 1842 год, Санкт-Петербург. Никитина нет ни среди биографических заметок, ни в частных упоминаниях. Вещи почти все узнать можно — по размеру, сюжетам, описаниям. «Усопший Петр» представлен как работа И. Г. Таннауера, «Цесаревна Елизавета Петровна» — Ле Лоррена, «Портрет гетмана Напольного» — «Неизвестного». Последующие тридцать лет все остается без изменений, переворот приносит выставка портретов исторических лиц 1870 года. Впервые в связи с «Петром» и «Напольным гетманом» произносится имя Никитина, впервые и окончательно. Составителю каталога П. Н. Петрову не хватает фактических доказательств, но его интуиция убеждает. Автор следующего по времени академического каталога 1872 года готов с ним согласиться и все-таки не делает решительного шага из-за отсутствия доводов. Но это последнее колебание. В дальнейшем имя И. Г. Таннауера стирается, авторство утверждается за Иваном Никитиным. Для «Напольного гетмана» все складывается проще: пустовавшая графа автора заполняется именем. Впрочем, при переходе в 1762 году из коллекций Зимнего дворца в Академию художеств оба полотна авторов не имели.

Задним числом трудно сказать, откуда взялась такая непоколебимая уверенность. Из сравнения? Но эти «Никитины» были первыми. По традиции? Ее не существовало. В силу необычности для русского искусства начала XVIII века подобных полотен? В какой-то

мере да. Веры в масштаб дарования петровского любимца? Скорее всего. Тем более на выставке 1905 года в Таврическом дворце появляется перед зрителями первый почти подписной Никитин — портрет Сергея Строганова. «Почти» — потому что подпись только на обороте, но такая, что можно поверить в руку автора. Вязь крупных, размашисто нарисованных букв (а как же канцелярская скоропись ушаковского портрета?), им тесно в строке, не уместиться на линейке, характерным оборотом начала века связаны слова: «Малевал Иван Никитин в Санкт Питер Бурхе в март месяц 1726 году». Единственное недоумение — почему не лицевая сторона. Десятью годами раньше никитинская подпись уверенно прочеркивала царский портрет, что же мешало ее сделать здесь. Композиция? Цветовое пятно? Но все-таки верится легче.

Так складывалось представление о художнике — европейском по мастерству, неограниченном в возможностях, в каждом портрете разном, может быть, слишком разном. На первых порах это только умножало восторги: какая гибкость, какой диапазон! Сомнения были бы кощунством. «Никитиним» пока оставалось пополняться новыми находками, разгаданными полотнами.

Из Эрмитажа приходят на выставку 1870 года два портрета Натальи Алексеевны. Никто их не замечает. Парадные портреты стареющей царевны, различия разве горностаевыми накидками: из Гатчинского дворца — с парчовой, из Романовской галереи Эрмитажа — с алой бархатной. Имя Никитина произносится сорока годами позже. Оно остается за вторым портретом, который оказывается после Октябрьской революции в Третьяковской галерее, и с большими колебаниями приписывается первому, поступившему в 1925 году в Русский музей. Никитин — да, но какой? В инвентаре имя Ивана сменяется именем его брата Романа, то же не навЕРЯКА, тоже под вопросом. Для историков этот ледок оказывается слишком тонким, чтобы становиться на него: о портретах не говорят, их не упоминают, они как бы не существуют.

А как объяснить молчание о портретах Петра? Существовали ли указания о них вообще? Несомненно. Петр слишком дорожил своим персонных дел мастером, первым прошедшим полную европейскую выучку художником, чтобы не отмечать его работ. Сам Никитин мог, хотя бы в силу старой русской традиции, не осмеливаться оставлять подписи на царских изображениях, но дворцовые описи явно не обходили его имени. Напротив, они должны были отмечать его особенно тщательно в угоду указаниям и вкусам Петра, не говоря о материальной отчетности за выплачиваемые деньги. Тем не менее их нет.

Круглый портрет, самый популярный, связанный с предположениями, что именно он был написан с натуры на острове Котлише,

что именно он упоминался в камер-фурьерских журналах. Но в таком случае почему он хранился не в дворцовых собраниях? Как могло случиться, что такое особо ценимое свидетельство не только мастерства художника, но и внешности Петра пришло в Русский музей не из императорских фондов, а из частного дома — Строгановского дворца. Один из портретов, заказывавшихся у Никитина придворными по требованию Петра? Возможно, но и описи Строгановского дворца ни одним словом не оговариваются об авторстве Никитина. Опять только предположения, только стилистические аналогии.

Овальный портрет. Он лучше по происхождению — из Гатчины, где волей Павла были собраны вещи, связанные непосредственно с Петром, из его дворцов и любимых резиденций. Гатчина — своего рода паспорт для вещи, гарантия ее достоверности. В 1902 году, представляя портрет на выставке 150-летия русской портретной живописи, Н. Врангель предположил авторство Никитина. Конечно, под вопросом. Русский музей, получив полотно из Гатчины в 1925 году, снял вопрос, ничем не пояснив и не подкрепив своего решения. Теперь по музейному инвентарю — не по специальной литературе! — это Никитин, почти никогда не появляющийся в залах экспозиции, обреченный негласной договоренностью искусствоведов оставаться в хранении.

Тем не менее почему этот и именно этот портрет так часто повторялся, стал «типом». Ясно, Никитин не мог писать Петра множество раз с натуры. Если ему это удалось, предположим, два-три раза, то скорее всего он создал два-три различных портрета, которые потом и копировал по заказам. Тогда почему мы не знаем повторений круглого портрета, а в том же Русском музее по крайней мере три копии овального — из Гидрологического института, из собрания Мордвинова, наконец, из коллекции Лобанова-Ростовского, поступившая в музей первой по времени, еще в 1897 году.

Что же случилось с именем художника? Политический процесс? Осуждение? Раз вычеркнутое предусмотрительными дворцовыми служителями имя не восстановилось: некому и незачем было этим заниматься. Может быть, где-то какие-то упоминания и сохранились, но, во всяком случае, запрятанные так далеко, что не попадались на глаза первым исследователям, а ведь в различной связи дворцовые описи пересматривались десятки, если не сотни раз и имя первого петровского пенсионера не могло не привлечь к себе внимания.

Это упоминание о никитинском портрете Петра всплыло в памяти совершенно неожиданно. Много лет назад в совсем иной связи мне пришлось рыться в архиве Академии художеств. Цель поисков — как учились художники в XVIII веке, и среди оригиналов, которые

копировали ученики портретного класса, работы Никитина — интересный и смелый выбор другого великолепного портретиста, знаменитого Левицкого. В Академии в те годы существовала факторская, где продавались ученические учебные работы. Среди живописных копий, ценившихся, естественно, гораздо выше, чем простые рисунки, упоминаются выполненная учеником портретного класса Михайлом Бельским картина «Польского гетмана наполно» — узнать картину нетрудно, но автор ее неизвестен, — четыре копии с портретов Петра оригиналов Амикони, Миноти, Натъе и Никитина. Последний был копирован учеником Яковлевым. Значит, существовал портрет Петра, связанный с именем нашего художника еще в XVIII веке, портрет такой же известный, как и оригиналы (типы) других западноевропейских мастеров, и лишь позднее, в какой-то оставшийся неучтенным момент связь: художник — картина обрвалась.

В 1776 году в академической факторской числилась копия с портрета Петра I Никитина кисти того же Михайлы Бельского, при этом раздел, в котором она была помещена, давал неожиданное пояснение: «Из картин, копированных в Академии». Иными словами, никитинский оригинал составлял собственность академического музея. В таком случае какова его судьба? И не разделил ли он участи царевны Прасковьи, столь же непонятым образом оказавшись за пределами академического музея. Трудно поддается даже теоретическому объяснению, что это произошло с портретом именно Петра кисти именно Ивана Никитина.

Во второй половине XVIII века политический процесс, осуждение, весь конец жизни художника уже не имели никакого значения. Память о них стерлась, зато памятен был весь путь художника, его положение при Петре. В условиях Академии, когда вместе с первым учебным заведением для художников возникал интерес и к прошлому родного искусства, от никитинского холста никто бы так просто и безразлично не отмахнулся. Тем не менее академические справочники позднейших лет не называют портрета. Правда, в каталоге 1842 года появляется неизвестно откуда портрет Петра I Андрея Матвеева. Авторство тем более странное, что Матвеев вернулся из заграничной поездки после смерти не только Петра, но и Екатерины I. В отличие от Никитина он уехал за границу мальчиком, без художественного образования и написать портрета до отъезда попросту не мог. Вот если только предположить, что каким-то образом имя одного петровского пенсионера оказалось замененным именем другого. Маловероятно, но стоит же буквально рядом в каталоге никитинский портрет Елизаветы под именем Ле Лоррена. Предположения! Одни предположения!

Все же «улов» Ленинграда рисовался утешительнее московского. Много полотен, одна не совсем ясная подпись, одна убедительная надпись и в запасниках Русского музея картина, несущая обстоятельнейшую, не оставляющую места для сомнений подпись: «Сие древо родословное великих государей писано 1731 году, а писал Никитин Иван». Настоящий подписной Никитин! И тем не менее именно этому холсту выбираются самые дальние, самые глухие закоулки запасников, именно ему никогда не увидеть нарядного «никитинского» зала, именно ему и никакому другому — лишнее доказательство, что историку не под силу быть бесстрастным. Или дыхание давно ушедших людей по-человечески волнует тебя, или тебе незачем заниматься историей.

Дорога, начавшаяся в Третьяковке, не оборвалась в Ленинграде. По сравнению с другими художниками Никитин и так был слишком удобен для первых розысков: всего два музея, да еще столичных. Из всех других только один называл себя обладателем никитинского полотна. Каталог Горьковского художественного музея сообщал, что портрет фельдмаршала Бориса Петровича Шереметева, блестящего петровского полководца, инвентарный номер 596, несет подпись: «И. Никитин 1729 г.»

Значит, три подписи, три года — итог всех помеченных именем Никитина работ. 1714—1729—1731. Кроме этих дат — выжидающая пустота.

ТРИ ПОДПИСИ

История картины — история вещи, история портрета — история человека. В воображении людей портреты оживали, говорили, выходили из рам и снова возвращались к своему увековечному бытию. Такого не знали самые любимые, самые известные исторические полотна, пейзажи, бытовые сцены. Портреты заключали в себе часть человека или его существо — все во власти таланта художника, возникали потому, что так складывалась жизнь изображенного, и зачастую рядом с печатью дарования живописца, эпохи несли на себе какую-то меру судьбы того, кого запечатлела кисть. Какая разница, когда родилась и как жила натурщица, оставшаяся в образе боярыни Морозовой, — частности, ничего не меняющая в страстном горении воительницы за свою веру, как не имеет никакого значения для смысла суриковской картины настоящая Федосья Морозова, ее характер, мотивы поступков. Зато для портрета необходимо все — это его завязка и развязка, сюжет и содержание. И как важно, что увидел и чего не увидел художник, о чем хотел промолчать и чего не сумел передать.

Русский музей, инвентарный номер Ж 4905, портрет царевны Прасковьи Иоанновны (?). Слева внизу на лицевой стороне холста подпись: «Ivan N: A: 1714 28 septemb». Первое собственноручное свидетельство художника, картина, по которой можно судить, чем он в действительности был. Ясность полная, исчерпывающая, и вот ради нее, ради твердой почвы под ногами — почему вопрос около имени царевны. Ответ каталога — «по некоторым иконографическим и архивным данным» — слишком невразумителен. Все-таки да или нет, она или не она?

Досье картины. Каждая из них, поступившая в музей, имеет свое, более или менее полное, иногда превращающееся в повесть, иногда не выходящее за рамки телеграфного сообщения: автор, название, размер, техника. На куске лохматящегося по краям картона вежливо переливающийся из буквы в букву почерк прошлого столетия, широко раскиданные, чуть спотыкающиеся на исчезнувших ерах и ятях буквы 20-х годов нашего века, поздние пометки — размашистые, торопливые, чаще еле приметные, где-то с краю, карандашом, в иероглифах памятки «для себя».

Карточка «Прасковья Иоанновна» далека от выигрышного билета. Единственная подробность: поступила в Русский музей в 1926 году из собрания Олив, под каким названием — неизвестно. Но и это кое-что. Собрание Е. П. и М. С. Олив одно из широко известных в предреволюционном Петербурге. Не будучи родовым, оно в силу вку-

сов своих составителей походило на такое. В тщательно подобранных по стилистическим эпохам интерьерах дома располагались произведения прикладного искусства, как если бы они употреблялись в быту. Золоченая бронза французских бра и подсвечников, затуманенные лиловой дымкой хрустальные водопады русских люстр, фарфор Ворчестера и Гарднера, ковры Савонри, брюссельские шпалеры, музыкальные инструменты, мебель и в окружении их живопись — полотна западноевропейских мастеров и русские портреты, те, которые давно стали обязательной иллюстрацией нашей истории искусства: «Девочка за чтением» крепостного мастера Шереметевых Ивана Аргунова, Павел I кисти лучшего его портретиста Степана Щукина, девочки Воронцовы, супруги Митрофановы, секретарь Екатерины II А. В. Храповицкий, «Дама в голубом» Д. Г. Левицкого... Понадобился труд четырех специалистов, чтобы описать собрание, и объединенный трехмесячный выпуск искусствоведческого журнала «Старые голы» за апрель — июнь 1916 года, чтобы его опубликовать.

Первый, не требующий размышлений шахматный ход и неожиданная удача. Очерк Сергея Эрнста о портретах собрания Олив начинался «Прасковьей Иоанновной», даже иллюстрировался ею, только название полотна было иным: «Портрет знатной особы». Ни имени, ни предположений, если не считать брошенного вскользь, что избражённая «может быть одной из представительниц императорского дома». Как-никак горностаевая мантия — неотъемлемый атрибут высокого положения. Гораздо существеннее примечание: «Считался ранее портретом царевны Анны Петровны, но в 1714 году ей было только 6 лет, что совсем не соответствует возрасту портретированной особы». Довод простой и неопровержимый.

История портрета как изображения Прасковьи Иоанновны возникает позже, история его как никитинской работы раньше. Но отказ от имени Анны Петровны — переворот в перипетиях картины. Это, между прочим, всплывшее имя и есть пароль, без которого нечего пытаться заглянуть в прошлое портрета.

Вех для путешествия на машине времени и мало и достаточно — как посчастливилось. Портрет Анны Петровны кисти Ивана Никитина, к тому же С. Эрнст замечает, что последними владельцами он был приобретен у антиквара, то есть опять-таки из частных рук, и что у него «прелестные старинные рамы», достойные музея, — не такие уж безнадежные ориентиры для тех лет. Портретные выставки, начиная с 70-х годов XIX века, одинаково увлекали историков, впервые определявшихся в своей специальности искусствоведов, зрителей. Они поглощали множество холстов, будили честолюбие владельцев, заставляя извлекать из самых укромных уголков родовых гнезд

давно забытые картины. И тем не менее нигде никаких признаков никитинской пессаревны. Единственная зацепка — да и зацепка ли? — на выставке 1912 года «Ломоносов и Елизаветинское время» под № 102-а портрет Анны Петровны из Романовской галереи Зимнего дворца, названный копией неизвестного русского мастера с Ивана Никитина. Но послужила ли ему оригиналом именно «Прасковья Иоанновна»? Без инвентарного номера, описания, размеров ответить невозможно. Остается констатировать: существовал какой-то ускользнувший от выставок никитинский оригинал портрета старшей дочери Петра, неизвестно где находившийся. Правда, поскольку идет речь о копии из дворцовых собраний, логичнее предполагать, что в них же находился и самый никитинский холст.

Обращаться к описям дворцового имущества не имело смысла. Обстоятельнейшие и безалаберные, бесконечно повторяющиеся одни и те же разделы и вовсе упускающие другие, варьирующие названия в зависимости от добросовестности и грамотности писца, они разбросаны по многим архивным фондам. В конце концов вполне мог существовать действительный портрет Анны Петровны кисти Никитина, а по скупой записи интенданта установить его соотношение с «Прасковьей Иоанновной» все равно не представлялось возможным.

Еще одна легко наметившаяся дорога кончалась тупиком. Но даже это приобретало в поиске свой смысл. Не было ли здесь указания на то, что имя Никитина связано с картиной недавно. Тогда более надежным ориентиром становилось имя Анны Петровны и факт принадлежности портрета частному лицу.

Снова каталоги выставок и снова совсем небогатый улов. Только на Таврической выставке мелькает изображение старшей дочери Петра: под № 337, собственность В. С. Оболенского в Петербурге, и под № 56 собственность петербуржца В. И. Кузнецова. Формально последнее можно вообще не принимать во внимание. Он значился подписным, художник по подписи расшифровывался как И. Г. Таннауер под вопросом, вопросом сопровождалось и имя Анны Петровны. Но вот это сочетание и заключало в себе соблазн. Если имя Анны Петровны в конце концов отверг один исследователь, оно вполне могло вызывать сомнения и у его предшественников. Подпись, но знак вопроса у фамилии живописца указывал, что она не была однозначной в своей расшифровке. А главное, проблема Таннауер — Никитин издавна стояла в отношении значительного числа холстов. При всем несходстве обоих художников для нашего глаза, раньше они во многом представлялись одинаковыми, и понадобилось достаточно много времени, чтобы провести между ними более или менее решительную черту. Поэтому следующий шаг

повольно направлял к Таннауеру: не существовало ли в связи с его работами интересных указаний.

Иоганн Готфрид Таннауер — это Россия, «иностранцы в России». Работавшие у нас иностранные мастера рассматриваются, как правило, отдельно от коренных русских художников, хотя бы первые под влиянием русского искусства совершенно изменились в существе своего творчества, а вторые получили образование и работали за границей. Пример — тот же пвабский музыкант и часовщик Таннауер и прошедший за границей одиннадцать лет обучения Андрей Матвеев. В скольких случаях этот этнографический принцип не оправдывает себя, вводит ненужные поправочные коэффициенты в оценках, становится националистическим. Но так повелось, и сведения о Таннауере, ставшем действительно живописцем под русским небом, проработавшем в Петербурге двадцать шесть лет и там же умершем, надо искать среди «иностранцев в России».

Несколько биографических, самых общих справок в каталогах и единственная большая статья Н. Н. Врангеля в тех же «Старых годах» за июль—сентябрь 1911 года «Иностранцы в России». Систематизация по национальному признаку, масса ссылок на архивы, много неточностей, и, как всегда, примечания, неизмеримо более интересные, чем текст: слишком быстро стареет тенденциозная концепция. Знакомые колебания Таннауер — Никитин и очередная переоценка: «Приписанный ему (Таннауеру) портрет Анны Петровны на Таврической выставке под № 56, вероятно, кисти Ив. Никитина. Портрет этот недавно куплен Е. П. и М. С. Олив и на нем найдена надпись: «Jean N» и далее год и число (подобный же портрет, но меньших размеров находится в Романовской галерее)».

Редко получаешь такой ответ на все заданные и даже незаданные вопросы! Здесь и исток появления имени Ивана Никитина, хотя в общем и предположительно названного, и атрибуции того самого, под № 102-а, портрета Романовской галереи, который неожиданно всплыл как копия с нашего художника. Выставка «Ломоносов и Елизаветинское время» открылась на следующий год после появления статьи.

Менее вразумительна метаморфоза подписи. Для составителей каталога Таврической выставки она смотрелась как Таннауер, для Врангеля как Jean N, для С. Эрнста как Ivan N. Johann, Jean, Ivan — в прописном начертании всех трех имен достаточно сходства. Вопрос в другом. Откуда уверенность, что эти инициалы скрывают имя Никитина. Примеров его монограммы нет. Русские художники тех лет к сокращениям подобного рода не прибегали, разве что граверы вроде Алексея Зубова и интересного живописца Ивана Одольского в гравированном портрете Екатерины I с арапчонком —

ATS. Просто потому, что сочетание букв совпадает с инициалами Никитина? Но одинаковые сочетания легко найти у разных мастеров, да и каково в действительности это сочетание.

Что скрывается прежде всего за буквой А, если даже безоговорочно принять, что N означает Никитина? По общепринятому в западном искусстве обороту после имени и фамилии ставится слово «fecit» или «pinxit» — написал, выполнил, в сокращении соответственно f или p. Дальше может идти anno — год. Ну а если художник не придерживался классической формулировки, да и на каких образцах он мог ее разучить. Нет ли здесь полного написания имени, которое в начале XVIII столетия звучало: Иван Никитин сын А..., то есть Афанасьев, Алексеев, Андреев и как угодно еще. Между прочим, монограммист Одольский назывался Иван Николаев сын Адольский.

Как бы то ни было, схема истории портрета складывается своеобразно:

1905 год, Таннауер, «Анна Петровна»;

1911, Иван Никитин (?), «Анна Петровна»;

1916, Иван Никитин (?), «Портрет знатной особы»;

1926 (после поступления в Русский музей), Иван Никитин, «Неизвестная»;

в послевоенные годы он же, «Царевна Прасковья Иоанновна» (?).

Откуда же это последнее решение?

«Некоторые иконографические и архивные данные» — что подразумевается под этим многообещающим и ничего не говорящим оборотом? Другие изображения Прасковьи Иоанновны? Страницы все тех же выставочных каталогов, каталогов музеев — старых, нынешних, громадное издание великого князя Николая Михайловича «Русские портреты XVIII и XIX столетий», где каждому воспроизведению предшествует биография изображенного в исторических анекдотах, мемуарных, всегда очень живых мелочах, и еще «Словарь гравированных портретов» Д. Н. Ровинского — точнейший перечень листов, оставшихся единственной памятью о многих навсегда исчезнувших оригиналах, кипы справочников — и нигде ни малейшего следа.

Отдел бытовой иллюстрации Государственного Исторического музея в Москве раскрывается как необычный семейный альбом. «Вам Шереметеву, Анну Яковлевну, которая была близка с Анной Иоанновной? Восемнадцатый штабель второй галереи. Дочери Иоанна Алексеевича? Вот там под окном». Ни веков, ни расстояний — все просто, знакомо, вплоть до фамильных драгоценностей: «Эти серьги носили все женщины в их семье». Но и здесь портретов царевны нет, никаких, ни одного. Единственное упоминание в инвентаре

Большого Петергофского дворца лишний раз подтверждает: общеизвестной иконографии, распространенного «типа» не существовало.

«Перехожу теперь к изображению Царицы, или Императрицы, Прасковьи Федоровны. Она была довольно дородна, что, впрочем, нисколько не безобразило ее, потому что она имела очень стройный стан. Можно даже сказать, что она была красива, добродушна от природы и обращения самого привлекательного. Ей около тридцати лет. По всему этому ее очень уважает его величество, царевич Алексей Петрович часто посещает ее и трех молодых княжен, дочерей ее, из коих старшая, Екатерина Ивановна, 12-ти лет, вторая, Анна Ивановна 10-ти, и младшая, Прасковья Ивановна, 8-ми лет. Все они прекрасно сложены. Средняя белокура, имеет цвет лица чрезвычайно нежный, остальные две — красивые смуглянки. Младшая отличалась особенно природною живостью, а все три вообще обходительностью и приветливостью очаровательной». Так писал в 1702 году известный голландский путешественник и художник Корнелис де Брюин.

«...Герцогиня Мекленбургская красива лицом, краснощека, глаза и волосы у нее черные, но она мала ростом, полна и вообще дурно сложена. Она веселого нрава и в ней много насмешливости. Обе они (Екатерина и Анна Иоанновны) говорят только по-русски, но понимают и по-немецки, когда другие говорят на этом языке. Их незамужняя сестра умерла до выезда двора из Москвы; когда я ее видела, она была очень больна, но все-таки еще красива», — 1733 год, из писем леди Рондо. Между этими письмами вместились вся жизнь царевны: она умерла в 1731 году.

Сестер замечали постоянно. Три родные племянницы Петра были его золотым фондом в дипломатической игре. Через них представлялось возможным закрепить возникавшие политические связи России, подчинить своему влиянию спорные земли. Долгие годы Курляндия служит предметом притязаний шведов. Перелом, принесенный Полтавой и победами фельдмаршала Б. П. Шереметева на Балтике, закрепляет супружеский союз: в 1710 году Петр с величайшей пышностью выдает замуж за герцога Курляндского Анну Иоанновну, среднюю из сестер. Возникает военно-политический альянс с властителем другого прусского герцогства, Мекленбургского, Карлом-Леопольдом. Петр добивается усиления своих позиций, обещая за это герцогу помощь в возвращении одного из утраченных им владений, и в 1716 году покидает Россию в качестве герцогини Мекленбургской Екатерина Иоанновна.

И каждый раз это долгие переговоры, ожесточенная торговля о пене, поездки послов и портреты. Чем бы ни решался намечавшийся союз, дипломатический этикет требовал представления жениху

невесты: вдруг простая человеческая неприязнь окажется сильнее государственных соображений! Вот тут и должен был сказать свое слово художник, сказать и не досказать, угодить моде, вкусам, честолюбию — не местным, а тем, европейским, чтобы и тени сомнения не возникало: это настоящая герцогиня, принцесса, королева — в зависимости от случая, необходимости, спроса.

В январе 1702 года в Москву попадает Корнелис де Брюин, интереснейшая личность, тем более интересная для Петра с его незагугающей страстью познавателя. Этот «летучий голландец» едва знал родную страну. Он стал художником — потому ли, что влекла живопись, потому ли, что еще не существовало фотографии. Натурные зарисовки «невиданного» — его действительная страсть. Растения, постройки, одежды, пейзажи, народные типы, виды городов, животные — де Брюин все перемешивает в своих альбомах и ничему не отдает предпочтения: он поглощает впечатления. В погоне за ними прекрасный Адонис, как прозвали его итальянцы, бродит по Италии, островам Греческого архипелага, добирается до стран Ближнего Востока и Египта. Через двадцать лет круг ненадолго замыкается в Европе. Де Брюин готовит книгу о своих странствиях, рассказ в словах и рисунках. В мастерской английского живописца Кнеллера Петр знакомится с работой де Брюина. Кнеллер пишет портрет русского царя, де Брюин — Кнеллера, своего приятеля.

Обаяние знаний, богатейших впечатлений, мастерства путешественника неотразимы для Петра. Следует приглашение де Брюина в Москву, и спустя три года голландец в Архангельске — первый из действительно значительных и известных европейских художников. Путь его лежит дальше, настолько далеко, что совершенно нереальной кажется по тем временам цель — Персия, Индия, Ява, Борнео, но любознательность удерживает на пелых два года в Московии. Чего только не успевает увидеть де Брюин: фантастическое сочетание старого и нового, перебалаченный обиход парского двора, спуск судов под Воронежем, русские зимние дороги, мужицкие избы и европейские дворцы петровских любимцев, верфи и ассамблеи, люди очень разные и интересные. И все это при том, что Петр не отпускает его ни на шаг, требует все новых рассказов. Единственное одолжение, о котором просит царь, лишая себя полюбившихся бесед, — написать портреты трех племянниц.

В 1711 году в Амстердаме выходит новая книга де Брюина «*Reizen over Moscovie door Persie en Indie*», где подробно описывается история портретов. Упомянутый разговор происходит 4 февраля, 5 марта Петр смотрит уже начатые портреты. 11 марта де Брюин получает разрешение увезти их домой для доработки, 19 апреля они закончены и отправлены во дворец. «Царь приказывал мне

несколько раз кончить их поскорее,— вспоминал художник,— потому что он должен был отослать куда-то эти портреты, но куда именно, я не знал. Я исполнил это приказание с возможной поспешностью, представив княжен в немецких платьях, в которых они обыкновенно являлись в общество, но прическу я им дал античную, что было предоставлено на мое усмотрение».

Петр торопился пустить портреты в дело и никаких сентиментальных целей, как, впрочем, и никогда, не преследовал. В книге С. А. Белокурова «Списки дипломатических лиц русских за границей и иностранных при Русском дворе» есть коротенькое упоминание. Ранней весной того же 1702 года дворянин посольства Лука Хитрой получает «три портрета русских царевен» и 21 июля привезает с ними в Вену. Как только успели высохнуть краски!

И, конечно, такой случай не единственный. С течением времени портреты должны были повторяться: девочки подрастали, менялись моды, появлялись новые дипломатические планы. Но когда де Брюин в 1707 году проезжает Москву на обратном пути в Европу, заказ не возобновляется. Вернее всего, появились свои мастера, потому что по времени голландский художник пробыл в русской столице достаточно — около полугода и как раз тогда, когда намечалось семейное объединение с Курляндией. Если даже у Прасковьи, как младшей, и было меньше надежд на скорое замужество, то раз ее портрет писался в восьмилетнем возрасте, Петр явно заказывал его и в более взрослом, особенно после брака Анны Иоанновны. Как-никак выбор царственных невест заметно сократился. В связи с очередными мекленбургскими переговорами и был, вероятно, написан никитинский портрет: свадьба Екатерины Иоанновны состоялась в 1716 году, «Прасковья Иоанновна» датирована 1714 годом.

Несколько лет назад мне пришлось разыскивать сведения о селе Преображенском. Еще при Алексее Михайловиче выгос здесь дворец и «комедийная хоромина», давались театральные представления. Почти безвыездно жила в нем овдовевшая Наталья Кирилловна с малолетним Петром. Потешные, первые военные игры, ботик на Яузе, городок-крепость Прешбург, близость к «немцам» из соседней Немецкой слободы, новые люди, решительные, независимые, не боявшиеся знаний — все было в Преображенском противовесом старой боярской Москве. Преображенское созидало, строило, захлебываясь резким ветром времени, рвалось вперед, Москва всей своей громадой прикрывала покой стародавних устоев, расширяемая гордостью, что вопреки смыслу, вопреки самой жизни так долго умела их хранить.

Борьба была неравной. За маленьким селом с детскими забавами стояла история.

В Преображенском родилась новая русская армия, которой предстояло пережить Полтаву и выйти к Прибалтике, идея флота, через считанные годы поднявшего флаги в Черном, Балтийском, Северном морях, новое управление государством — Преображенский приказ и вместе с новыми людьми новое искусство. Конечно, оно проросло и раньше, но разве одно и то же взбужшее ростком зерно и первый развернувшийся лист. Ему предстоит упасть, уступить место зрелым, сложно вырезанным, ярким, и все-таки он первым заявил, что растение укоренилось, окрепло, будет жить.

Обнаружить следы полотен, заказанных в Преображенском и помещавшихся в петровском дворце, оказалось головоломкой. Они существовали — это подтверждалось документами, их было немало — так писали современники, но куда они делись, на этот вопрос ответа не удавалось найти. Преображенское постигла судьба, им самим predetermined. Родившиеся в подмосковном селе планы требовали простора, иных, невиданных масштабов. На места, где проходила юность, не хватает времени, а лирические воспоминания не в характере людей тех лет.

Недавно отстроенный дворец оказывается ненужным. Разбиваются стекла, протекают потолки, рассыпаются дверные косяки, по частям, как случится, вывозится в Петербург обстановка. Мебели и вещей в придворном обиходе постоянно не хватало, а Петр не склонен был увеличивать подобные расходы. В Преображенское не возвращается ни юный сын царевича Алексея, Петр II, ни тем более Анна Иоанновна, предпочитавшая привычное по детским годам Измайлово и специально отстроенный дворец в Лефортове — Аннегоф. Из петровского дворца брали без счета и отдачи.

И вот среди обширной переписки о высылке в Петербург мебели, — собственное письмо Анны Иоанновны. 16 ноября 1736 года императрица требовала от московского губернатора и начальника московского отделения дворцовой, иначе, Гоф-интендантской конторы С. А. Салтыкова немедленно разыскать и «со всяческим бережением» доставить в Петербург поясной портрет Прасковьи Иоанновны, который должен быть в доме у Арины Шереметевой. Рядом ответ. С. А. Салтыков, несмотря на все приложенные старания, приказа не выполнил. В указанных руках оказался портрет не Прасковьи, а Екатерины Иоанновны, который он тут же и выслал. Продолжались ли поиски и увенчались ли они успехом — об этом в делах ничего не было. Дальнейшая история Преображенского дворца оказалась недолгой. Сохранившиеся за XVIII век искусство и само здание вплоть до камня на снос были проданы в 1800 году с торгов. Тогда же некоторое число портретов приобрел некто Сорокин, внук которого передал их известному историку М. П. Погодину.

Профессиональная память — особого рода память. Она живет жизнью как будто независимой от исследователя, ведет свой счет встреченным именам, датам, вещам, подчас ничтожнейшим событиям, раздражающим своей полной отрешенностью от темы, над которой работаешь. И тем не менее в скольких случаях именно она своими закутками, неожиданными тайниками, полочками приходит на помощь в тех случаях, когда всякая логика, всякие поиски кажутся бессмысленными. В достаточно частых столкновениях с описями дворцового имущества имя Прасковьи Иоанновны мне не встречалось. Можно слутать Анну Петровну или Елизавету — слишком много существовало их портретов, но имя Прасковьи было одинаковой редкостью в официальных придворных хрониках и в портретных летописях.

Правда, и дворцовые собрания подвергались действию времени, даже не столько времени, сколько вкусов и политических соображений правящих лиц. Мог же Николай I в 1840-х годах пересмотреть все коллекции Эрмитажа и выбросить из них десятки картин по одному подозрению, что это ненавистные ему «фламандцы». Ханжеское благонравие солдафона не мирится с откровенным и радостным жизнелюбием соотечественников Рубенса. В результате распродажа ценнейших холстов, даже уничтожение. А политические ревизии! Гвардейские штыки поднимали на трон Елизавету, и тщательно изымались, навсегда исчезали все изображения ее коронованного предшественника, малолетнего императора Иоанна Антоновича, его отца и матери. Захватывала власть Екатерина II, и вместе со «случайной» смертью ее супруга, Петра III, произносился приговор над его портретами. Истеричная рука Павла I беспощадно расправлялась с изображениями государственных деятелей эпохи ненавидимой им матери, и так без конца. Портреты менее важных по своему значению лиц переводились во второстепенные резиденции, скрывались в кладовых, раздаривались под благовидными предлогами учреждениям. Широкая чистка коллекций Зимнего дворца в 1762—1765 годах положила основание музею только что открывшейся Академии трех знатнейших художеств.

Академия находилась под особым покровительством императрицы, и поэтому среди других картин в нее передавались и наиболее ценимые, царские портреты, вроде «Петра на смертном ложе». Если «Прасковья Иоанновна» была все же найдена и потом ускользнула из дворцового имущества, то в течение XVIII века это наиболее вероятная, если вообще не единственная возможность.

У каждого исследователя есть свои заветные источники, и не потому, что с ними когда-то особенно посчастливилось, удалось найти самые невероятные сведения. Причины привязанности раз-

ные. Два рукописных каталога академического собрания вызывают во мне чувство какой-то нежности, которое испытывает первооткрыватель к своему, пусть даже не очень щедрому куску земли — дорог факт открытия. Конечно, первооткрыватель в государственном архиве — понятие очень относительное. Сколько рук до тебя держало каждый лист, описывало, классифицировало, заносило в реестры, описи, картотеки, — для архивного документа это еще не значит быть открытым. Таким он становится с момента, когда кто-то пристроит его к делу — свяжет с областью или темой, где заключенные в нем сведения окажутся новым словом.

У академического музея необычная история. Он был первым внедворцовым и, по существу, публичным музеем. На его экспонатах учились художники, но его видели и зрители. Русская школа, постоянно пополнявшаяся образцовыми работами учащихся, смешивалась с первоклассными холстами мастеров других стран. Позже русские картины разошлись по иным музеям, западноевропейские перешли в Эрмитаж. Сейчас в залах знаменитой пиркумференции — внутренней окружности здания Академии на Васильевском острове — одни лишь учебные работы, интересные тем, кто занимается проблемами художественной школы. Если же у исследователя возникает необходимость в сведениях о прежде бывших в музее Академии вещах, ему приходится обращаться к обширнейшему академическому архиву. Если, в свою очередь, архив ничего не дает — а часто случалось именно так, — то и искать, как будто, больше негде.

Вот только понятия «негде искать» в исторической науке практически не существует. Оно может говорить об усталости исследователя, его отчаянии, равнодушии, незнании, но не о реальном положении вещей. История не проходит бесследно. Как бы специально или случайно ни уничтожались документы, какие бы ни происходили стихийные бедствия, пожары, наводнения, войны, перевороты, след любого события можно найти спустя сотни и даже тысячи лет.

Немногим больше полувека назад в среде ученых бытовало преступление, всю глубину которого показало время. Тогда историки даже не предполагали, какой непоправимый вред наносят будущим поколениям. Документы из архивов выдавались на дом как книги из библиотеки и их постигала та же участь. Они терялись, разрывались, путались и вовсе не возвращались в хранение. Очевидцы вспоминали, как возами (!) отправлялись дела из архива Академии художеств П. Н. Петрову, издававшему сборник материалов к ее юбилею. Нотариальные описи отметили среди бумаг ученого после его смерти кины таких листов и никаких решений об их дальнейшей судьбе. Вот и всплывают в самых разнородных архивах, в не связанных с искусством личных фондах листы с инвентарными пометками

Академии. Есть такие заблудившиеся материалы и в Отделе рукописей Русского музея. Разных лет, разного характера и среди них едва ли не самые ранние: фонд 84, дело № 9 — академический «Каталог вещам и картинам 1762—1772 годов» и дело № 28 «Каталог оригинальным картинам его превосходительства Ивана Ивановича Шувалова и прочим вещам», 1773 года. Не сразу догадаешься, что за ними скрывается опись собственно музейных коллекций, тем более кому придет в голову искать в записях с произвольно названными картинами, часто без авторов, аналогий с укоренившимися в наших нынешних музеях вещами.

Это и была моя новая земля.

Списки рассказали о многом: что видели будущие художники, какие оригиналы копировали, каким образцам следовали, но было ясно с самого начала — пенность документов гораздо больше, сумей использовать! Наконец первое доказательство, и какое! В каталоге 1762—1772 годов упоминается Прасковья Иоанновна, но этого мало: рядом с ней черным по белому поставлено имя Никитина. Номером 154 обозначен выполненный «Никитиным портрет ее величества государыни царевны Параскевы Иоанновны, вышина 2 фута 9¹/₂ дюймов, ширина 2 фута 2 дюйма». Переведенный в метрическую систему указанный размер равен приблизительно 85,1×66,04 сантиметра, размер «Прасковьи Иоанновны» Русского музея 88×67,5 сантиметра. То или не то? Последнее измерение проведено недавно со всей требуемой нынешним музейным делом точностью, зато первое — двести лет назад, когда вполне удовлетворяли приблизительные данные. Не существовало и твердых правил обмера — без рамы или в раме, то есть в той части холста, которая видна в ее внутреннем окне. Не этим ли объясняется, что нынешний размер оказывается большим? Обычно наоборот, края холста с годами перетираются и при очередном ремесленном поновлении картины попросту загигаются.

Если обмер двухсотлетней давности действительно сделан, как говорится, «в свету» — внутри окна рамы, тогда скорее всего мы имеем дело с одним и тем же портретом: полотно заходило в паз рамы на полтора сантиметра сверху и снизу, меньше чем по сантиметру с каждой стороны. Такой срез обычно встречается в специально заказываемых рамах, в случайно подобранных — пазы захватывают большую часть полотна и не так равномерно. Это соображение подтверждалось вторым каталогом. Опись 1773 года указывала, что у портрета Прасковьи «рама сделана в Академии» — обстоятельство необычное, раз оно не оговорено у других картин, и лишняя надежда, что речь идет о нашей «Прасковье Иоанновне». Ведь отмечал же С. Эрнст музейный экземпляр «преlestных старинных рам». Непонятное заключалось в другом.

Тогда как все картины музея числились поступившими либо из коллекции первого президента Академии И. И. Шувалова, либо из Зимнего дворца, «Прасковья», снова единственная во всем списке, несла пометку: «Купленная в 1763 году». Кем, у кого, при каких обстоятельствах? Для позднейших времен подобные вопросы имели бы очень относительное значение, здесь они принципиальны. Для академического собрания еще ничто специально не покупалось. Царский портрет вероятнее всего мог находиться в дворцовом собрании, если же оказался за его пределами, то по причинам особого свойства. Наконец, лицо, продавшее «Прасковью», не было случайным, иначе мало вероятно, чтобы сохранилось имя царевны да еще с именем художника впридачу. Вопросы упорно свертывались в тугую упругий клубок.

И все-таки из стен Академии художеств «Прасковья» исчезла. Объяснение пока приходило в голову единственное. Составитель каталога 1773 года пропустил строку, где проставлялся автор. Под номером, на этот раз 153 оказалось только указание на портрет Прасковьи — обычная небрежность писаря, стоившая многим художникам потери их работ. Значит, сначала портрет ошибкой писаря лишился автора и тем самым основной своей ценности для музея. Со временем легко могли возникнуть сомнения и в отношении личности изображенной. Имя ничем не отметившей себя царевны никому ничего не говорило, постоянно пополнявшиеся ученическими работами кладовые требовали разгрузки, и при очередном их просмотре полотно попало на распродажу в факторскую скорее всего как изображение неизвестной. Мысль о сходстве с Анной Петровной могла возникнуть много позже. Впрочем, явное семейное сходство существовало у всех внучек царя Алексея Михайловича, будь то дочери Петра или его старшего брата. Академию ничто не стесняло в решении судьбы картины. Происходила она не из дворцовых собраний, и не требовала отношения к себе как к царскому подарку. Да и к царским регалиям в ней относилась одна мантия, которая к концу XVIII века стала связываться и с другими титулами. Отсюда представление о портрете «знатной особы», которым ограничился С. Эрнст.

Дальше наступили страдания по частным собраниям: «В. И. Кузнецов в Петербурге», у которого, кроме «Прасковьи Иоанновны», по-видимому, не было сколько-нибудь ценных картин — на Таврической выставке из вещей того же владельца значился только один, помещенный по времени в елизаветинском зале, мужской портрет кисти неизвестного художника.

Конструкция была правдоподобной. Оставался один существенный пробел. «Прасковья Иоанновна» обладала удивительным даром

исчезать. Картина ушла из музея Академии, но еще раньше она миновала дворцовые собрания. И если в 1763 году ее приобрели из частных рук, то ведь в частных домах разыскивала изображение сестры непосредственно после смерти Прасковьи и Анна Иоанновна. Здесь говорила свое слово человеческая судьба: портрет выходил из рамы, начинал жить.

В 70-х годах прошлого столетия появилась книга широко читавшегося исторического романиста Д. Л. Мордовцева «Русские женщины первой половины XVIII века», своеобразный сборник биографических очерков. Автор искал характеры, говорившие не столько о конкретном человеке — тот всегда может оказаться исключительным, — а о людях и времени. В длинном списке женских имен несправедливо было пропущено одно — царевны Прасковьи Иоанновны.

Они были по-своему необычными три сестры, дочери «скорбного главою» брата и соправителя Петра. С рождения втянутые в круговорот новой открытой жизни двора и вместе с тем очень заброшенные, никому по-человечески не нужные. Рано овдовевшая царица Прасковья Федоровна, их мать, могла надеяться только на доброе отношение достаточно взбалмошного и своевольного царя. Ни собственного состояния, ни определенного положения она не имела, а у Петра была на учете каждая копейка.

Жизнь при дворе для царевны по званию — только существование, только надежда на неожиданный и решительный поворот судьбы. Образование? Петр ограничился расходами по необходимости на единственного учителя Рамбурха, который обучал всех трех «манерам и движениям», но и ему недоплатил обещанных денег. Научиться от Рамбурха французскому языку царевны не научились, танцевали плохо. Каждое платье, каждый выезд на ассамблею решался также трудно, с такими же унижениями и грошовыми расчетами, как в мещанской семье. Отказаться значило разгневать царя. Прасковья Федоровна повсюду тащится за двором, как с живым товаром, униженно повторяя, что во всем послушна воле Петра, что судьбы дочерей в его руках. Она умеет ладить и с появляющейся на горизонте Екатериной, еще не венчанной царской любовницей, и с независимой сестрой царя Натальей, с целой сворой царских любимцев, которым успевает подсовывать взятки за вовремя замолвленное перед Петром слово. «Царица Прасковья подарила 200 червонцев, — признается в Тайной канцелярии доверенная Екатерины I Матрена Балк. — Царевна Анна Иоанновна, герцогиня Курляндская, прислала старое свое платье. Царевна Прасковья Иоанновна дала 400 или 500 рублей за убытки мои, что в Мекленбурге получила». Балк сопровождала в Мекленбург старшую из сестер.

Состоявший в свите жениха Анны Петровны, герцога Гэлштинского, камер-юнкер Берггольц в своем интереснейшем для характеристики нравов того времени «Дневнике» вспоминает, что спали в Измайловском дворце царевны едва не впалку с сенными девушками, какая стояла теснота и грязь, как в одной комнате была и спальня, и приемная старой царицы, и место, где она проводила свободное время. К тому же у Прасковьи Федоровны крутой и своевольный нрав, который она может проявить только по отношению к дочерям, по-разному их выделяя и обихаживая.

Нелегким был характер и у сестер. Старшей его хватило на то, чтобы после двухлетней жизни с грубым и развратным мужем оставить Мекленбург и, несмотря на резкое сопротивление Петра, навсегда вернуться в Россию, а в решительную минуту вступления на престол Анны заставить ее, как рассказывают очевидцы, отказаться от всех предварительных обещаний членам Верховного Тайного совета и подписать документ, обеспечивавший новой императрице неограниченную, самодержавную власть.

Память о характере средней сестры легла черным пятном на целое десятилетие русской истории — эпоху Анны Иоанновны, ставшую полной противоположностью петровским годам. Младшей он понадобился для того, чтобы отстоять право на личную жизнь вопреки всем обычаям, устоям, государственным соображениям и расчетам Петра. Правда, после свадьбы Екатерины Иоанновны дипломатические переговоры складывались так, что заключение браков не составляло обязательного или выгодного для России условия, а лучшие партии пора было приберегать для подраставших дочерей самого царя. Но и Прасковья Иоанновна со своей стороны сделала решительный шаг, отрезавший все пути для покушения на ее свободу: без венца она сошлась с одним из соратников Петра.

Связь, не освященная браком, в те годы не просто позор. Она кончалась монашеской рясой для любой женщины, что же говорить о царевне. Монастырским заточением грозила и всякая самовольная попытка брака с человеком, более низким по положению. Личные заслуги Ивана Ильича Дмитриева-Мамонова, участника шведской войны и персидского похода, советника военной коллегии, одного из составителей «Воинского регламента», не могли его сделать равным царевне. Тем не менее Петр примирился с фактом. Не последовало даже никаких наказаний. Недаром испанский посол тех лет Дюк де Лириа в своих рапортах называет морганатического супруга Прасковьи человеком значительным, с умом и характером, но преисполненным лукавства и пронырливости. За покровительство своей связи с царевной, а потом за заступничество перед Петром, когда она раскрылась, Дмитриев-Мамонов расплачивается с люби-

мым денщиком Петра, Василием Пospelовым, собственной дочерью от первого брака, которая становится женой Пospelова.

Возникшая связь побуждает Прасковью позаботиться о своем материальном положении. Она хлопочет перед царем о выделении своей части, дает ради этого немалую взятку той же Матрене Балк. На допросе Балк показывает, что «получила от царевны кусок полотна варандорфского и запасы съестные — запасы те за то, чтоб прислала я у брата о домовом разделе ее с сестрами». Брат — это известный близостью к Екатерине Вилим Монс. Прасковья имела в виду интересы своей семьи, будущих детей — жизнь решила иначе.

Скоропостижно умер в 1730 году Дмитриев-Мамонов, годом позже она сама. Документы глухо намекают, что их дети не пережили родителей. К имуществу супругов потянулся лес жадных рук. Где уж тут было Анне Иоанновне, да еще по прошествии пяти лет, разыскать портрет сестры. К тому же «Прасковья Иоанновна» представляла для мамоновской семьи особую ценность, поднимала их престиж, и если в конце концов оказалась в Академии художеств, ничего удивительного — пути наследства редко бывают простыми. Стирался последний пробел в истории портрета, и очень тонкие, но уверенные лучики начинали пробиваться к тому, что было жизнью живописца Ивана Никитина.

Когда писался портрет, Прасковье Иоанновне еще только предстояло пережить свою необычную судьбу. В 1714 году она царственная невеста, целиком послушная государственным расчетам. В заказе на ее портрет, обязательно представительный, парадный, «достойный», не могли играть роли никакие соображения поддержки молодого художника или увлечение Петра неожиданно открывшимся талантом. Нужно мастерство зрелое, проверенное другими полотнами, хорошо знакомое лично царю.

Спустя два года Петр будет писать в Гданьск путешествующей вместе с ним по Европе жене: «Попались мне навстречу Беклемишев и живописец Иван. И как они приедут к вам, тогда попроси короля, чтобы велел свою персону ему описать; также и протчих како захочешь, а особливо свата, дабы знали, что есть и из нашего народа добрые мастера». В 1716 году Никитин в его глазах «добрый мастер», способный поддержать на достойном уровне престиж России в области совершенно новой для нее.

Петр не разбирался в искусстве. Восторги старых биографов по поводу его отношения к живописи не могут скрыть предпочтения, которое он отдавал познавательному началу. И тем не менее Петр уже побывал в Европе, позировал не одному прославленному художнику, видел образцы парадных портретов. Он был уверен в Никитине, заказывая ему «Прасковью Иоанновну». В запасниках Рус-

ского и Государственного исторического музеев хранятся две старые копии с портрета Екатерины Иоанновны, при неумелой робости копииста позволяющие угадывать никитинский оригинал.

Выволы напрашивались сами собой. Никитин не подражал, не рядился в костюм иностранца. Особенности подписи — латинские буквы, употребленный оборот с месяцем и годом (откуда он их только узнал?) могли появиться ввиду иностранного адресата портрета. Сокращение фамилии говорило о достаточной известности художника. Он не опасался, что зрители спутают, кто именно скрывается под инициалом. В этом нетрудно убедиться. В обширнейшей переписке Петра с сотрудниками, с женой, родными художники упоминаются и не раз, но всегда с фамилией — для ясности. «Живописец Иван» — исключение, и подписывается он сокращенно либо по привычке, либо в наивной уверенности, что известности при русском дворе достаточно для любой другой страны.

Корнелису де Брюину портреты «измайловских царевен», как называли иногда дочерей Прасковьи Федоровны, позволили завязать знакомство со всей царской семьей. Сложившиеся отношения оказались живыми и очень простыми. Художник с изумлением пишет, как приветливы и обходительны были с ним его модели, как интересовались работой, как старались обласкать. Конечно, это относилось к художнику-иностранцу, к тому же не состоявшему на царской службе, но и с Никитиным у членов семьи Петра несомненно существовала личная связь.

1714—1729 годы. Царевна Прасковья Иоанновна и фельдмаршал Борис Петрович Шереметев. Между двумя полотнами — Италия, пенсионерство, впечатления от западных художников, чудо превращения русского ученика в европейского мастера, и какого мастера! Так пишут все биографы Никитина, так принято писать. И вот перед глазами тугие складки парчового платья царевны с мерцающими вспышками золотых нитей и кажущаяся жестяной орденская лента фельдмаршала с грубо расчерченными переливами муара. Тяжелый, трудно мнущийся бархат горностаевой мантии Прасковьи и размашисто, без намека на особенности ткани проложенный плащ Шереметева. Искрящийся огонек бриллиантовой серьги у царевны и плотные, раскрашенные камни и жемчуга ордена Белого Орла фельдмаршала. Наконец, настойчиво приковывающий глаз переливчат, соперничающий со светлыми пятном лица немолодого мужчины, тогда как у Прасковьи все мелочи куда более затайливого костюма кажутся притушенными, не отвлекающая внимания от очень простого, открытого девичьего лица.

Нет, здесь чуда нет, и не потому ли заговор молчания вокруг портрета Шереметева никогда никем из исследователей не был нарушен. Упоминаний о нем не найти нигде, кроме музейного каталога, при всем том, что подпись на холсте подлинная. Достаточно самого беглого взгляда, чтобы убедиться. Сделана она в основном красочном слое, «в тесте», не позже, уверенной, привычной рукой. Только почему 1729 год? Для художника он вполне возможен — биографы утверждают, что Никитин был арестован в 1732 году, для модели — нет.

«Петербургский некрополь» В. Саитова, мрачный справочник всех покоящихся на кладбищах новой столицы, сообщает, что Б. П. Шереметев умер 10 февраля 1719 года в Москве и похоронен в Александро-Невской лавре в Петербурге. Десять лет разницы. Портрет не мог быть написан с натуры. Перед нами копия, авторское повторение — что угодно, только не документ о живом человеке, только не непосредственное свидетельство о нем.

Надпись в этом смысле ни о чем не говорила. В XVIII веке, особенно во второй его половине, практика подписывания копий существовала, причем не именем автора оригинала, а именем копииста. До сих пор имеют хождение в специальной литературе портреты паревича Алексея и его жены Шарлотты кисти Григория Молчанова, хотя художник жил пятьюдесятью годами позже своих моделей и всего лишь повторял старые изображения. Неизмеримо более важным здесь представлялось другое: что повторял Никитин — свою же более раннюю работу или чужой оригинал.

Этот оригинал был написан, само собой разумеется, не позже 1718 года — Шереметев умер в самом начале 1719-го. Портрет имеет деталь, которая позволяет приблизительно наметить и наиболее раннюю временную границу его исполнения, — польский орден Белого Орла. Орден основан королем Августом II в 1705 году, в 1707 году первоначально украшавший голубую орденскую ленту медальон был заменен крестом, который мы и видим у Шереметева. Польский король усиленно награждал Белым Орлом всех участвовавших в борьбе со шведами полководцев, особенно охотно из числа сподвижников Петра. Даже не вдаваясь в подробности биографии фельдмаршала, можно сказать, что он получил орден если не в связи с Полтавским сражением, то за последующие свои действия в Прибалтике. Позже ему, по существу, не приходилось соприкоснуться с делами Польши. Сначала Шереметев участвовал с Петром в Прутском походе, был направлен для заключения мира с турками в Константинополь, а по возвращении оттуда — в Померанию и Мекленбург. Отсюда временные границы портрета — 1709—1718 годы. Но если считать, что Никитин повторял собственный оригинал, они

сходятся еще больше: в 1716 году художник выехал в Италию. Окончательный срок — 1709—1716 годы — делает портрет Шереметева почти точно современным «Прасковье Иоанновне», и тогда отличия обоих холстов особенно бросаются в глаза: исчезает время, которое бы позволило просто или с натяжкой их объяснить.

Углы холста в портрете Прасковьи Иоанновны срезаны темными пятнами. Царевна рисуется в овале, вписанном в прямоугольник. Этим приемом фигура оказывается за своего рода окном, в неглубокой, но явственно ощутимой пространственной нише. В портрете Шереметева наоборот — холст заполнен фигурой, и она будто выталкивается вперед ровным темным фоном. Самый срез ее ниже пояса подчеркивает всю сложность деталей костюма, отесняя, а не оттеняя, как в Прасковье Иоанновне, лицо. Частности? Не совсем так. Это и есть то ощущение пространства в картинной плоскости, которое так отличает художников друг от друга. Оно у каждого свое, как у музыканта чувство звука, его глубины, наполненности. Или цвет. В «Прасковье Иоанновне» он переливается от формы к форме, еще отяжеленный зелеными до черноты теньями, но уже готовый впитывать разнообразие оттенков. В шереметевском портрете моментами создается впечатление, что художник умел и любил писать в расчете на расстояние, на общее решение изображения, широкими, ровно залитыми цветом плоскостями, забывая о тех мелочах, которыми так дорожат портретисты. Но в конце концов все это могло появиться именно в копии.

Вопрос о копии вызывал все новые и новые недоумения. Почему Никитин при своем положении придворного живописца, «персональных дел мастера», как пишут биографы, взялся вообще за копию, чисто ремесленную поделочную работу? Для чего писалась эта копия спустя десять лет после смерти фельдмаршала. Копии с царских портретов — это понятно. Присутственные места, официальное представительство, утверждение собственного, часто очень сомнительного права на власть очередного преемника престола — царские изображения было где и для чего демонстрировать. Но частное лицо, к тому же откровенно ненавидимое Меншиковым? Желание вдовы фельдмаршала? Оказывается, она за два года до этого умерла. Двора? Неразбериха и озлобленная борьба партий вокруг мальчишки-царя — Петру II не было четырнадцати лет — исключали самую возможность какой-либо единой государственной политики. Детей Шереметева? И вот здесь раскрывается одна из самых романтических историй первой половины XVIII века, воспетая в «Думах» К. Ф. Рыльева, ставшая темой поэмы И. И. Козлова.

Все смешалось вокруг престола после смерти Петра. Недолгое правление Екатерины I стало правлением Меншикова, откровенно

и безудержно забиравшего власть. Последней ступени не хватало ему до официального признания, и в наступившее правление малолетнего сына царевича Алексея он решил ее преодолеть. Мария Меншикова объявляется невестой Петра. Но то, что казалось полной победой, обернулось поражением. Некогда самим же Меншиковым приставленный к императору в качестве воспитателя недалекий заносчивый А. Г. Долгорукий перехватывает влияние на мальчишку. Его многочисленная родня стеной окружает венценосца, сын Долгорукова Иван становится довереннейшим товарищем Петра во всех его диких выходках и затеях. Переворот не заставляет себя ждать. Меншиковы отправляются в ссылку в Березов, «государыней-невестой» провозглашается сестра Ивана Екатерина Долгорукая.

В 1729 году Долгорукие на вершине могущества и благополучия. Их внимание привлекает шестнадцатилетняя Наталья Шереметева, дочь знаменитого фельдмаршала, и хотя честолюбивый и легкомысленный Иван переменял немало предметов увлечения вплоть до цесаревны Елизаветы Петровны, этот выбор оказывается окончательным. Начинается подготовка к пышной свадьбе.

В глазах Долгоруких за Наталью говорило многое. При всех своих западнических настроениях и симпатиях к реформам Петра ее отец, один из немногих среди людей новой ориентации, сочувствовал царевичу Алексею и избежал участия в суде над ним. Для сына царевича это не могло не иметь значения и ценности, как для самих Долгоруких то, что Шереметев был одним из главных и самых неуступчивых врагов Меншикова. С другой стороны, мать Натальи, урожденная Салтыкова, «считалась родством» с парицей Праксией Федоровной и ее дочерьми, а в первом браке и вовсе была замужем за братом парицы Натальи Кирилловны, родным дядей Петра I. Родственными связями с обеими ветвями царского дома пренебрегать не приходилось.

После обстоятельных переговоров сторон 24 декабря 1729 года в присутствии всей императорской фамилии состоялось обручение — вполне достаточный повод для предварительного написания никитинского портрета, тем более, что торжество происходило в московском доме Шереметевых. Заказ был срочный, а денег на художника семья, конечно, не жалела. Так мог появиться спустя десять лет после смерти фельдмаршала еще один его портрет, несший позднюю дату и имя художника.

Дальнейшие события разворачивались с неувимой быстротой. 18 января 1730 года умер Петр II. Многочисленные Долгорукие, отец «государыни-невесты», сам Иван любой ценой пытаются удержать за собой власть. Объявить Екатерину Долгорукую императрицей не удается. Выбор Верховного Тайного Совета падает на Анну

Иоанновну, власть которой предполагается ограничить определенными условиями. Но эти планы «верховников» стали известны будущей императрице. 19 января выезжает в Курляндию делегация известить Анну об ее избрании, 15 февраля герцогиня Курляндская выезжает в Москву, через десять дней провозглашается самодержавие. Это было начало конца Долгоруких.

Нет, им не предъявлялось обвинения в государственной измене или покушении на государственную власть. Все выглядело гораздо добропорядочнее и не напоминало мести новой императрицы. Долгоруких обвиняли в том, что они «не уберегли Петра II», допустили его болезнь и смерть, открыв, кстати сказать, тем самым путь на престол Анне Иоанновне. И здесь на фоне обычного придворного переворота выступает в своем удивительном женском героизме фигура шестнадцатилетней Шереметевой. Когда умирает Петр, она еще не повенчана с Долгоруким. Родные предупреждают, да и она сама уже представляет, что может ждать бывшего царского любимца, и тем не менее.

«Войдите в рассуждение,— пишет Наталья Борисовна в своих «Записках»,— какая мне радость, и честная ли это совесть: когда он был велик, так я с удовольствием за него шла, а когда он стал несчастлив, отказать ему? Я такому бессовестному совету согласия дать не могла, и так положила свое намерение, отдав одному сердцу, жить и умереть вместе». Стоил ли этого самоотвержения Иван Долгорукий? Тем не менее Наталья Шереметева обвенчалась с ним и сразу из-под венца направилась в ссылку, из которой бывшему фавориту уже не суждено было вернуться. Окрестности Касимова, Пензы, Гобольск, Березов и в 1739 году последний удар для молодой женщины — казнь мужа через четвертование.

Когда начался новый, «сибирский» акт долгоруковской истории, спешно писавшийся портрет потерял свое значение. Чета Долгоруких была лишена всего состояния, вещи Натальи остались в ее многочисленной родне. Вступление на престол Елизаветы Петровны освободило Н. Б. Долгорукову, но вдовой, с двумя детьми на руках. К светской жизни она не захотела вернуться и умерла монахиней. Портрет продолжал сохраняться в семье Шереметевых. Революция застала его в одном из родовых их поместий бывшей Нижегородской губернии, во владении П. В. Шереметева, из рук которого картина непосредственно и поступила в 1923 году в Горьковский музей.

Прасковья Иоанновна и фельдмаршал уже несколько недель не оставляли моего стола как неразлучная пара семейных фотографий, конечно, всего лишь фотографий, но пробуждаемая ими память давно восстановила мельчайшие подробности самих холстов. Минутами казалось, они начинают просвечивать цветом, подергиваться мутной

поволокой старого лака над жесткой сеткой мельчайших трещинок. И чем больше взгляд встречался с ними, сравнивая или просто скользя, тем упорнее нарастало ощущение неудовлетворенности, почти разочарования.

Нет, оба они были мастеровиты, может быть, немного слишком по-разному — разница опыта или масштаб таланта? — оба говорили о школе и умении. Разочарование шло от другого: не случилось чуда, которое наизусть заучено еще на студенческой скамье. Шереметева в абсолютной оценке его живописных достоинств, даже со скидкой на копию, не назовешь откровением по сравнению с теми полотнами, которые не несут подписи Никитина, но считаются его безусловными работами, вроде «Напольного гетмана» или «Петра на смертном ложе». Трудно было отделаться от чувства, что кривая пошла вниз, а ведь оставалась еще третья подписная работа, «Родословное древо Российских государей».

Вокруг шереметевского портрета существует заговор молчания. С этой картиной дело обстоит иначе. В ней последнее слово художника, которое не хотел бы слышать ни один историк, предательство откровенное и окончательное всего того, что представлял собой молодой Никитин, чего сумел добиться и к чему стремился, свидетельство, которому нет опровержений, унылое, бездарное и равнодушное.

Раз это Никитин, значит, действительно после смерти Петра с раскаянием оглянулся художник на прожитые годы, отшатнулся от них, постарался вернуться к тому, чем было его детство, детство в семье московского священника, далекого от всяких новшеств, петровских взрывов, живущего Русью уходящей, обреченной, истовый. Значит, видел он в приходе Анны Иоанновны возврат к допетровским порядкам, захотел расстаться с собственным мастерством, обратиться к иконописным обычаям. Так объясняют этот холст истории искусства, подтверждая, что Никитин выступил против Феофана Прокоповича, жестоко поплатившись за это заключением, ссылкой, самой жизнью. Казалось бы, все логично, неотвратимо и нестерпимо. Ведь были же и другие «если», заставлявшие не соглашаться, спорить, протестовать против бесспорных полотен, подлинных подписей, окаменевшего от времени приговора потомков ради человека, пусть бесконечно далеко ушедшего, ради художника.

Если так сказочно быстро расцветала русская культура в условиях петровских лет, если так стремительно догоняла Европу, переживая десятилетия за считанные годы, значит, ждала она этих условий, была подготовлена к ним той затаенной жизнью, которая ждет малейшего повода, чтобы прорваться наружу. Никитин был одним из первых, самым сильным. Его искусство действительно чу-

до, свободный и решительный шаг вперед. Так неужели все, что он создавал, осталось лишь тонкой радужной пленкой над глухой глубиной ничем не потревоженных в своем застое традиций? Невольно проникаешься чувством адвоката, от которого зависит судьба не обвиняемого — осужденного. Дело такое давнее, такое очевидное, что никому, если сам отступишься, не придет в голову пересматривать обвинение и приговор.

Начать с простейшей посылки. Никитин знал лично и давно Анну Иоанновну. Для кого-то другого она могла быть дочерью царя Иоанна Алексеевича, символом Руси старой, допетровской, для другого, но не для постоянно связанного и с ее семьей и с дворцовой жизнью художника. Кому, как не ему, было знать, что вкусы герцогини Курляндской давно приобрели западный толк, что долгие годы мечтала она о замужестве с любым западным принцем и слезно молила о разрешении на брак с веселым прощельгой Морцем Саксонским еще совсем недавно, в правление Екатерины I. Только надежда Меншикова надеть на собственную голову курляндскую корону помешала уже договоренному браку. Знал Никитин и о связи ее с Бироном — о ней говорил весь двор. Да и выросла Анна в правление Петра. Старый быт был ей знаком по обрывкам обычаев, примет, рассказов, сохранившихся в недометенных углах по-новому убранных комнат. И если члены Верховного Тайного совета, намечая ее в парицы, специально оговаривали, чтобы не привозила с собой «курляндцев» и особенно Бирона, то как могло это уйти от внимания придворного живописца.

Предположим, Никитин имел в виду отдать дань старым обычаям вне зависимости от личных вкусов самой императрицы, чисто символически, тогда почему это сделал с годовым, а то и большим опозданием: Анна вступила на престол в феврале 1730 года. В 1731 году стало совершенно очевидным ее увлечение тронными портретами заезжего марсельца Ж. Каравака с их перегруженной нарочитой пышностью, архитектурой назначенного придворным архитектором В. В. Растрелли, когда в Москве на Красной площади спешно достраивался огромный театр, рассчитанный на спектакли итальянской оперной труппы. Какая уж тут кондовая Русь и древние образцы! И совсем не так сомнительны были права новой императрицы на престол, чтобы искать поддержки во всеми забытых иконографических схемах.

Кстати о схемах. В «Древе» ее принято связывать с распространенными на Украине и оттуда проникшими в XVII столетии в Москву «тезисами». «Тезис» представлял собой форму прославления того или иного конкретного лица в изображениях и тексте, обильно сопровождающем обычно гравюру. Поскольку имелось в виду

прославление человека, именно гравюра с возможным ее тиражом отвечала подобной цели скорее, чем живопись. И все же подобный тип изображения не привился. Среди десятков гравюр петровского времени это сравнительно редкие листы, заказывавшиеся архиепископами, — тезис Варлааму Косовскому, тезис Стефану Яворскому, Варлааму Леницкому, но не светским лицам. Впрочем, и принятая в нем композиция была иной: в центре портрет — погрудный или в рост, чаще в архитектурном фантастическом интерьере — то ли храм, то ли дворец, как любило искусство барокко. Вокруг символические знаки, плывущие на пышных облаках аллегорические фигуры, внизу — восхваление, многословное, в витиеватых оборотах. Все вместе достаточно близко подходило к вкусам петровского времени и никак не говорило об иконописной старине. Никитинская картина скорее напоминала генеалогическое дерево московских царей, некогда, еще во времена Алексея Михайловича, написанное знаменитым царским жалованным иконописцем Симоном Ушаковым. Впрочем, и то, в свою очередь, не было обычным для русских икон.

И все-таки раскопки «тезисов» не прошли даром. Разгадка лежала рядом с ними, в той же кипе петровских гравюр — большой портрет Екатерины I, гравированный в 1725 году А. Зубовым и по случаю вступления на престол поднесенный царице Синодом. Екатерина в рост, во всем великолепии парадного императорского облачения и регалий, окруженная военными доспехами, атрибутами наук, промышленности, на фоне, занятом наполовину морской эскадрой, наполовину скачущими и марширующими войсками. Вокруг, как щедрый юбилейный венок, ветви лавра с раскиданными на них портретами ее царственных предшественников, грубоватыми, но выразительными и по-своему живописными. Синод не только признавал новую самодержицу, он подробно обосновывал свое признание. Низ листа отчеркивала выразительная поппись: «Екатерина Алексеевна императрица и самодержица всероссийская, мужеви своему Петру Великому всякими благонравии безприкладне угодившая, и от него за великодушныи в военных с них походах труды и подвиги мужеский дух имети свидетельствованная и не в обычную честь, по в наследие державы преславно венчанная, по отшествии его вечная с великою россиян печалию, скипетр же его с великим их обрадованием приемшая, вторая в России Ольга, достойная того монарха наследница».

Для царской дочери мотивировка прав на престол складывалась, естественно, иначе. Объяснения были не нужны, зато ссылки на летописи не мешали — и они обильно проступают в покрывших никитинский холст надписях. Фигуру императрицы в той же позе, облачении, на том же парадном помосте, окружают одинаковые, поч-

ти точно скопированные с гравюры атрибуты. Но вся она слишком маленькая на кажущемся необъятном холсте, чтобы производить внушительное впечатление, слишком задвинутая к верхнему краю картины, чтобы быть попросту заметной. Что же, просчет художника? Фантастичнее остальная часть метаморфозы. Могучее дерево с прихотливо и густо бушующими ветвями превратилось в бесцветные ростки повилики, еле тронутые жиденькими листками. Тусклый ряблю смотрятся они рядом с более крупными, но такими же одинаковыми портретами предшественников Анны Иоанновны: все в шапке Мономаха, все в одинаковых мантиях с пущенным поверху горностаем. На одно лицо с ними даже паряшие над головой Анны Петр и Екатерина I в «немецких» платьях. Буйные силы барокко, всегда растущего, живого, полного соков, как будто испаряются, оставляя бесцветный сухой листок в гербарии, линиялый ситчик с меленьким, «в горошек» из портретных медальонов узором.

Мог Никитин попасть под влияние старобоярской оппозиции, мог пережить душевный перелом после смерти Петра и тех перемен, которые были ею вызваны, мог обратиться к композиции нарочито архаизирующей, стилизованной, не мог он только одного — в силу изменившихся убеждений перестать быть мастером, разучиться пользоваться техникой масляной живописи, начать делать нелепые ошибки ремесленника, в лучшем случае неопытного ученика. А «Древо государства Российского» говорило как раз о неумении, о примитивной технике, о том, что художник с трудом работал маслом, накладывая его коротенькими плотными мазками новичка, увязая в краске, одинаковым цветом писал лица, раскрашивал костюмы и не пытаясь обозначить особенности материалов. Получается, как если бы ученый, поверивший в новую гипотезу, по одному этому вдруг лишился десятками лет складывавшегося почерка и начал заново преодолевать трудности чистописания. Только тяжелый душевный недуг мог привести к подобной потере, но биографы Никитина ни о чем подобном не говорили.

При всей своей молодости русская живопись начала 30-х годов XVIII века — до этого столетия в России, безусловно, преобладала иконопись — уже включала достаточно широкий круг подробно разработанных ремесленных приемов, как управляться с масляной краской, чтобы добиваться тех или иных живописных эффектов. Мех? «Есть ли надобно, чтоб оной темной был, то подмалюй бистром с белилами, а тень довершай оным же составом, только потемней, и примешивай побольше бистру. А есть ли надобно, чтоб мех был белой, то возьми голубой краски с белилами и немного бистру, и подмалюй оными; потом вместо пунктировки зделай в разных местах самые тонкие палочки, наподобие волосов». Алма-

зы? — «подмалевываются черною краскою, а к свету пунктируются белыми тонкими штрихами». Не менее подробно наставление в отношении часто писавшегося жемчуга и т. д. Virtuозность определялась мерой живописного таланта, приемом как таковым владел каждый, прошедший школу, и этой-то школы ничем не выдавала никитинская картина. Двамя годами раньше, в копии шереметевского портрета она не вызывает сомнений, здесь в сложной и предназначенной для гораздо более важных целей композиции следов ее не удается найти.

Подумать только, Никитин рассчитывал на своеобразную реабилитацию своего прозападного прошлого — так утверждают биографы, — хотел обратить на себя внимание Анны Иоанновны, причем в новом, совершенно ей незнакомом свете и вдруг рахитичная композиция, примитивная живопись, мало того — дешевый плохо грунтованный холст. Не слишком ли? И как завершение — картина не была преподнесена императрице. Об этом свидетельствовало то, что в Русский музей она поступила в 1924 году из частных рук, от некоего А. М. Циммермана. Дворцовые коллекции были, как известно, непосредственно после революции национализированы. Что крылось за этим несостоявшимся подарком?

Качество живописи? Но раз Никитин счел возможным закончить и подробно подписать картину, она его удорлетворяла, а кроме него самого, никто не мог делать подобного заключения. Хранился же в музее Эрмитажа «Надгробовъ смутно печальный» царевны Натальи Алексеевны, сложное и аляповатое сочинение, дар «недостойного богомольца Афанасия Заруцкого Протопопы Новгородка Северского», как сообщало пространное посвящение. И если беспреступно передал свой дар царю «протопопа Новгородка Северского», то какие затруднения мог испытывать придворный или, во всяком случае, многие годы связанный со двором художник. Положим, биографы пишут, что после смерти Петра Никитин порвал с Петербургом и обосновался в Москве — одно из проявлений его изменившихся в пользу консервативных кругов настроений. Но ведь и двор с 1727 года безвыездно находился в Москве, бурлившей в водовороте придворной сумятицы. От «затишного» и благолепного житья не осталось и следа. Для картины же это означало, что никуда везти ее не приходилось. Тем не менее полотно было написано, подписано и исчезло.

Фамилия последнего владельца «Древа» не подсказывала шикарных дорог в прошлое. Скорее всего, случайная покупка, случайные руки. И тем не менее раскрывшаяся передо мной полынья оказалась не такой уж страшной. Картина была слишком необычной, «нетипичной», чтобы безнадежно затерялись ее следы. Единственная в

своем роде она появляется на Таврической выставке под № 439 с названием «Тезис с портретом императрицы Анны Иоанновны», владелец Феликс Феликсович Юсупов, в Москве. Кроме «Древа», Юсупов выставлял здесь же множество картин, все из семейного собрания. Ни собирателем, ни просто любителем он не был, и это давало надежду, что с его именем под ногами появится твердая почва.

Феликс Юсупов не принадлежал к той старинной фамилии, которую носил. Граф Сумароков-Эльстон, он получил право именоваться фамилией и княжеским титулом Юсуповых после смерти отца своей жены, последнего мужского представителя прекратившегося рода. Вместе с этим правом к супругам перешли в 1890 году и несметные юсуповские богатства.

На этот раз генеалогический ряд оказался на редкость прямым. Как по спокойным отлогим ступеням он уводил в XVIII век, к истокам знаменитых художественных коллекций. Прадеда последней Юсуповой, Николая Борисовича, известного своей дружбой с Дидро, Бомарше, Вольтером, отличала редкая влюбленность в искусство. Памятником этих увлечений и самозабвенного собирательства всего, что имело художественную ценность — от картин, скульптур, до прикладного искусства и книг, — становится подмосковное «Архангельское» и вместе с тем Эрмитаж. Екатерина II обязана Юсупову приобретением многих художественных произведений для своих коллекций.

Трудно представить, чтобы Н. Б. Юсупов приобрел для своей коллекции родословное «Древо», но ведь он составлял собрание не на пустом месте. Немало живописи было в доме и среди наследства его отца, Бориса Григорьевича, состоявшего при Анне Иоанновне московским губернатором. Звание губернатора совмещало административные функции с цензурными, и императорские изображения типа никитинского «Древа» должны были просматриваться Юсуповым. Почему в его руках задержалась работа придворного живописца, если только она специально им не заказывалась, объяснить трудно. Так случилось, и это давало очередной повод для размышлений.

Мысли, предположения, сомнения... и тем не менее все увереннее становилось чувство надежды, почти облегчения: может, не так безусловен приговор историков над Иваном Никитиным.

ДОРОГАМИ ВЫМЫСЛА

Подписные портреты (три) и не подписные (все остальные!), «похожие» на Никитина и вовсе «не никитинские» (и это как раз те, с его именем) — за всеми ними стояла действительная или неправильно разгаданная жизнь художника. В конце концов только она одна и могла подсказать правильные ответы, вернее, могла бы.

Для более близких к нам времен все решается если не просто, то хоть понятным путем — архивы: документы, воспоминания, слова современников, письма родных и посторонних, печать. А как быть с теми далекими годами, когда грамота была доступна лишь немногим, когда художника еще не научились отличать от ремесленника, когда его работа пенилась как изделие столяра, штукатура, и ниже, чем корабельных дел мастера, когда традиция еще не отступившей за порог прошлого иконописи исключала право автора оставлять на изображении свое имя.

Конечно, времена менялись стремительно, жестко. Но легче было оказаться в кругу приближенных царя, чем освободить себе сколько-нибудь значительное место в тугом и враждебном новшеством ходе бюрократической машины. Имя без отчества, отчество вместо фамилии, по крохам отсчитанное жалованье и ведомственная принадлежность — при Петре этого было за глаза достаточно для художника. Даже упоминание о его определенной работе — скорее случайность, вызванная необходимостью выписать подорожную, подтвердить отработанную долю оклада (не остался бы на день без дела!). По счастью, Никитин — исключение. Даже не близость к Петру, а сложное переплетение жизненных обстоятельств занесло его имя в разные ведомства и среди них в то единственное, где и тогда придавалось значение каждой мелочи о человеке, — в Тайную канцелярию.

Никитин Иван Максимович. Родился в семье московского священника около 1690 года. Имел младшего брата Романа, тоже живописца. Братья пели в патриаршем, а после смерти последнего патриарха в царском походном хоре. Иван выделялся не только хорошим голосом, но и редкой по тем временам образованностью. Он «разумел латынь и счетную премудрость», занимался, копируя с гравюр, рисованием, обучал пению младших певчих. Преподавал он и в московской Артиллерийской школе «цыфирь» и рисование. Его учителями в искусстве называют приехавшего в 1710 году в Россию живописца голландца Г. Таннауера и голландского же гравера Адриана Схонебека. В 1716 году братья Никитины в числе первых русских художников были отправлены в Италию для совершенствования. Некоторое время они занимались в Венецианской Академии

художеств, позднее в Флорентийской у живописца Томазо Реди. В 1720 году Никитин вернулся на родину, был обласкан Петром и назначен при дворе «персональных дел мастером» — портретистом. Со смертью Петра в его жизни произошли какие-то важные перемены. Художник переехал в Москву, примкнул к старорусской оппозиции, выступавшей против сближения с Западом, и вскоре оказался замешанным в деле о пасквиле на Феофана Прокоповича. Это решило его судьбу. В 1732 году Никитин попал в Тайную канцелярию, пять лет содержался в Петропавловской крепости, в 1737 году был бит плетьюми и вместе с братом сослан на вечное жительство в Сибирь. Указ сменившей Анну Иоанновну «правительницы» Анны Леопольдовны вернул художнику свободу, но воспользоваться ею он не смог: Никитин умер на обратном пути из ссылки, в 1741 году.

Биография достаточно обстоятельная, чтобы не вызывать сомнений в своей разработанности, и это при том, что о Никитине не написано ни одной специальной книги — монографии, если не считать крохотной популярной «массовочки», ни одной исследовательской статьи — только более или менее обширные упоминания в общих трудах по искусству петровского времени. Не слишком объяснимо, если даже просто повторить обычную формулу всех авторов: первый настоящий портретист, первый русский живописец, ставший на один уровень с лучшими западноевропейскими мастерами, опять-таки первый заграничный пенсионер. Слишком во многом первый, чтобы быть до такой степени обойденным вниманием исследователей за два с четвертью века, прошедших с его смерти.

Сегодня мы знаем о Никитине ровно столько, сколько знали историки и читатели искусствоведческих трудов без малого сто лет назад. Существует понятие истории вопроса. Это не сумма открытстализовавшихся во времени сведений, а то, как складывалась подобная сумма: откуда появлялись те или иные данные, как к ним присоединялись новые, что-то опровергалось, уточнялось, подтверждалось или заменялось. Возвращаясь назад, всегда можно надеяться найти какую-то забытую, брошенную на полпути, непонятую тропу, хотя на ней-то и осталось — сделай только смелый шаг! — настоящее открытие. Здесь узнаешь, где и что искали твои предшественники, что упустили из виду, а куда уже не имеет смысла обращаться. Чем больше предшественников, тем больше раскрывается логических ходов, оригинальных домыслов и приемов работы. История вопроса как карта геологической разведки: новый поиск без нее бесплоден. Но для Никитина начинать с истории вопроса не представлялось возможным — ее попросту не существовало.

Да, Никитин оставил заметный след в современных ему документах. Историкам посчастливилось сразу, как только зародился

научный интерес к архивам, эти документы обнаружить. Но во всех последующих обзорных трудах, курсах истории, отдельных проблемных исследованиях, справочниках, энциклопедиях, каталогах с педантическим однообразием повторяются одни и те же сведения — ни открытий, ни пополнений. 1952 год, 1938, 1923, 1914, 1911, 1902... По мере того как от года к году приходилось все дальше уходить от наших дней, становилось очевидным, что авторы будто из одних и тех же карт выбирали различные комбинации, с равнодушной легкостью предпочитая одни и отбрасывая другие. Определенный факт, подробность, дата появлялись, чтобы в следующем по времени труде быть забытыми, и, наоборот, неожиданно исчезали, чтобы всплыть через несколько десятков лет — без объяснений, доказательств, критики.

Наконец, 1883 год. Журнал «Вестник изящных искусств», обширная статья П. Н. Петрова «Русские живописцы-пенсионеры Петра Великого». Перечень имен, и почти половина труда об Иване Никитине. Достаточно беглого взгляда, чтобы убедиться: именно здесь весь свод того, что когда-нибудь в дальнейшем сообщалось о художнике. Это одновременно тупик и берег, конец несостоявшейся истории вопроса и твердая почва пусть даже не названных автором источников.

Но в какой мере оригинальна статья? В каком качестве выступает в ней Петров — пионера и первооткрывателя или наследника и продолжателя? Отдаленное время и главный объем приведенных сведений делают последнее предположение почти невероятным. Тем не менее десятью годами раньше помечена небольшая полузаметка-полустатья в каталоге собрания картин Академии художеств 1872 года, и в ней полная схема сведений Петрова, без подробностей — откуда взять для них место? — зато со всеми основными датами и фактами, которые сегодня можно прочесть во втором издании Большой Советской Энциклопедии.

На этот раз это действительно было начало всех начал. Более ранние годы глухо откликались простым упоминанием имени художника и самым общим рассказом о нем: ни дат, ни фактов. Здесь же впервые уверенно говорило о себе знание. Тут пролегла граница обращения к архивным источникам, которая единственная в данном случае могла подсказать пути поисков.

Но статья в академическом каталоге имела любопытнейшую и своеобразную связь с исследованием П. Н. Петрова. Она принадлежала перу Андрея Ивановича Сомова, редактора и издателя «Вестника изящных искусств», где впоследствии появилась работа Петрова. Тем самым автор первой основанной на архивах биографии Никитина не мог не знать труда своего продолжателя. Больше того,

как редактор он должен был быть убежден в правоте внесенных изменений, чтобы согласиться на их публикацию, да еще в собственном журнале.

Давно уже стало законом, что, беря из того или иного научного труда нужные сведения, мы ссылаемся в дальнейшем на имя автора и больше не думаем о нем. Факт обнаружен, подтвержден соответствующей ссылкой, выпиской — чего же больше? Остается принять его в его абсолютном значении и идти дальше. А что значит абсолютное значение? Факт начинает свое самостоятельное существование в науке вне зависимости от открывшего его исследователя — и это кажется естественным и единственно возможным. Но так ли неопровержимо верна подобная точка зрения? Ведь исследователь имеет слишком много особенностей и чисто человеческих и научных, которые определяют не только методику его работы, но и самый подход к тому, что он делает, и оценку сделанного, открытого. И здесь единого знака равенства между исследователями поставить нельзя. Помимо опыта, умения обращаться с материалом, помимо профессиональной грамотности, эрудиции существует много других субъективных посылок, которые никогда не учитываются. Они-то и входят в то, что можно назвать психологией научного творчества, имеющей свои общие законы и очень индивидуальной в выражении каждого отдельного ученого.

Документ лежит на столе. Текст его ясен и не допускает разночтений (казалось бы!), но значит ли это, что рассказанный в нем факт непреложен. Для одного исследователя — да, для другого — нет. Тут для исследователя переплетается все: ему одному присущая логика мышления, опять-таки лично ему свойственное понимание исторической эпохи и отношение к ней — безразлично, найдет ли оно свое выражение в словах или нет, — оценка творчества изучаемого художника и конечно увлеченность. Скажем иначе, личный контакт с каждой картиной, каждым художником, каждым фактом, любовь, нелюбовь, равнодушие, настроенность, предубежденность — вся сложнейшая палитра обыкновенных человеческих чувств, перенесенная на почву давно минувших времен.

Предположим, портреты Никитина представляются несущими следы влияния Ларжильера — портретиста французского короля. Как же отказаться от соблазна считать русского живописца побывавшим в Париже — ведь в Россию тех лет французские портреты не попадали, а путь из Италии в Петербург мог лежать и через Францию. И если от таких умозаключений не удерживаются в XX веке, то что говорить о первых обратившихся к архивам исследователях, которых понятие достоверности приводимых фактов вообще не занимало. С данными, взятыми из архивов, соседствовали пре-

дания, слухи, недослышанные и недопонятые слова. Чем занимательнее и необычнее они были, тем охотнее на них откликались. В представлении, утвержденном еще романтизмом, художник не мог быть заурядным человеком. При таких посылках связь Сомов—Петров приобретала особое значение.

Делая первые шаги в научном искусствознании, ни Сомов, ни Петров не были искусствоведами в позднейшем смысле этого слова. Их сделало историками увлечение и, в конце концов, настоящее призвание. Трудно себе представить, что автор великолепнейшего трехтомного каталога Эрмитажа 1889—1895 годов с его точными и выразительными описаниями картин, безукоризненной музейной документацией, сотнями биографических вводов тот самый математик А. И. Сомов, которому принадлежит перевод классического сочинения Галилея «Разговоры и доказательства относительно законов движения».

Сомов приносит в изучение искусства логическую упорядоченность и доказательность мышления математика. Круг его интересов, если разобраться, достаточно специфичен. Это как бы объективная сторона знаний об искусстве: каталогизация произведений, принципы их описания — направленное видение и точное словесное выражение впечатления, история картины и история ее изучения, биографические справки. Сомов мечтает о каменных ступенях неопровержимых данных, на которые бы уверенно могли подниматься последующие исследователи. Не его вина, если многие ступени оказываются шаткими: искусствознание еще не научилось анализировать факты, не нашло критериев установления их подлинности. Все равно лестница растет, и сколько бы ни заменялись и ни перестраивались ее части, направленность усилий ученого имела большое значение для науки.

Внешне Петр Николаевич Петров полная противоположность своему коллеге и современнику. В истории искусствознания он фигура, пожалуй, даже более известная, особенно если говорить о наших днях, и совсем особенная. Трудно найти человека более влюбленного в архивы и вместе с тем безразличного к точности. Он первым перечитывает сотни листов подлинных документов, буквально захлебывается ими, стремится тут же, немедленно, еще не пережив первого увлечения, поделиться с другими своим изумлением, но никогда ему не слышится в них строгого и точного голоса истории. Они остаются для Петрова страницами романа, который можно раскрывать наугад, начинать с любой страницы и бросать там, где кончилось настроение или иссяк интерес. Петров легко и талантливо высказывает бесконечные догадки, но никогда их не подтверждает. Над этим не задумываются искусствоведы наших

дней, сталкиваясь с бесконечными неточностями в его основном капитальном труде, который не сходит со столов историков культуры, — «Сборник материалов для истории императорской Академии художеств». Перемешанные в неожиданных тематических разделах, произвольно сокращенные документы строят развитие Академии, но только так, как оно интуитивно рисовалось Петрову. И безусловно прав был автор в энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона — единственном источнике сведений о П. Н. Петрове, безоговорочно назвав его писателем — не ученым.

Сомов слишком хорошо представлял слабые и сильные стороны своего современника: огромный для тех лет радиус охвата архивных материалов и склонность к гипотезам, иногда талантливым, всегда необоснованным. В том же академическом каталоге 1872 года есть интересная подробность.

Виртуозная и безымянная живопись картины «Петр I на смертном ложе» вызывала множество догадок. Приписать ее любому художнику значило признать его первоклассным мастером. Имя Никитина впервые называет Петров — без объяснений, вопреки традиции, по одному ощущению живописи. Сомов приводит его версию, соглашается с ней, поддерживает ее собственными доказательствами и... оставляет авторство за И. Г. Таннауером. Соображения Сомова просты. Таннауера называл старый рукописный каталог, тогда как «несомненных доказательств в пользу г. Петрова» нет.

А что же получилось с биографией Никитина? Разночтения обоих историков могли показаться существенными или несущественными в зависимости от точки зрения. Первое касалось отчества художника: Сомов назвал Никитина Максимовичем, Петров сыном Никиты Дементьева; второе — место его службы в юности. Сомов помимо Артиллерийской школы указывал на связь Никитина с Оружейной палатой, Петров, не упоминая палаты, приводил совершенно новые данные о патриаршем хоре. Наконец, Сомов не знал временных границ жизни Никитина, примерно намечая 1690 и 1744 годы, Петров, оставляя неизменным ориентировочный год рождения, называл точно обстоятельства и год смерти художника — 1741, на обратном пути из ссылки в Москву.

Налицо были находки Петрова, на этот раз не вызывавшие никаких сомнений. В 1897 году в заметке об Иване Никитине для 47 тома словаря Брокгауза и Эфрона Сомов включает их все и остается в этом отношении в одиночестве. Последующие авторы единодушно сохраняют верность его собственной первоначальной версии — до наших дней Никитин остается Максимовичем, каждый историк подчеркивает его связь с Оружейной палатой и игнорирует

вопрос о патриаршем хоре. Правда, в литературу вводится год смерти живописца и — что самое неожиданное — его происхождение.

Получалось неразрешимое противоречие. Если сын священника, почему не Никитич, если все же Максимович, то откуда непоколебимая уверенность в профессии отца. И ведь именно эта часть материалов в «Живописцах-пенсионерах Петра Великого» отличалась редкой, детальной разработанностью. Петров называл добрых два десятка имен родных художника, вплоть до мужей его племянниц с годами их рождения и — куда дальше! — вступления в брак. Все это были прямые потомки Никиты Дементьева, умершего до 1716 года и служившего в приходе церкви Дмитрия Солунского «на Большой Тверской улице, что у Тверских ворот».

Вопрос можно поставить иначе. Откуда родились сомнения исследователей, а среди них немало таких, которые, не занимаясь самостоятельными изысканиями, удовлетворялись последней сложившейся формулой биографии любого художника, — Н. Н. Врангель, С. Н. Исаков, другие. Чему и почему они не доверяли так упорно, что их неверие обратилось в традицию. Не значит ли это, что Сомову противостоял другой, не менее признанный авторитет. У него могло не быть случая выступить специально в печати, — достаточно, если его соображения стали известны кругу искусствоведов.

У историков русского искусства есть своя Мекка. Какую бы работу они ни начинали, рано или поздно она приведет их «к Собко». Неспециалистам известен «Словарь русских художников с древнейших времен до наших дней», составленный автором с этим именем, но только специалисты знают, какую незначительную часть проделанного исследователем труда охватывают три вышедших тома — буквы А, И, П. Николай Петрович Собко в основном закончил всю работу над словарем, но в силу различных обстоятельств она осталась в черновой картотеке, которая теперь хранится в Ленинградской Публичной библиотеке. Достаточно войти здесь в Отдел рукописей и назвать специальность — искусствовед, как рука сотрудника привычно протянет вам опись фонда Собко.

Крохотные, чуть больше визитных карточек, засыпанные песчинками букв листки — ребус, который далеко не всегда удается решить, потому ли, что не разберешь почерк, потому ли, что не разгадаешь сокращений, потому ли, что содержание записи осталось не проверенным автором. Но попробовать нужно и можно.

Идея Собко проста. Он стремился собрать о каждом художнике возможно больше сведений, используя все источники — от книг, журналов, газет до устных рассказов и архивных дел. Мало того,

Собко имел в виду указать эти источники, открыв перед исследователями действительно широкую дорогу дальнейших поисков. В тексте словарной статьи все сведения неизбежно перемешивались и отделить одни от других не представлялось возможным, зато ссылки позволяли их перепроверить и оценить. Вышедший в 1894 году первый том словаря неотразимо убеждал новым, впервые примененным методом доказательств. Имя Собко стало — и осталось! — синонимом обстоятельности и достоверности приводимых данных. Если так, его соображения по Никитину могли иметь решающее значение, только бы они существовали в действительности.

А они существовали! В тоненьком, почти прозрачном конвертике с именем художника записей совсем немного, ссылок еще меньше. Имя явно находилось в работе, окончательные выводы не были сформулированы; и тем не менее, как ни редко это случается, записанного оказалось достаточно. Среди общих с другими авторами сведений Собко уверенно устанавливал отчество художника — Максимович и в то же время с краю, на полях делал едва заметную приписку под знаком вопроса: «сын Никиты Дометьевича». Значит, эту версию он знал, проверял (Дометьевич вместо Дементьевича!) и не нашел убедительной. Мудрено ли, что его сомнения передавались другим, не занимавшимся специально Никитиным, историкам, прочно вычеркнув из литературы незадачливое отчество. Правда, против них устоял Сомов, но для него не все оказалось ясным. По недостатку места или вполне сознательно в своей энциклопедической заметке он ничего не сказал о том, что отец художника был священником. Никитин у него просто Иван Никитич, без указания на происхождение — еще один узелок, окончательно запутывающий клубок противоречий.

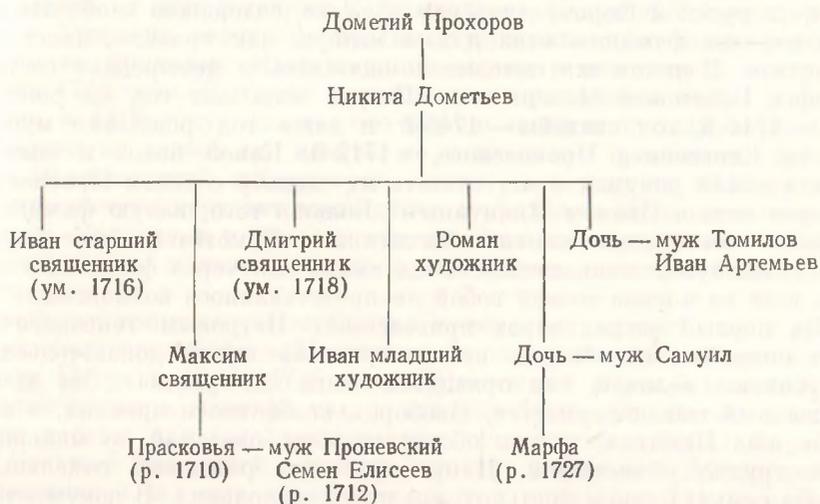
Выход? Он мог быть единственный — собственными глазами увидеть так по-разному воспринятые документы, их продумать, и если очень посчастливится, найти ускользнувшие от историков или показавшиеся им несущественными подробности. Меньшее по сравнению с нами знание многое, очень многое делало для исследователя тех далеких лет не имеющим значения. Решение представлялось самым логичным и самым головоломным. Ссылки на номера архивных дел и фондов, которыми привычно пестрят нынешние труды, еще тридцать лет назад не были обязательными. В прошлом же веке ответственность за точность сообщенных фактов — да и осознавалась ли она! — целиком лежала на авторе. В отношении Никитина никаких указаний встретить не удалось. Впрочем, особенно огорчаться этим не приходилось. Ссылки чаще всего оказываются бесполезными. Слишком много передраг и перетасовок пе-

режили архивы, и установить соответствие старого инвентарного номера новому обычно сложнее, чем отыскать интересующие тебя данные в совсем другом деле.

По существу, сообщенные Петровым сведения распались на четыре основные группы. Первая касалась состава семьи и родственников, вторая — службы художника в юности, третья — его пребывания в Италии, четвертая — дела Родышевского, по которому был заключен в крепость и осужден художник.

Надо было решить, в каком направлении можно быстрее пойти, или по крайней мере иметь надежду дойти вообще до выяснения интересующих меня обстоятельств. Дело Родышевского ничего не давало в отношении работ художника — писать картины в годы заключения Никитин, само собой разумеется, не мог, — пребывание в Италии также — все известные нам работы выполнены в России. Досадно. Как раз эти материалы известны и доступны. Документы о петровских пенсионерах хранятся в так называемом «Кабинете Петра I», дело Родышевского в фонде Тайной канцелярии — все рядом, в Москве, в Центральном государственном архиве древних актов.

Из остальных сведений самым многообещающим казался состав семьи, такой обстоятельный, что из него легко выросло родословное дерево. Знатным боярским родом оставалось завидовать подробностям, которые стали известны о семье жившего почти триста лет назад простого московского попа.



Дерево стояло перед глазами ветвистое, пышное, но, чем больше всматриваешься в схему, тем больше возникает вопросов. Каждая ветвь окутывается тенью недоумений. Почему в одной семье оказалось два сына Ивана? Если бы один был назван в память другого, но здесь оба жили одновременно. В древнерусском быту встречаются подобные случаи, только достаточно ли они проверены. Каким образом отец и два сына священничествовали в одной и той же церкви — в принципе возможное, но практически исключительное стечение обстоятельств. Перемена прихода в начале XVIII века дело для попа крайне сложное. Нужно было получить специальное разрешение церковного начальства, обеспечить семью умершего предшественника, найти попа для оставляемого прихода, продать собственный дом на старом месте, а главное иметь полную уверенность, что новые прихожане обеспечат больший доход. Но не эти сомнения представлялись важными.

В генеалогическом дереве значатся две дочери Никиты Дометьева. Имен их Петров не встретил, зато имена мужей знал. На основании какого же документа можно было установить родственную связь обеих женщин, особенно жены некоего Самуила, с самим Никитой? И уж совершенно невероятным смотрится указание на наличие у той же безымянной Никитичны дочери Марфы с точным годом рождения — 1727-м. Какого рода документ мог зафиксировать рождение этой Марфы от отца без фамилии и матери, чье имя заменялось туманным упоминанием о том, что она дочь Никиты Дометьева? Даже свидетельство о рождении, появляющееся много позже в русском бюрократическом обиходе, содержало в обязательном порядке фамилию отца и имя матери, как правило, вместе с отчеством. В таком же положении оказалась и двоюродная сестра Марфы, Прасковья Максимовна. Петров называет год ее рождения — 1710-й, год свадьбы — 1745-й и даже год рождения мужа, Сергея Елисеевича Проневского, — 1712-й. Какой повод и опять-таки в каком документе мог связать их свадьбу с делом Прасковьи и через него с Иваном Никитиным? Больше того, какую фамилию носила многолюдная семья — Никитиных, Дометьевых или другую, оставшуюся неназванной. Ведь иначе как через фамилию связать всех ее членов между собой не представлялось возможным.

На первый взгляд ворох приведенных Петровым генеалогических подробностей обладал неопровержимой силой доказательств: чем больше мелочей, тем правдивей выглядит рассказ. Но здесь привычный вывод неуместен. Наоборот, особенности времени, в которое жил Никитин, делали обстоятельность сведений по меньшей мере трудно объяснимой. Например, годы рождения отдельных членов семьи, причем третьего, младшего, поколения. В документах

первой трети XVIII века эти сведения не указывались никогда. В некоторых случаях приводился в связи со службой возраст мужчин, для женщин и такого повода не существовало, а у Петрова речь шла как раз о женщинах, и только о них.

Тут-то и начиналась настоящая головоломка. Что использовал Петров — один документ или свел воедино несколько, относились ли они к одному году или были разновременными, точно ли придерживался историк их содержания или в какой-то части делал собственные выводы. От ответа зависело где и что искать и доверять ли автору. А в историческом исследовании, если станет вопрос о доверии, приходится перепроверять каждую подробность — или ни одной, или все.

Первая и, пожалуй, единственная вежа, оставленная Петровым, — указание на приход Дмитрия Солунского «что на Тверской Большой улице», где священничествовал Никита Дометьев. Государственная бюрократическая машина была на полном ходу уже в XVII веке, а церковь и вовсе отличалась виртуозностью в учете своего огромного хозяйства. Назначения священнослужителей, переходы с места на место, смерти, состав семей, земельная собственность, поборы во всех видах и по всем поводам — все записывалось, фиксировалось, сравнивалось. И хотя до наших дней дошла небольшая часть пригном разрозненных архивов, их достаточно, чтобы рассчитывать на сведения о каждом конкретном лице.

Буквально в статье Петрова сказано, что Иван Никитин сын московского священника Никиты Дементьева из церкви Никитского сорока во имя Дмитрия Солунского на Большой Тверской улице, у Тверских ворот. Из братьев художника двое были связаны с тем же приходом. Иван-старший сменил в нем отца и сам умер около 1716 года, Дмитрий состоял здесь приходским попом и скончался в 1718 году. Это то, что можно назвать точным адресом в историю: не только где искать, но и на каком временном отрезке. Раз Иван-старший сменил отца, значит, тот умер до 1716 года, а по прошествии двух лет связь семьи с приходом оборвалась окончательно. Конечно, в приходе могли остаться вдовы, дети, наследники, собственность, и потому имело смысл начать искать с более позднего времени.

«Книга имянная свидетельства и переписи мужеска полу душ» церковных причетников Москвы и их родственников составлена по указу Петра в 1722—1726 годах. Никитский сорок — административная единица, одна из тех, в которые были объединены московские церкви, для сегодняшнего москвича совсем небольшой район от Большой Никитской — улицы Герцена, до Большой Дмитровки — Пушкинской, но зато десятки и десятки приходо-в. Никакого Дми-

трия Солунского нет и в помине. Не удивительно. Почти каждая московская церковь имела в лучшем случае два названия — одно, признанное духовной администрацией, другое народное. Для патриархии и Синода было важно, в честь какого святого или праздника освящен главный престол, для москвичей — какой ими особенно почитаемый святой связан с церковью. В результате Троицкая церковь может называться Никольской, потому что в ней был придел Николы Чудотворца, а Климента папы Римского наоборот Рождественской, благо к ней пристроили соответствующий алтарь, Покровский собор на рву и вовсе Василием Блаженным. Здесь-то и необходимо указание на топографию, чтобы среди множества приходских церквей безошибочно установить нужную.

Дмитрий Солунский существовал в народном обиходе. Синод его называл иначе — «церковь Живоначальныя Троицы, что у Тверских ворот, при ней предел великомученника Дмитрия, каменные». Под таким названием ее и удастся отыскать в «Книге имянной». Перепись фиксировала: «Поп Иван Михайлов 47 лет, у него сын Иван 12 лет. Дьякон Матвей Борисов 44 лет, у него дети Стефан 12 лет, Иван 7 лет. Дьячок Дмитрий Никитин 25 лет. Пономарь Андрей Ларионов 50 лет, у него сын Дмитрий 5 лет». Дьячок Дмитрий Никитин — но ведь и последний из сыновей Никиты, якобы служивший в приходе, назывался этим именем. Правда, он умер несколькими годами раньше и, по утверждению Петрова, был попом. Здесь же дьячок достаточно молодой и тезка. Совпадение, родственная связь или ошибка Петрова?

Дальше в переписных документах огромный перерыв. С 1722 до 1685 года промежуточных сведений найти не удастся. И здесь как конец оборванной нитки — поп «Доментян Прохоров». Не отец ли Никиты Дементьева? Он устроился в приходе давно и прочно. «Писцовая книга» подробно объясняет, что сначала купил «Доментян» в 1678 году дьяконскую землю при церкви, а в 1680 году и поповский двор.

Проверить догадку на ближайших по годам документах невозможно. Временные ножницы разошлись слишком широко, чтобы можно было что-нибудь выяснить. Но если считать, что дьячок Дмитрий Никитин всего лишь тезка и однофамилец сына Никиты Дементьева, то почему же сам Никита должен быть обязательно сыном «Доментяна» Прохорова?

Конечно, Дементий имя редкое, гораздо более редкое, чем Никита, но в конце концов в подобном совпадении меньше невероятного, чем в двух Дмитриях Никитиных.

Есть еще один род документов, по которым можно проследить пребывание причетника при той или иной церкви — взнос оклад-

ных денег, налога на церковь. Если данное лицо не вносит их, это не значит, что оно не состоит при церкви — ту же обязанность выполнял любой причетник, но если он их вносит, значит действительно находится в приходе. В церкви Дмитрия Солунского окладные деньги платит в течение 1680—1707 годов все тот же Дометиан Прохоров, последующие пять лет поп Никита, а в 1712 году получает «перехожую память» на его место Николай Чудотворца что в Гнездиках поп Иван Никитин. Никаких упоминаний о родстве умершего с его преемником (обычно это делалось!) — просто переведен «на место бывшего той церкви вдового попа Никиты Дементьева». Спустя четыре года здесь же состоит попом «бывший дьякон» Дмитрий Никитин. Смутивший меня дьячок при всех обстоятельствах мог быть всего лишь однофамильцем и тезкой предполагаемого брата художника. Да и, кстати сказать, где доказательства родства вновь поставленного попа с «бывшим» Никитой. Простое логическое умозаключение не сулило успеха. Дьячок-тезка служил слишком выразительным предостережением.

Сведения по взносам окладных денег, хотя и в очень сокращенном виде, появились в печати в 1884 году в уникальном издании И. Е. Забелина «Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы», составленном на основании огромного круга архивных данных, преимущественно из церковных фондов. Не они ли послужили причиной того, что мнения исследователей разделились. Сомов счел точку зрения Петрова об отце художника — Никите достаточно обоснованной, остальные отнеслись к ней скептически. Собко вносит при этом в свою картотеку характерную поправку, что Иван Никитин предположительно сын не «Никиты Дементьева», а «Никиты Дометьева», как звучит отчество в приходских записях.

Названные Петровым имена постепенно всплывали, но ничто не говорило об их связи между собой и главное с художником, на которой настаивал историк. Из всей генеалогической схемы пока выявились дед, отец, два брата художника, если только подобное родство существовало. Оба предполагаемых брата оказывались бездетными и умерли непосредственно после рождения одной и задолго до появления на свет другой своей племянницы. По одному этому мало вероятно, чтобы все они фигурировали в некоем общем документе, и значит, исследователь в большей мере предполагал, чем констатировал факты. Логически все представлялось возможным, фактически оставалось недоказанным.

И кстати. У Собко в картотеке упомянуто не только отчество, приводимое Петровым — Дометьевич. Есть в его записях и другие названные Петровым имена. Возвращаясь к своим пометкам. Среди бесплодных раскопок поддерживает только память: нет, что-то по-

добное было. И вот наконец выписка из исповедной книги Ильи Пророка за 1745 год. Шестой по счету в приходе двор, владелец Роман Никитин, «придворный живописец», его жена Маремьяна Петрова, сын Петр, «архитектурный ученик», а дальше племянница его девица Марфа Самойлова, 18 лет, его зять, лейб-гвардии Семёновского полка гренадерской роты сержант Сергей Елисеев сын Пронский, 32 лет, жена его, Прасковья Максимова, 28 лет. Еще три имени из ветвей генеалогического дерева, хотя если это и есть единственное основание, чтобы их причислить к родственникам обоих художников, то вывод Петрова придется считать преждевременным.

Начать с зятя. В русском языке это понятие обозначает разные степени родства: муж дочери, муж сестры. Здесь родственная связь и вовсе непонятна. Пронский назван зятем художника, а жена его, судя по записи, не состоит с тем ни в каком родстве. Получается, что обоих супругов ничто не связывает с Романом, а через него и с Иваном Никитиным. Марфа Самойлова, с одинаковой степенью вероятности может быть дочерью не безымянной сестры, а еще одного брата художников. После 1745 года ни один из трех родственников не появляется в доме художника. В 1752 году Роман по-прежнему живет там же с женой, успевшим жениться сыном и братом своей невестки. В 1755 году Романа уже нет, двор принадлежит Петру Романовичу Никитину, также и в 1758 году.

Еще одна попытка — приход Николы Чудотворца в Гнездниках, откуда перешел в отцовскую церковь предполагаемый Иван Никитин-старший. В архивах упоминается его переход к Дмитрию Солунскому, упоминается, что он был священником в Гнездниках еще в 1702 году, но и только. Каждый в любом из намеченных Петровым направлений шаг здесь становился последним.

Что ж, не было попутного ветра, не было и берегов Америки. В лучшем случае пришлось пройти путями чужих сомнений и не отказаться от них. Но право на сомнение — право на поиск, право на мысль, особенно когда речь идет об устоявшихся во времени утверждениях. Ведь оставалась еще другая возможность — идти от сведений о юности художника. Если вопрос об отчестве оставался для историков в общем открытым, в части фактов жизни Никитина до Италии разногласий никогда не существовало.

Есть такие «леонардовские» фигуры в истории искусства. Среди обычных художников, с ранней юности и до конца дней отдавшихся одной профессии, они проявляют одаренность в десятке областей, своего рода Ломоносовы, которыми принято из-за этого особенно восхищаться, вспоминать Возрождение, гармоничное развитие человеческой личности. По существу, сюда же тянула и общепринятая характеристика Никитина. Музыка, математика, изобразите-

льное искусство — и все на высоко профессиональном уровне. Музыка — Никитин солирует в одном из лучших хоров и обучает искусству пения молодых. Математика — он преподает в первой русской школе военных инженеров. О живописи и вовсе говорить нечего, если юноше приходится писать портреты царской семьи.

Но ведь Россия на переломе XVII—XVIII веков не Италия времен Ренессанса. Условия в ней складываются по-иному. Заниматься любой профессией, учиться ей — значит служить в соответствующем ведомстве. Грандиозное колесо государственной машины захватывало смолоду, чтобы выпустить — если доживешь — дряхлого, ни к чему не пригодного старика, захватывало тупым неумолимым вращением шестнадцатичасовых рабочих дней, угрозой багогов, кнута, ссылки, невозможностью перейти на другое место, чему-то не подчиниться. Унизительные обороты прошений о выдаче «заслуженного жалованья», которое регулярно забывали платить, о копеечных прибавках — это ли не свидетельство действительного положения специалистов. Но тогда как понять «совместительство» Никитина, даже для наших дней слишком много успевшего и перепробовавшего за двадцать четыре года своей жизни?

Первый ответ пришел неожиданно быстро. В «Описании записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов», выпущенном в 1883 году А. Е. Викторовым, в разделе «Дела и документы о денежных расходах по Оружейной палате за 1705 год» стояло имя Ивана Никитина как одного из учеников амстердамского гравера Схонебека (опять Схонебек!). Разыскать в Центральном государственном архиве древних актов оригиналы дел не стоило труда, но они ничего не прибавляли. Имя упоминалось всего один раз, ни раньше, ни позже в штате Оружейной палаты оно не фигурировало. Вот только как пройти мимо того факта, что именно к 1705 году истекал шестилетний срок обучения Никитина из штетинского «Анекдота» у «лучшего живописца Амстердама». То, что Иван Никитин больше не встречался в документах палаты, могло свидетельствовать об окончании им занятий и переходе на самостоятельную службу, тогда как в период ученичества он скорее всего числился под отчеством. Еще одно совпадение и предположение.

После одновременного появления в приходе Дмитрия Солунского двух Дмитриев Никитиных спешить с выводами не хотелось. Где доказательства, что этот Иван Никитин и есть будущий живописец? Каким было его отчество — если было? Не оставалось сомнений и в другом. Архив Оружейной палаты как наиболее доступный и многообещающий не ушел от внимания историков. Их молчание свидетельствовало о том, что А. Е. Виктор не пропустил нигде другого упоминания о Никитине.

Второй ответ потребовал большего времени. Кому придет в голову искать списки певчих в «Описи высочайшим указам и повелениям, хранящимся в Санкт-Петербургском Сенатском архиве за XVIII век». Тем не менее именно в этом издании П. Баранова, под номером 208 числился указ о высылке из Москвы в Петербург патриаршего поддьякона Никитина и певчих. Он или не он? Волна самых разнохарактерных соображений готова была тут же стереть вопрос. По возрасту — Никитину в 1712 году было около двадцати двух лет — художник мог состоять поддьяконом, но только не патриаршим. Последний патриарх Адриан умер в 1701 году, и Петр поспешил заменить патриархию Синодом, иначе — единовластное правление церковью коллегиальным. Все связанные с патриархом установления соответственно перешли в иное подчинение. Звание патриаршего поддьякона могло сохраняться на протяжении десяти лет, но получено оно должно было быть до 1701 года, когда будущему художнику едва исполнилось десять лет. Если же учесть, что подобное звание связано с руководством певчими, остается единственный вывод — передо мной снова однофамильцы. Ничего удивительного. На рубеже XVII—XVIII веков имя Никиты по своей популярности соперничало с Иваном, а само по себе их сочетание повторяется в документах сотни и сотни раз. Вот здесь-то и мог прийти на помощь архив Оружейной палаты.

Певчие в эти годы далеко не безлика масса. Подбирали их очень тщательно, обеспечивали хорошо, повсюду возили за царским двором. И дело было не в любви к боголепному богослужению, не в избытке религиозности — где уж в ней подозревать Петра и его окружение! Тем не менее после смерти патриарха Петр не забывает забрать к себе певчих его хора и при всей своей скупости сохранить им былые оклады, а были они очень и очень значительными. Например, царский певчий Андрей Нижегородец получает в 1699 году оклад 15 рублей деньгами, кормовых 45 рублей, суком «по вся годы» на 5 рублей, ржи и овса по 12 четвертей. Столько получали лучшие из художников Оружейной палаты.

Ларчик раскрывался просто. Царские певчие были придворными артистами. Исполняли они самые разнообразные программы, первые светские и народные песни, итальянских и немецких композиторов, пели á капелла и в сопровождении музыкальных ансамблей, на всех видах придворных празднеств, торжеств, специальных концертов. Дела Оружейной палаты, при которой они состояли, рассказывают, как направляются государевы певчие под Азов, который осаждали русские войска, в Воронеж, где закладывались первые корабли, как еле успевали за Петром в его стремительных разъездах по стране. И почти каждый раз тщательное перечисление имен,

званий, окладов — обычная бухгалтерская отчетность за каждую выданную копейку. Перечисляются их имена и в связи с грандиозными празднествами Всешутейшего и Всепьянейшего собора, которым так увлекался Петр, стремясь любой ценой — издевкой, площадной шуткой, пьяным разгулом — освободить человека от подчинения церкви, от соблюдения старых установлений. И пили певчие наравне с высокопоставленными участниками собора, и пели, и разыгрывали непривычные для церковников роли греческих богов.

Но как неисходный рок — ни в одном из этих обстоятельнейших списков нет и помину об Иване Никитине. Мелькает он один единственный раз, чтобы породить надежду, сбить с толку и исчезнуть. Тут уж трудно удержаться от домыслов. А может, он скрывается под другим именем, прозвищем — почти наверняка так должно быть! — но под каким?

К неудержимо пухнущим на рабочем столе бумагам добавляется и безнадежный список всех певчих, состоявших в патриаршем и царском хорах за 1690—1712 годы. Иванов много, но нет ни малейшей зацепки заподозрить какого-нибудь одного. Разве что такое сочетание имен как Иван Ростовец и Роман Ростовец — Петров и Собко утверждают, что художник состоял в хоре вместе с братом. Аналогичные имена налицо, Ростовец — скорее всего должно обозначать происхождение и может не иметь отношения к фамилии. Рядом есть и Андрей Нижегородец и Михаил Холмогор. В Московской переписи 1716 года полное имя того же Нижегородца раскрывается как «певчий: дяк Андрей Васильев сын Нижегородец». Имя нашего художника ни разу подобным образом не расшифровывается. В личных его бумагах нет упоминания о немосковском происхождении, о самом прозвище. Историки единогласны, считая Никитина коренным москвичом. Пусть Ростов говорит о происхождении отца, и такое предположение не дает ничего обнадеживающего.

Иван и Роман Ростовцы числятся среди первых певческих дяков Петра (не патриарха!) еще в 1699 году и получают одни из самых значительных по размеру окладов. Какой тут разговор о братьях художниках, которым в это время не было и десяти лет. Певчие-дети получали буквально копейки в год и, во всяком случае, не носили звания дяков.

По всей вероятности, если бы кто-нибудь из историков переступил порог собственно архива, заглянул за книгу П. Баранова, от его убежденности не осталось бы и следа. Но специально Никитиним никто после Петрова и Собко не занимался, такой естественный шаг к источникам не был сделан, и в литературу вошло безапелляционное утверждение: Иван Никитин — царский певчий. Ход рассуждений и здесь предельно ясен. Раз Иван Никитин на-

зван в приведенном П. Барановым документе патриаршим подьяконом, значит, в свое время он состоял в патриаршем хоре, а раз в 1712 году его вызывают во главе певчих в Петербург, значит, он состоит в хоре царском. Логический вывод незаметно дополняется знанием особенностей времени: подьяком по своей должности не просто пел, а обучал младших — и страница биографии нашего художника готова. Правда, даже полностью принимаемая подобный вариант, нельзя не споткнуться о маленький, но острый камушек. В указе 1712 года не упомянуто, что Никитин Иван являлся певчим — просто он вызывался вместе с ними, возможно, как администратор или как духовное лицо. Примененный в документе оборот мог иметь принципиальное значение, мог не иметь никакого, но не отметить его опасно.

Из трех упомянутых Петровым сторон деятельности художника в юности оставалась последняя — преподавание «цыфири» в Артиллерийской школе. Что подразумевали под этим названием авторы, с такой небрежной легкостью его упоминавшие? Да, в 1700-х годах появились ростки военного образования в России. Да, в Москве одно за другим открывались специальные учебные заведения, но ни одно не носило подобного названия. Первый вывод очевиден: никто из историков и здесь не обратился собственно к архивному материалу. Оговорка Петрова привела к рождению нового поручика Кижж. Само собой разумеется, это еще не могло ставить под вопрос факт работы Никитина в военном учебном заведении, а их в Москве начала столетия было три.

Школа при Преображенском полку — первая военная школа России была собственно артиллерийской. Ее программа отличалась узкой направленностью: арифметика, геометрия, фортификация, артиллерия. Основанная в 1698 году по приказу Петра, она возглавлялась «капитаном от бомбардир» Скорняковым-Писаревым и имела преподавателей из числа офицеров полка. Места для вольнонаемного, да еще художника в ней явно не оставалось. Штатные списки безоговорочно это подтверждали.

Два других открытых уже в январе 1701 года училища — Пушкинская школа и «Школа математических и навигационных, то есть мореходных хитростно наук учения». Первая больше любой другой отвечала принятому в никитинской биографии условному названию, зато вторая находилась в ведении Оружейной палаты. Если учеником Схонебека действительно состоял будущий портретист, именно в ней ему легче всего было осуществить совмещение профессий живописца и преподавателя «цыфири».

«Школа математических наук», располагавшаяся сначала на Полотняном дворе в Кремле, позже в Сухаревой башне, была учи-

лицем особого рода. Разработанная при деятельном участии Петра, ее программа отличалась исключительной обширностью. Сюда входили арифметика, геометрия, тригонометрия с практическим применением к геодезии, математическая география, мореплавание, навигация, астрономия, «рацирная наука». Преподавателей было немного, всего четверо, точно и поименно известных специалистов. О чем говорить, если предназначаемую биографами Никитину «цыфирь» вел знаменитый русский математик Леонтий Магницкий.

Пушкарскую школу отличала худшая постановка преподавания, ограниченная программа, слабые педагоги. Вместо намеченных трехсот она насчитывает в 1706 году только 129 учеников. Преподаватели — несколько русских офицеров и военный инженер иностранец Грап — остаются незагруженными. Предположить при таких условиях возможность найма учителя со стороны трудно, да и в штатных списках нет имени Ивана Никитина.

Получалось парадоксальное положение. «Голландская» версия Штелина неуловимо начинала приобретать весомость. Доказательство от противного — пусть его данные не имеют, с нашей точки зрения, документальных подтверждений, зато данные его противников именно документами поставлены под сомнение. Иными словами, версия Штелина — версия историков.

ДВОР У ИЛЬИ ПРОРОКА

Можно длинно и обстоятельно рассказывать о том, где работал Никитин в молодости, с какими учреждениями был связан, даже какими качествами отличался, но до тех пор, пока под каждой подробностью нет ссылки на материалы, любое утверждение не имеет цены. За общепринятым вариантом биографии Никитина подлинных документов не было.

Впрочем, одно свидетельство существовало. Но подобно тому, как родословное «Древо» с его полной подписью и годом обернулось обвинительным актом против художника, аналогичный смысл имел и этот документ — «Опись двору бывшего живописца Ивана Никитина, которой на Тверской улице в приходе у церкви Ильи Пророка». Составленная в связи с арестом Никитина, она обстоятельно перечисляла его личные вещи, описывала дом и, по единодушному утверждению биографов, неоспоримо свидетельствовала об изменившихся взглядах художника, о его обращении к старомосковской консервативной партии.

Никитина, с точки зрения искусствоведов, разоблачали заповнившие его дом образа, книги духовного содержания. Это убеждение настолько укоренилось, что, когда в архиве Собко мне попалась копия «Описи», я не сумела толком ее прочесть. К чему? Беглого взгляда на первые листы было достаточно: их начинал список икон. Но теперь зародившиеся сомнения упорно возвращали к хорошо, казалось, знакомому документу. Неужели домашняя обстановка художника не заключала в себе пусть самых незначительных мелочей, которые бы могли что-то добавить к сложившемуся представлению.

Если с проспекта Маркса свернуть на улицу Горького и мимо гостиницы «Националь» направиться вверх, к зданию Центрального телеграфа, на пути встанет новый гостиничный корпус. Дальше набухший грузной кладкой театр Ермоловой, туннельный провал входа под тупым трепыханием полотняных реклам. Здесь, на этом месте, располагался приход церкви Ильи Пророка «что на Тверской», замкнутый мирок, без остатка растворившийся в неумном росте огромного города. Стояла церковь, небольшая, каменная. До нее приход имел на том же месте церковь деревянную, тесно сжатую приходским погостом,— хоронили москвичей там же, где они жили, рядом с домами. Только в годы Екатерины II, когда Москву опустошила чума, обычай запретили и правительство выделило за чертой города специальные кладбища — повод для сильнейших волнений и недовольства среди горожан. Церквей в округе было полно, и приход у Ильи Пророка не отличался размерами: не-

сколько дворов боярских, несколько обывательских и те на церковной земле. Зато место выгодное, в самом центре города, в виду Кремля и крикливого кипения охотнорядского торга. Земля и дом здесь стоили дорого, да еще какой дом!

С точки зрения наших дней или даже конца XIX века, когда работали Петров и Собко, «палаты каменные о дву апартаментах» — так определялся дом Никитина — не представлялись ничем необыкновенным. Ну, а двести пятьдесят лет назад, когда вся Москва была земляной и деревянной, когда вросшие в землю домишки не имели даже чердаков, а каменное строительство говорило о высоком положении на социальной лестнице? Как отойти от наших представлений и взглянуть на события прошлого глазами их современников, в масштабе и значении тех лет, особенно когда это касается повседневной жизни, предметов обихода.

«Палаты каменные о дву апартаментах» — не двухкомнатный домик, а двухэтажное здание. Много ли их таких в Москве ранних петровских лет, много ли сохранилось до наших дней. Палаты дьяка Аверкия Кириллова, нынешнее здание Московского областного краеведческого музея. Их тщательно реставрировали, архитекторы ломали головы над планом, удивлялись строительному искусству, находкам старых зодчих, декоративному их дару. Владение Ивана Никитина больше всего напоминало эти палаты. Не удивительно ли, что художник — пусть придворный, пусть особенно любимый Петром — располагал домом, не уступавшим палатам наиболее состоятельных и привилегированных людей государства. Одно это заставляет задуматься.

Наконец, сама опись. Пачка плотно исписанных листов. На этот раз беру их особенно осторожно, особенно бережно. Что бы они ни сказали, в них личная жизнь художника, и никакие письма, никакие отзывы современников не раскроют того, что таит в себе неказистый и сложный повседневный обиход человека. Шерлок Холмс угадывал характер по особенностям изношенной шляпы — остроумное и убедительное логическое построение Конан Дойла. Что же говорить, когда перед тобой вороха изношенных шляп, одежды, мебели, обоев — целый дом, забитый всем тем хламом, который, как культурные слои в археологических раскопках, отмечает каждую ступень человеческой жизни, каждое свершение и перемену.

Одежда. Нет, ни сам Никитин и никто в его доме не носил старорусского платья. Напротив, все утверждало «немецкие» привычки хозяев: «пара платья» — черного сукна кафтан, камзол и штаны, тафтяной черный камзол, камзол, шитый золотом, кортики с медными эфесами и в ножнах, кирасы, гарусный темляк, щеголь-

ские португези, вроде «спажной паяринной с медною пряжкой и замочком», две пары пистолетов, седло и полный набор для лошади. Таким легко себе представить офицера, военного, но никак не художника. И внешний вид Никитина соответствовал новой моде. По всей вероятности, он не носил ни бороды, ни усов, потому что среди его личных вещей хранятся «оселки, что бритвы правят», и много путешествовал, потому что имел своего рода дорожный несессер, в котором кроме оселков была «щетка, что платяя чистят», «гребенка роговая, что головы чешут». Если бы жизнь художника носила оседлый характер, каждая вещь имела бы свое отдельное и постоянное место.

Да и держало ли что-нибудь Никитина на месте? Пара «худых» платьев и старый тафтяной веер говорили о том, что хозяйки в доме у Ильи Пророка давно не было. Женщины в петровские годы труднее привыкали к новому обиходу, «немецкое» платье часто сменялось дома на привычное русское. Но кем бы ни была некогда жившая в никитинском доме неизвестная, она этого обычая не разделяла. Следов от нее осталось мало, непонятно мало, зато каждый говорил о новых привычках: «веер женский худой тафтяной по желтой земле», «юбка старая камчатная вишневая стеганая», «ешанечка черная тафтяная на собольем меху». Трудно себе представить в таких модных вещах простую понадью, если речь шла о матери Никитина, или поповну, если это была его сестра. Нигде не говорилось о том, чтобы художник был женат. Детей, во всяком случае, он не имел, но в комнатах стояли две «новомодных и целых» колыбели.

Есть хорошее правило исследователя — сначала прочесть попавший тебе в руки документ до конца, не поддаваясь эмоциям, будто на самом коротком поводке провести себя по тексту. И как же это трудно! Как невольно взрываются фантазия и память десятками гипотез — сразу, от одного слова. В самом конце «Описи» сдержаться и вовсе было невозможно. Скучное канцелярское перечисление сообщало, что первый этаж дома Никитин сдавал внаймы. Одну часть занимал калачник Андрей Иванов, другую — иноземец, часовой мастер Еким Кондратьев. Русскому имени иноземца удивляться не приходилось — такова обычная в те годы интерпретация непонятных иностранных имен. Важно другое. Обратившийся к религиозному фанатизму художник пошел на то, чтобы жить под одной крышей с нехристом и басурманином.

Чувство было таким, будто попадаешь на место происшествия и по оставшимся приметам — заметишь или не заметишь, поймешь или не поймешь — пытаешься восстановить картину того, что произошло. Правда, все случилось слишком давно и ничего нельзя

увидеть собственными глазами, но спасибо неторопливым и дотошным писарям тех далеких дней. Мелочное однообразие «Описи» — почти натура. Наверняка сам заметил бы значительно меньше.

Дом стоял прямо на углу Тверской и узенького Ильинского проулка, большой, десятиконный, под ершистым горбом гонтовой крыши. С переулка глухая стена, врытые стоймя бревна забора — любая осада нипочем! — тяжелые створчатые ворота, плотно кованные железом, калитка под тесовым навесом. Просторный густоватый двор с огородными грядками. Справа рубленая светлица — дом в три окошка с сенями, жилым чердачком, веселым затейливым балкончиком, слева — палаты, крутое в два излома крыльцо прямо на второй этаж.

Под нижней лестницей крыльца баня с предбанником, под верхним маршем — чулан для снеди, почти под половиной дома погребица, в ней бочки винные на двадцать-тридцать ведер, бочки всех мер дубовые, липовые, кадки, кадочки. Под потолком на крючьях гирлянды свиных окороков. Во всех стенах множество шкафов-поставцов, чтобы все под рукой, все рядом. Задвинь кованные засовы железных дверей дома, опусти в пробой могучие скобы, запи прошитые железом ставни и живи, месяцами не выглядывая на улицу, не выходя во двор.

Нижний этаж был устроен просто. Неширокие сени, открывавшиеся дверями на улицу и во двор, делили его на две части — с каждой стороны по одной сдававшейся Никитиным внаем палате. Каменные своды, прикрытые дощатыми потолками, дощатые же полы, нарядные, в зеленых изразцах печи — больше ничто не говорило о привычках или благосостоянии хозяина. На верхнем этаже все выглядело иначе.

Узкие высокие ступени каменного крыльца. Окованная железом входная дверь с полным набором засовов, закладок, пробоев. За ней сени, просторные, в два окна, с разнобоями дверей — снова железных, деревянных, разных — на чердак, в комнаты, в два жулика.

Посетители петровского дворца в Летнем саду Ленинграда почти всегда переживают одно и то же чувство: и это дворец? Пусть маленький, но почти без мебели, без хрусталя, золота, зеркал, дорогих тканей — обязательного декора царской власти. А ведь всему нужно было научиться, все надо было суметь делать собственными руками, иначе откуда взять резную мебель, хитроумные плетения шпалерных тканей, крытые серебряной амальгамой стекла зеркал, секрет хрупких скорлупок фарфоровой посуды. Так и появлялась на первых порах мебель под голландские образцы, где завитки резных перекладин сменяли простые брусья,

тончайшую гравировку знаменитой кардовской кожи «телятинные» шкуры, недавно шедшие только на обувь, набойка или ручная раскраска холста «под шелк», многие другие так разочаровывающие сегодня ухищрения. Комнаты Никитина были проникнуты духом своего времени.

«Первая передняя палата» с пятью обращенными на Тверскую окнами. Вместо занавесок для тепла красный войлок — он долго держался в русском обиходе. На стенах шпалеры — холщевые обои с нехитрой, но очень модной в те годы набойкой: зеленые травы с серебром на желтом фоне. Такие же шпалеры первой русской мануфактуры Затрапезнова в Ярославле украшали и комнаты Анны Иоанновны и строившиеся по ее приказу театральные помещения. Мебели мало, но она в новом вкусе. Дубовый раздвижной стол, второй стол — круглый, лаковый, на точеных липовых ножках. Липовый шкаф-поставец. Обитые красной «телятинной» кожей стулья.

Замкнутого образа жизни Никитин явно не признавал. Следующая выходящая на Тверскую улицу палата — «крестовая» — меньше всего напоминала о старозаветных привычках. Те же желтые в зеленых разводах обои плотно завешаны картинами. Здесь и композиции непонятного писарям содержания, и портреты Петра, Екатерины I, Анны Петровны скорее всего кисти самого художника, и гравюры. Под сводами потолка железный стеклянный фонарь. По стенам шестнадцать обитых красной кожей стульев, высокий, выкрашенный по голландской моде в черную краску поставец с множеством хрустальной и серебряной посуды. Посуда в те годы служила помимо своего прямого назначения украшением особо ценным и дорогим. Поставцы ставились в приемных комнатах, в залах для танцев. «Крестовая» палата Никитина напоминает как раз такое помещение для ассамблей. Стола в ней нет, а стоящая в стороне кровать «новоманерная столярной работы» с точеными столбиками и занавесками тоже относилась в начале XVIII века к редким, куда там — диковинным украшениям. Петр специально посылал дворянских детей на Запад учиться делать такие кровати и «убирать» их тканями и резьбой.

Удивительным было пристрастие Никитина к скульптуре — искусству совершенно новому и непривычному для России. Деревянная скульптура встречалась и в XVII веке, но представляла, по существу, резьбу и притом не слишком распространенную. Обстановка же никитинского дома говорит о том, что художник привез многие образцы этого любимейшего ему искусства из Италии. В одной палате это причисленный к иконам «образ Знамения Божьей Матери каменной отливной» — по-видимому, барельеф, бе-

зусловно не русской работы, в другой — «ящик деревянной маленькой, внутри Распятие Христово алебастровое», в третьей — «фигура в круглом ящике: 2 уточки воцаные», «фигура в коробочке под стеклом: мужская и женская», «доска каменная в деревянных рамках».

Третья, «наугольная», палата имела только три окна и выходила во двор. Именно она скорее всего служила личной комнатой художника. Здесь множество его личных вещей, одежда, краски, кисти, шахматные доски, из мебели — вделанный в стену шкаф-поставец, зеркало, те же кожаные стулья и два рабочих стола. Нигде ни одной лавки, ни одной войлочной подушки или цельного стола — обязательных предметов обстановки русского дома до Петра. Зато повсюду чемоданы, баулы, дорожные ящики, с которыми явно привык разъезжать хозяин.

Только оказавшись мысленно в последней палате второго этажа, «людской», ловишь себя на том, что не заметил образов. Быть они были, но при внимательном прочтении описания понятие «множество» оказывается явно преувеличенным. В первой палате в общее число восьми икон включен алебастровый барельеф, две картины религиозного содержания в резных деревянных рамах — скорее всего образцы западноевропейской живописи и только пять собственно образов. В следующих двух комнатах икон было соответственно семь и три. Много ли это? Наоборот. В любом из покоев царского дворца при Петре их насчитывалось до десятка. Духовные книги? Но священное писание оставалось необходимой принадлежностью каждого дома в течение всего XVIII века, а кроме церковных книг у Никитина много иностранных изданий, не слишком совместимых с религиозными настроениями. Нет, по одним иконам и книгам художника не приходилось подозревать в перемене взглядов, разве что удивляться свободомыслию человека, так или иначе выросшего в среде церковников, где соблюдение внешней обрядности становилось второй натурой.

При всем том дом на каждом шагу выдавал присутствие художника. Здесь «ящик повой деревянной, в котором кость головы человеческой» — череп, там «ларец крашеной зеленой с всякими молевальными вещами», «дощечка деревянная тонкая к чему краски составлять» — палитра, дальше «ящик маленькой с кистями», «две дощечки деревянные, какие краски сохраняют», «в двух ящиках краски завернуты в бумагах и составы в пигелях ставеньках завязаны бумагою». Похоже, что Никитин занимался и миниатюрной живописью. В палатах находятся и «стекло круглое хрустальное в медной оправе» (не увеличительное ли?) и «табакерка деревянная писанная, на ней три стеклышка хрустальные круглые, в

том числе одна писана персона». Невольно возникает вопрос, не живописи ли служили исключительно многочисленные «завесы» и относившиеся к ним металлические кольца, которые «Опись» отсчитывает прямо на вес—тридцать фунтов, и четыре пуда прутогого железа. Здесь и «завес крашенинной пестрый», и «завеса тафтяная зеленая старая», и «завес камчатной красной с подборкой». Из таких тканевых полотнищ, крепившихся кольцами на железных прутах, делались в русском театре тех лет выгородки, заменявшие декорации. Можно предположить, что они использовались в качестве фона для живописи, тогда как отдельно хранившиеся лоскуты горностаевого меха, пара соболей — в качестве образцов. И хотя мы упорно помещаем никитинские полотна в золотые рамы, сам художник видел их иначе — в гладких черных. Такие рамы без холстов он специально держал в доме.

У никитинского дома оставалась еще одна загадка — «комора каменная новая», пристроенная к первой палате. Никак не обставленная — простой стул, шкаф с красками, «котел с доской, где краски трут», ничем не убранная — стены без обоев, двери без обивки, она могла бы пройти незамеченной, если бы не окна. Слишком необычными представлялись они и в самом доме и во всей архитектуре тех лет: вместо типичных рам на двенадцать стекол огромные световые полотнища по тридцати звеньев каждое — целая прозрачная стена, обращенная к тому же на север. Пожалуй, сомнений не оставалось. Передо мной была одна из первых в России живописных мастерских. Ничего удивительного, что Никитин хотел иметь специальное рабочее помещение. Необъяснимым становилось другое. Такая мастерская была рассчитана на занятия живописью, и только живописью. Где же тогда доказательства, что художник хотел, как утверждают биографы, вернуться к иконописным приемам работы?

Путешествие по «палатам на два апартаментах» подошло к концу, ничем не подтвердив изменений во взглядах Никитина. Как всегда в исторических исследованиях, самый категорический ответ на вопрос рождает россыпь новых недоумений. До сих пор дом интересовал меня только с точки зрения религиозных построений художника, но он имел и безотносительное существование, свою достаточно долгую историю. Каким образом Никитин оказался его владельцем, когда построил свою мастерскую? Сам характер дома с его планом и особенностями постройки ушедшего века ставился в вину художнику несколько не меньше, чем иконы и книги. Пусть неправильная оценка последних явилась плодом небрежности или предвзятости историков, сказать этого о «палатах» нельзя. Недаром они так разительно похожи на дом Аверкия Кириллова или

дом Коробовых в Калуге — типичнейшие жилые здания второй половины XVII века.

Начнем с простейшего. Если Никитин выстроил дом у Ильи Пророка, это должно было произойти до его поездки в Италию. В связи с нехваткой рабочих рук и строительных материалов в Петербурге указом 1714 года было запрещено каменное строительство во всей России, не исключая Москвы. Виновным в его нарушении грозил очень высокий штраф и обязательство построить аналогичное каменное здание в Петербурге: нужно оно ему там или нет — не имело значения. Запрет действовал до 1728 года, а фактически вплоть до воцарения Анны Иоанновны. При ней тем более ничего бы сделать не удалось. С момента коронации новой императрицы до ареста Никитина прошло немногим больше года — время, до краев переполненное строительными замыслами двора, поглощавшими всех мастеровых людей. К тому же в «Описи» совершенно определено говорилось, что новой, и то неизвестно, насколько новой, была одна «комора». Во всех остальных палатах хватало «ветхостей»: изношенных обоев, потертых дверных войлоков, распатавшихся петель, поломанных ручек и крючков. Кроме того, начиналась эпоха блистательного Растрелли, и никто из зодчих попросту не стал бы строить такого допотопного дома.

«Палаты» у Ильи Пророка не могли быть выстроены и в 1710-х годах. Мода и тогда была иной, а лично связанный с художником Петр не допустил бы подобного повторения пройденного. К тому же у начинающего живописца, какими бы симпатиями двора он ни пользовался, не могло накопиться соответствующих средств. Оставалось два варианта. Либо Никитин унаследовал дом, либо его приобрел. В первом случае непонятно, у кого сын приходского священника мог унаследовать подобную богатую усадьбу. Поповские дома не отличались ни богатством, ни размахом — обычные рубленые избы, окруженные огородами. Пополняли свои скудные доходы церковники тем, что сдавали эту огородную землю внаем, пускали на нее еще более бедных, чем сами они, жильцов. О двухэтажных каменных палатах и мечтать не приходилось. Логически правдоподобнее был вариант с покупкой. Его, кстати сказать, и легче было проверить.

Судьбу дома узнать в городах зачастую много проще, чем судьбу владельцев. Люди могли не оставить по себе никакой памяти и в документах, но об учете «недвижимой собственности» ревностно заботилось государство. Все акты купли-продажи и наследования по духовным завещаниям в Москве первой половины XVIII века сохранились в архивах так называемой Юстиц-коллегии.

Сплошь забрызганные неряшливым письмом листы. Прошитые ходами червей кожаные переплеты, одеревяневшие, негнущиеся. Смысл, запутанный старательными юридическими оборотами, бесконечными повторами — «для верности». Подписи продавцов, покупателей, десятков свидетелей в обязательном порядке «ручавших» каждую сделку. Но делопроизводство тех лет на высоте. В конце почти каждой годовой сшивки именные указатели отдельно на покупателей, отдельно на продавцов. Трудно представить себе, что в Москве так много Никитиных Иванов и что всем им не терпелось покупать дома. «Купил двор за Сретенскими воротами в приходе Сергия Чудотворца, что в Пущкарях артиллерии фузелер Иван Никитин», «купил двор в приходе Воскресения Христова за Таганскими воротами московской большой таможни подъячий Иван Никитин», и так год за годом. Не было только живописца, не было и двора у Ильи Пророка.

1725 год — ничего, 1726-й — ничего, 1728-й, 1729-й — то же, а ведь биографы безапелляционно утверждают, что после смерти Петра художник переехал в Москву и окончательно в ней обосновался. 1730 год — надежды, по существу, уже никакой, 1731-й — главным образом для очистки совести и именно здесь, под № 186 Иван Никитин и двор у Ильи Пророка: «Лета тысяча семь сот тридесят первого марта в восьмый день барашской слободы купецкой человек Иван Дмитриев сын Дмитриев в роде своем не последней продал он Иван ея императорского величества гофмалеру Ивану Никитину сыну Никитину и жене и детям ево бесповоротно двор его со всяким каменным и деревянным строением на белой земле в белом городе на Большой Тверской улице в приходе церкви Ильи Пророка которой двор ему Ивану Дмитриеву достался по наследству и по духовной от тетки его родной бывшего духовника Петра Васильевича от жены ево вдовы Федосьи Никитиной дочери, а в межах тот ево двор от вышеписанной церкви Ильи Пророка переулком на Тверскую улицу, а по другую сторону двор князь Петра Федорова сына Хилкова а мерою того ево двора и под строением земли длиннику по старым межам по писцовым и переписным книгам... взял денег тысячу рублей».

Ворох ошеломляющих выводов рос от слова к слову. Прежде всего отчество художника. Максимович отпадал окончательно и бесповоротно (не значило ли это, что отпадал и отец-священник?) Затем купчая устанавливала, что Никитин был женат и имел детей — вот откуда «худой веер» и две колыбели! О подобном обстоятельстве биографии ничего не было известно. А звание гофмалера — придворного художника!? При чем же тут уход от придворной жизни, от обихода на западный манер? Раз связь с дво-

ром была такой прямой, то не оказался ли Никитин в Москве именно из-за нее, а не из желания примкнуть к оппозиции. Покупка дома говорила о его решении устроиться в старой столице, другое дело — какими соображениями художник руководствовался.

Одновременно с Никитиным, даже на полгода раньше его, в Москве обосновывается Л. Каравак, французский живописец, также состоявший в придворном штате и пользовавшийся особыми симпатиями новой императрицы, которая и подарила ему «двор за Покровскими воротами в Земляном городе в приходе церкви Воскресения Христова что в Барашах». Анна Иоанновна довольно долго не могла решиться, где установить столицу и вначале склонна была отдать предпочтение Москве. Примечательная подробность — двор, подаренный императрицей, которая любила щедрость нашоказ, оценивался в 600 рублей, двор у Ильи Пророка стоил почти вдвое больше. Материальное положение Никитина явно оставалось благополучным.

И еще друзья и знакомые художника, подписавшиеся в качестве свидетелей при совершении купчей: Мытной таможи канцелярист Дмитрий Иванов Звягинцев, Сыромятной слободы Клиим Михайлов Кордюков, смоленский шляхтич Гаврила Петров Храповицкий, регистратор канцелярии Преображенского полка Василий Дмитриев Смирнов, канцелярист той же канцелярии Федосей Афанасьев Трубицын, обераудитор Иван Андреев Пушкин. Ни духовных лиц, ни церковных причетников — одни служащие, чиновники государственных учреждений.

Завершала купчую полная и четкая подпись: «К сей записке Иван Никитин руку приложил» — первое неоспоримое собственноручное свидетельство художника. Ее нельзя было сравнивать с подписями на картинах, но можно соотнести с надписью на обороте портрета С. Г. Строганова. И вот передо мной две фотографии, две фамилии. Мысль о графологической экспертизе отпадает тут же — все слишком очевидно, как в букваре. Заглавное «Н». Никитин делает на верху обеих вертикальных черточек широкие петли, зато низ начальной черточки росчерка не имеет. Прямо от него по крутой диагонали вверх идет поперечная черта. Так мы сейчас ищем прописное «и» — начертание одинаково непривычное и для нынешнего глаза и для руки, делавшей запись на портрете.

Художник применяет совершенно своеобразное начертание «и» в виде двух не связанных между собой черточек, причем первая из них в виде полудуги обращена к предшествующей букве. Таковыми же параллельными и несвязанными черточками обозначалось и «к». «Т» точно соответствовало нашему современному прописному

«т». В результате получался почти орнаментальный графический ряд, достаточно трудный для чтения. Надпись на полотне имеет «и» в виде двух четко параллельных штрихов, соединенных поперечной чертой снизу вверх. «К» и «т» имеют современное нам печатное написание. До такой степени изменить характеру своего обычного почерка Никитин безусловно не мог, и, значит, надпись на строгановском портрете не имела к нему никакого отношения.

Разумеется, дальше дела купли-продажи можно было не смотреть. Но обычный азарт исследователя не давал закрыть шивку. Если нашел какую-то новость, кажется, за ней непременно должна появиться другая, немедленно, тут же, как открытая золотая жила.

Еще несколько всучившихся пропечатанных сыростью листов, и вопреки всякому здравому смыслу в руках новый самородок — купчая на дом Никитина Романа. Край страницы перетерт и оборван, но смысл текста не нарушен:

«Лета тысяча семьсот тридесять
в тридесять одну дому ея императорского
живописца Романа Никитина сына Ники[тина]
Маремьяна Петрова дочь да дочь ее девица Прасковья
[Максимова]

[дочь] Вировского в роде своем не последние прод
дому ея императорского величества муш[д]шенку]
Федорову сыну Маменсу она Маремьяна свою
указанную свою долю во дворе ее по у
надлежит после первого мужа ее бывшего [живо]
писца из дому преосвященного Стефана митро[полита]
Рязанского и Муромского Максима Яковлева сына Ви[ровского]
а она девица Прасковья после означенного отца своего и
двора свою наследственную долю которой их двор в сем
городе в приходе церкви Архангела Гавриила что на
пруде с каменным и деревянным строением и с садом
земле в межах тот их двор между улиц позади
бывшего князя Меншикова а мерою той их двора д[ли]ннику]
по правую сторону по улице тридцать сажен попе[реч]
нику в одном конце полтрети сажени а в другом конце
четырнадцать сажен с полусажеиью и в... озна-
ченной двор она Маремьяна [собою] а по [...] доме
идя за свою [жу] того двора
у него Ивана Маменса обща денег...»

Дальше шли подписи свидетелей, в том числе самого Романа.

Итак, подтверждалось отчество обоих художников — Никитич, подтверждалось и то, что они были родными братьями. Подобно Ивану, Роман оказывался человеком состоятельным, к тому же

связанным, по крайней мере через жену, с художественными кругами Москвы. Общие справочники по русскому искусству не содержали никаких сведений о Максиме Вировском, если не считать указания на единственную гравюру его работы в «Словаре русских граверов» Д. Н. Ровинского (гравер-живописец — опять нет определенного разделения!). Однако «двор с каменным и деревянным строением и садом», в центре города, бок о бок с владениями Меншикова свидетельствовал о признании и хорошо оплачиваемых заказах — основа для будущей биографии неизвестного художника. По-прежнему окружение, теперь уже Романа Никитина, не выдавало связей с церковниками, более того — его свидетелями были военные из старинной дворянской семьи Дурасовых.

По сравнению со всеми этими сведениями упоминание в купчей Прасковьи Максимовны Вировской казалось маловажным, и тем не менее. Родная племянница обоих художников — по генеалогической схеме Петрова, жена зятя Романа Никитина — согласно выписке из исповедной росписи в архиве Собко, она в действительности не состояла в родстве с Никитиным. Тем самым отпал мифический брат Ивана и Романа священник Максим. Становилось очевидным, что Петров шел по пути логической реконструкции родственных связей. Отпал Максим, отпадали и другие кандидаты на ту же степень родства — Иван-старший, Дмитрий.

Покупка двора художника состоялась в марте 1731 года, за год с небольшим до его ареста. В такой срок не представлялось возможным построить мастерскую. Она была новой относительно всего дома, но не только что законченной. За это говорила печь с «изразцами старого манеру» — при сооружении нового помещения Никитин с его деньгами и вкусами явно предпочел бы вошедшие в обиход еще при Петре изразцы «гамбургские с ленчавтами» — пейзажами, которые во множестве выпускали русские заводы. Вряд ли бы стали вставлять в окна в 1731 году и железные решетки, типичную принадлежность зданий ушедшего века.

Если все эти соображения действительно основательны, каким образом в доме «купецкого человека» или тем более вдовой пощади могла оказаться мастерская. Полнейшая бессмыслица, по факты складывались именно так. В сплетении противоречивых соображений имя вдовы царского духовника Федосьи опять-таки Никитиной приобретало известный интерес — неясный проблеск света, который мог существовать в действительности, но мог и только мерещиться разгоряченному воображению.

Помимо самого факта существования живописной мастерской, помимо фамилии бывшей ее владелицы заставляли задуматься и

другие мелочи. Множество баулов, чемоданов, дорожных ящиков в «Описи» свидетельствовало о недавнем переезде Никитина или о его частых путешествиях вообще. Но как это совместить с характером обстановки дома, переполненного таким старьем, которое никто не стал бы перевозить с места на место, тем более из Петербурга в Москву, учитывая исключительную дороговизну прогонных. Обитые потертым тиком ломаные стулья, старые столы, с растрескавшимися досками, без ножек, ветхая щербатая посуда — вещи, которые продолжают жить, потому что не доходят руки их выбросить. Остались от предыдущего хозяина? Вряд ли. По всем народным обычаям оставляемому дому полагалось быть пустым. И тем не менее ощущение старого гнезда совершенно явственно. Невидимыми нитями двор у Ильи Пророка тянулся к жизни Ивана Никитина, и не заглянуть в его прошлое было выше моих сил. Впрочем, где граница любопытства и интуиции? Разве не лучше пройти лишней, никуда не ведущей тропкой, чем подавить такой соблазн доводами логики. По крайней мере, испытаешь каждую возможность.

Точно установить место, где находилась Ильинская церковь и, следовательно, дом Петра Васильева — Никитина, не представляло затруднений. В плане 1739 года, самом раннем по времени плане Москвы XVIII века, между Тверской и Никитской, чуть поднявшись вверх от Моховой, находился узкий проулок. Со стороны Тверской он выходил напротив нынешнего Георгиевского переулка, со стороны Никитской — напротив улицы Грановского. С трудом протискивавшийся между боярскими дворами, он имел две достопримечательности: чуть отступя от Тверской — церковь Ильи Пророка, почти посередине — церковь Леонтия Ростовского. От них и шли его названия — сначала Ильинский, позже Леонтьевский. Еще позже расширившиеся погосты, частные дворы поглотили и самый проулок и обе церкви.

В переписных книгах Москвы за 1737—1745 годы, опубликованных Городской думой, в Тверской части под № 352 значилась церковная земля, под № 353 «отписной двор персонных дел мастера Ивана Никитина в том же приходе на Белой земле; мера длиннику по обе стороны по 11 сажен, поперечнику по обе стороны по 8 сажен; в смежности по одну сторону вышечписанной церкви, а по другой стороне Большая Тверская улица». По Тверской с ним соседствовал двор полковника князя Петра Федоровича Хилкова, дальше к Моховой располагался двор князя Алексея Ивановича Голицына.

Почти каждый московский дом сохранился не только в описаниях. В пухлых папках дел так называемой Управы благочиния

лежат планы улиц, отдельных участков, домовладений — история каждого метра московской земли.

Среди святых некогда историком столицы И. Е. Забелиным выкопировок находилась одна 1751 года — «План двора лейб-гвардии Преображенского полка прапорщика Петра Петровича Хилкова во 2 команде, в приходе Ильи Пророка что на Тверской». Хилков — сосед Никитина. План точно соответствует описаниям. Впереди Ильинской церкви, закрывая ее от Тверской улицы, на том месте, где должен быть никитинский дом, обозначено, хотя и без владельца, «каменное жильё».

Вторая выкопировка, помеченная 1766 годом, уничтожала всякие сомнения. Безымянное «каменное жильё» числилось в ней как «двор и сад архитектора Никитина», иначе говоря, сына живописца Романа. Известный московский зодчий Петр Романович Никитин был последним из семьи в доме у Ильи Пророка. В переписях конца XVIII века исчезает упоминание и о нем самом и о Никитиных вообще. Кто знает, как сложилась их судьба, во всяком случае, она уже не связана со старым гнездом.

Твердо зная расположение дома, обмеры его участка, можно относительно смело пускаться на поиски.

«Писцовые книги церковных земель» Москвы 1679—1686 годов. 17194 год по старому летоисчислению, применявшемуся до специального указа Петра I, и 1686-й по новому. Среди причта Ильи Пророка ни одного знакомого имени, зато среди живущих на церковной земле поп Петр и о нем обстоятельнейшая запись: «Двор попа Петра Васильева, а поне служит у Спаса Нерукотворенного образа, что у великих государей на Сенях, вдоль по кладбищу 25 сажень без трети, вдоль по переулку 24 сажени... А в строельных книгах 165 году написано: на церковной земле двор попа Никиты Иванова, да на ево попове дворе семь изб жилых, а в них живут всяких чинов люди из оброку... а в скаске за рукою попа Петра написано: место у церкви Ильи Пророка что на Тверской, купленное, а купил тесть ево тое ж церкви Ильи Пророка поп Никита Иванов у попа Бориса Володимерова, что служил у той церкви, а дано за то место 300 рублей, и та купчая записана в Патриаршем Казенном Приказе, а в котором году — того не упомнит, и в пожарное время, когда горели Тверская и Никицкая, сгорела, а которая де земля взята той церкви под кладбище и та де земля пооброчена из Приказу Большая Казны».

Слова Никитин! Это было похоже на наваждение. Судя по смыслу документа, Петр Васильев сначала наследовал приход Ильи Пророка по жене, дочери попа Никиты, а потом от церкви «отошел», перейдя служить в кремлевские соборы. В той же переписи

указывался при Ильинской церкви двор пономаря Купреяна Петрова: «А владеет он Купреянка тем своим двором по купчей 182 году июня 15 дня, что продали ему то же церкви бывшего попа Микиты Иванова вдовая попадья Овдотья Григорьева дочь, да бывшего пономаря Петрушки Алексеева, а ее Авдотья племянница Аксинья Григорьева с детьми своими пономарское место и с церковным доходом, а взяли у него Купреянка 28 рублей». На лицо были отец и мать Федосьи Никитиной и самый факт появления домовладения в ее семье.

А как же все-таки с мастерской? Поп Никита не мог построить оцененного в тысячу рублей дома, недаром он сдавал свою церковную землю в паем самым что ни на есть бедным сьемщикам. Окладные деньги он платил с 7158 по 7180 год (1650—1672), а в 1674 году вдовая попадья помогает племяннице продать принадлежащее той по мужу пономарское место, иначе говоря, в 1673 году Никиты не стало. С 1675 по 1680 год окладные деньги за церковь платит Петр Васильев, значит, он тоже состоит приходским попом. Скорее всего место перешло к нему как приданое за женой, поповной Федосьей. В 1689 году Васильев заявляет о себе, что служит в одной из кремлевских церквей. Тем не менее дом у Ильи Пророка он за собой сохраняет и продолжает в нем жить. Объяснение подобной расточительности надо искать в новой его службе.

«Спасский собор, что во дворце вверху за золотою решеткою» в списке кремлевских соборов обычно назывался четвертым, непосредственно после Успенского, Архангельского и Благовещенского, но по своему значению в частной жизни царской семьи был едва ли не первым. Выстроенный над малой золотой царицной палатой — «на сенях», «на верху», он представлял закрытое дворцовое помещение. Медная вызолоченная решетка — «Спас за золотою решеткою» — огораживала площадку между ним и царскими теремами. Мужская часть царской семьи стояла здесь обычные богослужения, в посты говела и причащалась. В Спасском соборе крестили многих царевичей, в том числе братьев Петра — будущих царей Федора и Иоанна, и служили молебствия в честь их совершеннолетия. Тем самым соборный поп оказывался посвященным во многие подробности жизни дворца, его тайны, распри, замыслы.

Петр Васильев попадает в дворцовую церковь в момент самого острого столкновения Петра с Софьей, когда репался вопрос о власти, и с самого начала безоговорочно принимает сторону молодого царя. Ставка могла стоить смелому священнику сана и жизни, но она была выиграна. Через несколько лет Васильев протопоп Архангельского собора, а с 1693 года духовник, ипаче — исповед-

лик двадцатилетнего Петра. Ради него Петр отвергает еще одну сложившуюся традицию, по которой эта должность занималась настоятелем Благовещенского кремлевского собора.

Духовник самого царя, да еще такого необычного, как Петр,— это и по положению и по влиянию человек, слишком далеко ушедший от рядового приходского попа. Справочники по Москве XVIII, а за ними и XIX века утверждают, что каменная церковь Ильи Пророка была выстроена в 1700 году Васильевым на деньги, данные ему Петром,— случай исключительный, если представить расчетливость молодого царя, к тому же в разгар подготовки шведской кампании, непосредственно после не слишком удачных и дорого стоивших Азовских походов. Планов много, развивающееся государство требует все новых и новых ассигнований, и Петр ради больших целей готов считать и пересчитывать каждую полушку. Если он захотел таким путем проявить свое расположение к духовнику — обычный прием русских царей, то это едва ли не единственный раз в жизни.

О церкви в XVII веке можно узнать исходя из сведений о... пожарах. Самые большие, опустошившие центр города,— 1629 и 1688 года. В описании этого последнего «огненного бедствия» церковь Ильи Пророка упомянута, и опять всплывает новый, неучтенный историками факт: «Ильи Пророка каменна да другая древяна горела, а около церкви каменной по Тверскую улицу 22 1/2 сажени, а с другой стороны переулоч 10 3/4 сажени, а с третьей стольника по Глебов двор Морозова 6 сажен, а с четвертой стольника ж по Алексеев двор Годунова 4 1/2 сажени». Мера от каменной церкви до Тверской улицы совпадает с мерой будущего никитинского двора.

Значит, каменная церковь существовала и до Петра Васильева. В пожаре она могла сгореть, и справочники фиксируют год ее восстановления как дату постройки — неточность слишком обычная, чтобы обращать на нее внимание. Гораздо важнее то, что одновременно с церковью погиб и дом Петра Васильева. Во всяком случае, опись потерь от пожара того же года утверждает: «Улица Тверская Большая, левая сторона стольника от Алексеева двора Годунова дворы горели, а с другую с правую сторону боярина от князь Афанасьева двора Лобанова-Ростовского дворы целы во всю Тверскую улицу». Единственным сохранившимся по левую сторону зданием названы выходившие на Моховую (нынешний проспект Маркса) каменные Мойсеевские богадельни. Потеря дома в условиях все возрастающей близости к царю и назначение его духовником могли побудить Петра Васильева начать строить величественные каменные палаты — Петр подобное строительство осо-

бенно поощрял. Но вопрос мастерской — он и в таком случае оставался нерешенным.

Подробности биографии Васильева. Для начала — «Письма и бумаги Петра Великого». В первом же томе три ответа Васильева на несохранившиеся письма к нему Петра, все три времен Азовских походов. Не так много лиц Петр лично извещал о ходе кампании, а тон ответов говорит о полном взаимопонимании сторон. Васильев был бы рядом с царем, если бы не тяжелая болезнь.

Авторы комментариев не сумели привести никаких сведений о жизни царского любимца, даже года смерти. В розысках историка ни высокий чин, ни должность нужного лица не дают гарантии удачи. В кипении походов, реформ, перестроек людям тех лет неоткуда было взять времени для бухгалтерских отчетов о самих себе. Имя жены, приход Ильи Пророка, Верхоспасский собор — этого и так оказалось много. Архангельский собор ничего прибавить не смог. Одна из наиболее почитаемых национальных святынь, место погребения великих московских князей от Ивана Калиты до Дмитрия Донского, Ивана Грозного, отца и обоих старших братьев Петра, он имел достаточно посвященных ему монографий, но сведений о протопопах они в себе не заключали. Среди немногих упоминаний о причте единственно удалось отыскать указание, что за период 1679—1726 годов такого списка в архивах вообще не имелось.

Немногом щедрее архив Патриархии. В 1697 году Петр Васильев упоминается в связи с тем, что приходит к патриарху с традиционным именинным пирогом и патриарх одаривает приближенного к царю попоа дорогим образом: «205 году июня 12, святейший патриарх благословил великого государя духовника Архангельского собора протопопа Петра Васильева образом Всемиловитого Спаса, сидящего на престоле, оклад басемной, венцы резные». В 1700 году Васильев числится среди дворцовых священников. В позднейших письмах Петра его нет. Значит ли это, что протопоп тогда же умер или просто не попадал в круг дел, которые отражались в сохранившихся письмах, сказать трудно. Ведомственные документы упорно молчали, оставалось обратиться к другой возможности — переписям Москвы.

Ничего простого в подобном решении не было. Переписи проводились за интересующий меня период неоднократно, но по существу сохранились материалы только двух: «Перепись московских дворов» 1716 года и «Книга сбора мостовых денег 1718—1723 годов». И в том и в другом случае надежда была на то, что Петр Васильев являлся домовладельцем, иначе ни в один из списков он попасть не мог. Кстати, представлялась возможность уз-

нать, не принадлежал ли какой-нибудь другой двор Ивану Никитину. Раз оба брата жили в Москве, документальные свидетельства их пребывания в столице, несомненно, существовали.

По переписи 1716 года живописцев и иконописцев в городе множество. Нигде в специальной литературе не нашло своего отражения, что в петровские годы художники относились к состоятельной части городского населения. Им не только принадлежали собственные дома — лишь сравнительно незначительная часть жила «из найму», но, как правило, хорошие дома, в лучших частях города, с значительными земельными участками. Приход Дмитрия Солунского на Тверской — иконописец Иван Иванов Филатов, Благовещения на Тверской — живописец Петр Костоусов, Николы у Таганых ворот — иконописец Сергей Фомин сын Бодягин, на Вознесенской улице живописец Яков Васильев, у бывшего Федоровского монастыря — живописец Василий Никитин, церкви Покрова, что на Могилицах, — живописец Борис Павлов и иконописец Савва Иванов и т. д. Что же говорить о таких знаменитых художниках, какими были Григорий Николаев Одольский или Иван Петров Рефусицкий, имевшие дворы рядом друг с другом в районе Арбата.

Но сколько ни проходило перед глазами листов, сколько ни мелькало живописцев, Ивана Никитина среди домовладельцев не было. Не было, хотя и по иной причине, и любимого царского духовника. В отношении его двора перепись указывала, что принадлежит он «Архангельского собора протопресвитера Петра Васильевича жене его вдове Федосье Никитиной дочери». Иными словами, Васильев умер и притом, по-видимому, незадолго до переписи, поскольку впервые имя нового царского духовника появляется только в 1715 году. Где-то на этом коротком отрезке Федосья Никитина стала вдовой и наследницей своего мужа.

В следующей по времени «Книге по сбору мостовых денег» можно было рассчитывать на появление одного Ивана Никитина. Этого не случилось, зато случилось иное, совершенно непредвиденное. Тот же самый двор у Ильи Пророка показывается как принадлежащий ключарю, то есть старшему священнику кремлевского Благовещенского собора Филарету Никитину. Можно было бы предположить, что за прошедшие годы умерла Федосья и завещала свое имущество брату — одинаковая фамилия допускала возможность подобного родства. Но как быть с тем самым Иваном Дмитриевым, который продал дом Ивану Никитину, ссылаясь на то, что получил его по завещанию родной тетки, той же Федосьи Никитиной? Бесконечные одурачивающие повторы купчих приобретали смысл: всякий повод для двояких толкований заранее иск-

лючался. Тем не менее ситуация, учтенная не вызывающими никаких сомнений документами, существовала: Федосья Никитина — Филарет Никитин — Федосья Никитина — Иван Дмитриев — Иван Никитин. Такой оборот с вторичным возвращением двора одной и той же владелице представлялся возможным, пожалуй, в единственном случае, если Филарет, будучи прямым родственником Федосьи, долгие годы жил в ее доме и управлял им, чего не учли составители мостовой ведомости. Вообще ошибки в именах домовладельцев не редкость. Такое положение могло сложиться, если Федосья жила в монастыре, не обязательно в качестве монахини, но «на покое». Она бы сохраняла свои гражданские права, но ими не пользовалась, предоставив их своему ближайшему родственнику. По завещанию двор мог отойти к племяннику в любом случае, особенно если к моменту ее смерти не стало и Филарета.

Оставалось попытаться найти что-нибудь о Петре Васильеве в «Описании документов и дел, хранящихся в архиве святейшего правительствующего Синода». Это насчитывающее десятки томов издание необычайно удобно для историка исчерпывающими характеристиками всех находившихся в синодальных фондах документов и главное перечислением всех упоминавшихся в них имен. Петр Васильев даже здесь за все годы упоминается единожды, зато в интереснейшей связи.

В 1722 году в Шлиссельбургскую крепость был заключен художник и часовых дел мастер Яков Иванов Кудрин. Крестьянский сын из деревни Бокарицы Архангельского уезда, он после смерти отца жил в Архангельске в посаде и обучился, по собственным словам, иконному и часовому мастерству в Преображенской Пертоминской пустыни у «иноземца схимонаха Герасима». В 1697 году Кудрина назначили часовником в Москву в Мастерскую палату, и на первых порах он поселился на новом месте в загородном дворе царского духовника Петра Васильева.

«Загородный дом» — им вполне мог быть дом у Ильи Пророка. С этим трудно согласиться москвичу второй половины XX века: начало улицы Горького и загородный дом! Но всего лишь двумя кварталами выше, примерно там, где теперь на углу Пушкинской и Тверского бульвара расположился магазин «Армения», находилась церковь Дмитрия Солунского и около нее загородный царский дом семьи Романовых. На Тверской площади, как называлась Советская площадь перед Моссоветом, по воскресным дням шел торг углем, дровами и молоком — вплоть до конца XVIII века, а напротив нынешнего Моссовета до 1812 года за бревенчатыми заборами тянулись унылые огороды. У Тверских ворот — на нынешней Пушкинской площади — по воскресным дням торговали дровами и

сеном. Как же далек был тот город от Москвы, какой мы привыкли ее представлять сегодня.

Судьба архангелогородского часовщика оказалась интересной не только в связи с Петром Васильевым. В одном из дальнейших своих поворотов она коснулась и Ивана Никитина. С 1703 года Кудрин состоял при курантах Сухаревой башни, последовал вслед за курантами в Шлиссельбург, где пробыл часовым мастером около пяти лет. Потом чинил часы во дворце и в доме Меншикова, вернулся в Москву, несколько раз менял род занятий, пока в 1722 году не попал в Патриарший приказ по обвинению в иконоборчестве. Обвинение было тем более интересным, что, по словам самого Кудрина, «начал он сомневаться» в православной вере после бесед, которые вел в Шлиссельбурге с государевым лекарем, иноземцем Андреем Кондратьевым.

Брата иноземца-лекаря мы встречаем двадцать лет спустя в доме того же Петра Васильева, на этот раз принадлежащего Ивану Никитину. Еким Кондратьев был, подобно Кудрину, часовых дел мастером, а его сын Дмитрий учился живописи у Романа Никитина по возвращении последнего из сибирской ссылки. О простой случайности здесь говорить трудно. Налицо новая деталь к характеристике взглядов Ивана Никитина. Если в нем действительно заговорили религиозные настроения, с какой стати он стал бы держать в собственном доме не просто иностранца, но к тому же активного поборника лютеранства: не мог придворный живописец не сталкиваться с придворным врачом.

Косвенные указания, обстоятельства биографии неуклонно ткали связи художников Никитиных с Петром Васильевым. Так или иначе, искать надо было среди лиц, связанных с двором у Ильи Пророка.

Филарет Никитин. Единственное, что говорила о нем перепись 1718—1723 годов, что он — протопоп Благовещенского собора. Но подобно Архангельскому кремлевскому собору, этот храм не имел сколько-нибудь подробной и на архивных источниках разработанной летописи, список протопопов никогда не составлялся. Должность при Благовещенском соборе давала только известную гарантию, что до вступления в нее Филарет служил в Москве, причем на таком месте, где его могли заметить и патриарх, и царский двор. С другой стороны, редкое имя уменьшало опасность появления бесконечных, трудно отличимых друг от друга однофамильцев.

Следы Филарета, в просторечии Филата, Никитина вели из Кремля в Никитский девичий монастырь, в придел Дмитрия Солунского — единственной монастырской церкви в память Никиты

Мученика. Он упоминается здесь на протяжении 1670-х годов. При всем том, что Никитский монастырь никогда не отличался размерами и особенной роскошью, он по-своему примечателен тесной связью с домом Романовых. Его основал боярин Никита Романович, брат жены Грозного, Анастасии, и родной дед первого царя из семьи Романовых — Михаила. Царская семья усиленно «жаловала» монастырь, в приход которого к тому же входили знатные дома. Были среди них в те годы Нарышкины, Борис Репнин, Федор Волхонской, ведавший Оружейной палатой боярин Богдан Матвеевич Хитрово, начальник Стрелецкого приказа Иван Борисович Троекуров. Сын Троекурова Федор пользовался особым расположением молодого Петра и погиб при Азове в 1695 году. Из подобного окружения путь в кремлевские соборы при достаточной ловкости попа не представлялся слишком трудным.

Почти никаких сведений личного характера о Филарете нет, разве только то, что в связи с одним спорным имущественным делом упоминается его родной брат, тоже поп, Никита Никитин (да существовали ли в XVII веке другие имена!). Обратиться к нему? Снова поиски по приходам, сорок сороков московских церквей, переписи священнослужителей, налоговые ведомости, учет земель и след в церкви Саввы Освященного под Новодевичьим монастырем.

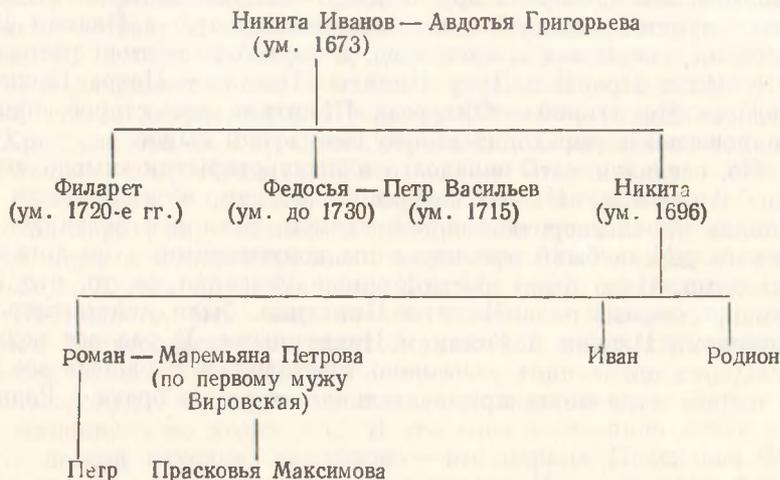
«От Арбатской улицы прямо по Москву реку, до Дорогомиловского мосту улица Смоленская. От Смоленской на лево к Девичьему полю Савинская» — так объясняет справочник 1775 года местонахождение «Саввы Освященного». Сохранился и в нынешней Москве этот уголок — Большой Саввинский переулок и остатки церкви, имевшей свою, очень необычную историю.

В середине XV века из Москвы в Смоленск перевозили особо почитаемую икону Смоленской Божьей Матери. Толпы москвичей провожали ее до того места, где в память события была сооружена Саввинская церковь. Последующие шестьдесят лет памятный день отмечался крестным ходом из Успенского собора Кремля до церковки на Девичьем поле. В конце XV века здесь же основывается Саввинский монастырь, а церковь становится домовою церковью московских митрополитов. Ее отстраивают заново в конце XVI века из казны Большого дворца, на те же средства в 1607 году поновляют. До последнего времени сохранялось в ней богатейшее резное убранство, выполненное мастерами Оружейной палаты.

К началу XVIII века церковь превратилась в обыкновенную приходскую, но все цари и патриархи, приезжая в Новодевичий монастырь, по-прежнему посещали ее. Настоятелю поручается на-

блюдение за заточенной в Новодевичий монастырь царевной Софьей. Это 1688—1704 годы, а до 1696 года, как утверждают документы, окладные деньги за «Савву Освященного» платит Никита Никитин. Значит, именно он и был доверенным лицом царя, одним из тех очень немногих попов, которым Петр мог дать политическое поручение совершенно исключительной для себя важности. Перепись церковнослужителей упоминает, что отец Никиты Никитина московский поп Никита Иванов — но ведь именно так звали отца Федосьи Никитиной, приходского священника у Ильи Пророка, и тогда Филарет может оказаться ее родным братом! — и что у Никиты Никитина трое сыновей. Их имена — Родион, Иван и Роман.

Передо мной была никитинская семья в четырех поколениях, ни в чем не похожая на ту, которую реконструировал П. Н. Петров, правда, не оставляющая места для подьяка Посольского приказа Никитина Андрея, вполне возможно, привозившего своего сына в Амстердам в 1698 году.



Если Петр Васильев был мужем тетки братьев Никитиных, ему ничего не стоило представить Ивана царю, помочь ему получить образование, а в дальнейшем и дворцовые заказы. Если Филарет Никитин был их родным дядей, тем более понятна связь с царской семьей и больше того — с Оружейной палатой, где работали первые в России живописцы и которой руководил боярин Богдан Хитрово, прихожанин Никитского монастыря. Если Никита Ники-

тия был их отцом, теснейшие узы Ивана Никитина и Петра становились попросту неизбежными. Наконец, в родном гнезде Никитиных — дворе у Ильи Пророка — могла быть достроена тем же Петром Васильевым специально для молодого и обратившего на себя внимание царя живописца мастерская. Никиты Никитина к тому времени уже не было в живых, и устройством его детей, так или иначе, приходилось заниматься ближайшим родственникам.

Попробуем рассуждать дальше. Если ход событий именно таков, Иван Никитин несомненно пользовался мастерской вплоть до отъезда в Италию. Но двор у Ильи Пророка не отошел к нему по завещанию — тетка предпочла другого своего племянника, не покидавшего Москву «купецкого человека» Ивана Дмитриева. В связи с проектами Анны Иоанновны обосноваться в старой столице живописец задумывается над приобретением собственного дома, к тому же он уже женат и имеет детей. Никитин подыскивает различные варианты, но как только появляется возможность вернуть старый дом и собственную мастерскую, — он расторгает начатую оформлением сделку на другой двор — свидетельство об этом есть в актах купли-продажи — и подписывает кучую с Иваном Дмитриевым, не успевшим, а возможно, и не собиравшимся расположиться у Ильи Пророка. Двор Никиты Иванова — Петра Васильева — Федосьи Никитиной — Филарета Никитина как старое, непо тревоженное гнездо переходит к тому, кто в нем вырос.

Но, оставляя хоть ненадолго в пылу открытия мысль о Никитине Андрее и всей «голландской» версии, объективность не позволяла удовлетвориться новой схемой, хотя все ветви генеалогического дерева были продиктованы документами, а не логическими выводами. Надо было найти прямые указания на то, что Иван и Роман, сыновья попа Никиты Никитина, были действительно живописцами Иваном и Романом Никитиными. И раз все возможное о старших поколениях разыскано, приходилось обращать все усилия на поиски куда менее примечательного третьего брата — Родиона.

ИЗМАЙЛОВСКИЕ ЦАРЕВНЫ

Итак, Никитин Родион, сын московского попа Никитина Никиты, родившийся до 1696 года — года смерти отца, и старший среди братьев, поскольку перечисление в переписи велось всегда строго по возрасту. Что могло все это дать в отношении человека, отделенного от нас двумя с половиной веками? Даже род его занятий оставался, по существу, неизвестным. С некоторой долей уверенности можно утверждать только то, что Родион не был живописцем, иначе подобное имя, так или иначе, попало бы на глаза исследователям и прежде всего в связи с работой Ивана и Романа. Однако этого не случилось. Зато в некоторых печатных источниках промелькнуло указание, что он наследовал профессию отца — стал священником. И хотя подобное утверждение не имело документальной мотивировки, все же следовало попытаться поискать Родиона среди церковников Москвы где-то в районе 1710-х годов — раньше он слишком молод для получения сана.

Результат превзошел все ожидания. Никаких тезок и однофамильцев — сразу и единственный поп Иродион Никитин сын Никитин: «1716 года сентября 3, дана переходящая память московского уезда дворцового села Измайлова церкви Иоасафа царя Индийского, что во дворце, попу Иродиону Никитину к церкви Рождества Христова что за Тверскими воротами в Старых Палачах, на место бывшего попа Иродиона Евсевьева...» Старший брат живописцев Никитиных в придворной церкви села Измайлова, той самой, где на хорах, спрятанные от посторонних глаз, слушали богослужения царица и царевны еще во времена Алексея Михайловича и Федора Алексеевича. Церковь Иоасафа царя, правильное царевича Индийского, была еще теснее связана с жизнью царской семьи, чем Верхоспаский за золотой решеткой собор, где священничествовал в свое время Петр Васильев.

Казалось, куда же лучше — лишнее свидетельство близости нашего живописца ко двору, но... И это «но» заставляло почти пожалеть о легкой находке. Измайлово — это царица Прасковья Федоровна, вдова старшего брата и соправителя Петра Иоанна Алексеевича. По распространенной исторической концепции — это дух старины, косности, недовольства новшествами, неприятия Европы. Вне зависимости от степени личной близости Родиона с Иваном, нить Иван Никитин — Измайлово могла ожить и спустя несколько лет привести живописца в среду пресловутой старобоярской оппозиции. В том же московском епархиальном архиве нашлось указание, что Родион не навсегда оставил придворную среду. В 1731 году он расстался с приходом в Старых Палачах, чтобы по-

лучить назначение в кремлевский Архангельский собор. Причины перемен на первый взгляд очевидны. В 1715 году царица Прасковья с оставшимися при ней двумя дочерьми переехала окончательно в Петербург — измайловский штат поневоле должен был сократиться, а в 1730 году к власти пришла ее средняя дочь, и царевны, по-видимому, вспомнили близкого к их двору попа. Назначение Родиона последовало вскоре после коронации Анны Иоанновны в Москве.

В последней четверти прошлого столетия книжный рынок оказался наводненным своеобразной исторической литературой. Интерес к прошлому, впервые реализовавшийся в обращении к архивам, привел к рождению множества изданий: периодических, вроде «Русской старины», «Русского архива», сборников, публикаций почти во всех выходивших журналах. Но сам факт, что в той же «Русской старине» рядом с текстами подлинных документов печатались душещипательные романы с «продолжением», сомнительно связанные с отдельными историческими событиями и личностями, говорило о том отношении, которое существовало к документам и фактам. Достаточно одного документа, одних мемуаров, чтобы при малой толике воображения построить обстоятельный и связный рассказ. И главная опасность не в том, что автор оказывался необъективным — время раскрывало новые материалы, новые воспоминания, ни в чем не похожие на предыдущие отзывы таких же современников, — много хуже то, что его оценки с годами превращались в «точку зрения исторической науки».

Можно спорить с отдельным историком, но установившаяся точка зрения, перешедшая в обзорные характеристики времени, размноженная исследованиями о смежных областях и явлениях того же периода, — противник опасный и неуловимый. Какие бы документы ни приводились в доказательство неправоты того или иного убеждения, всегда может раздасться голос, что просто не удалось дойти до тех источников, которыми пользовались предшественники. Отсутствие ссылок позволяет ставить любое утверждение под сомнение, но не замечать сомнения нельзя как предупреждения, как готового вспыхнуть сигнала, который заставляет проверять и перепроверять каждую противоречащую ему находку.

Портретом царицы Прасковьи Федоровны наука оказалась обязанной М. И. Семеvскому. Познакомившись с мемуарами нескольких иностранцев, побывавших при русском дворе, он заинтересовался ею как неким противовесом петровским новшествам в самой царской семье. С его легкой руки царица Прасковья стала воплощением русской боярыни, воспитанной в теремах, всем сердцем стремящейся к ним, но вынужденной ридиться в «немецкое»

платье. Утвержденная Семевским приверженность царицы Прасковьи к старине определила появление интереса к ее имени. Это не значит, что царица стала предметом изучения. Скорее наоборот. Концепция Семевского идеально отвечала существовавшему представлению о сложности борьбы старого и нового в русском быту, об одиночестве царя-преобразователя в боярской среде, а сама Прасковья Федоровна настолько явно не представляла ничего примечательного, что первое слово историка стало для всех и последним.

Правда, не все известные, в том числе и благодаря М. И. Семевскому, факты свободно укладывались в эту концепцию. С окончательным переселением в 1708 году двора в Петербург проводит там значительную часть времени и Прасковья, имевшая на островах собственный, часто воспроизводившийся современниками дворец. Нет ни одного маскарада, в котором бы она не участвовала. Сан и возраст позволяли ей «нарядиться», как говорилось в документах, в старинное русское платье, зато дочери одевались в любые костюмы вплоть до аркадских пастушек. Нет никаких свидетельств, чтобы царица Прасковья хоть ненадолго отлучалась от двора, разве по болезни собственной или какой-нибудь из дочерей. «Алексей Васильевич, здравствуй на множество лет,— пишет она по поводу одной из таких задержек кабинет-секретарю Петра.— Пожалуй, донеси невестушке, царице Екатерине Алексеевне, ежели мой поход замешкается до февраля или до марта, чтоб на меня какова гнева не было от царского величества,— но истинно за великими моими печалями. А печаль моя та, что неможет у меня дочь, царевна Анна. Прежде немогла двенадцать недель каменною болезнию, о том и ты известен. А ныне лежит тяжкою болезнию, горячкою. А ежели им угодно скоро быть, и я, хотя больную, повезу. И ты, пожалуй, отпиши ко мне, как их воля мне быть — чтоб мне их не прогнать».

Еще труднее с Петром, его откровенной доброжелательностью к невестке. Подобную по меньшей мере странность оставалось объяснять способностью царицы вести сложную двойную игру, и это при том, что вся жизнь обоих протекала бок о бок. Надо ли вспоминать, как ненавистен был Петру дух прошлого даже в самых поверхностных и ничтожных его проявлениях. История сохранила слишком убедительные примеры, когда семейные узы не останавливали его перед самыми жестокими расправами, и дело не в одной царевне Софье. Петр не менее круто обошелся с другими сестрами, по одному не подтвержденному никакими фактами подозрению в сочувствии узнице Новодевичьего монастыря. А ссылка и пострижение первой, нелюбимой жены Евдокии Лопухиной,

или суд над старшим сыном, паревичем Алексеем! Нет, вопрос о царице Прасковье ждал своего объективного решения.

В серебристом кольце прудов и широко разлившейся речушки Серебрянки, за невысокой оградой нарядных каменных стен поднимался лес строений — Измайловский дворец на острове, как называли его документы XVII века. На старых гравюрах он кажется скучнее, беднее выдумкой, чем Коломенское, и как несправедливо это первое впечатление! Измайлово имело свои чудеса, недаром сведения о нем до сих пор легче найти в истории строительной техники или сельского хозяйства, чем искусства и архитектуры.

Тридцать семь глубоких вырытых прудов не просто украшали загородный царский двор. И хотя в одном из них и плавали обязательные щуки с золотыми сережками, которых сестры Петра кормили по звоночку из рук, на всех других прудах кипела новая незнакомая жизнь. Впервые на Руси все хозяйство обрабатывалось машинами. Крутились колеса мельниц самых разнообразных хитроумных конструкций, работал стеклянный завод с знаменитыми специально выписанными венецианскими мастерами, прославившимися на весь мир своими хрушками, фантастически окрашенными изделиями, особые устройства подавали воду в сложнейшую оросительную систему на виноградники, бахчи, плантации тутовых деревьев. Сейчас это звучит сказкой, но в измайловских садах цвели и плодоносили миндаль и кизил, финики и груши, персики и виноградные лозы, шелковица и арбузы, пудами завивался хмель. И дело было не в царском обиходе — для него любые диковинки привозились из самой дальней дали. Алексея Михайловича увлекала идея развести русские сады, сделать все это богатство доступным. Трудно сказать, каких затрат и усилий стоили урожаи, но съехавшиеся из Астрахани, Персии, с Дона садовники заставляли щедреть недолгое московское лето. Многие растения и фрукты прижились с их легкой и неутомимой руки в наших садах. «Из Измайлова послать в Азов осенью коренья всяких зелий, а особливо клубнишного и двух садовников, дабы оные там размножить», — пишет в 1703 году Петр. Годом позже такое же распоряжение отдается в отношении только что заложенного Петербурга: «Прислать в Санкт-Петербург, не пропустя времени, всяких цветов из Измайлова, а больше тех, кои нахнут». И так год за годом, постоянно.

А сколько ставилось в Измайлове опытов, самых неожиданных для Руси, самых разных! Недаром И. Е. Забелин назвал Измайлово «земледельческой Академией на совершенно новый европейский образец». На огромных скотных дворах впервые разводился племенной скот. Везли его и с Украины и из Голландии. В хозяй-

стве испытывались новоизобретенные механизмы — «как молотить колесами и гирями без воды», «как привести воду из пруда к виноградному саду», «как воду выливать из риг гирями ж и колесы». А техническое чудо своего времени четырнадцатипролетный мост через Серебрянку! По его образцу москвичи построили первый каменный мост через Москву-реку близ Боровицких ворот Кремля, наглядно убежденные, что подобная задача разрешима.

Даже жилые постройки в Измайлове дело рук не зодчих, а строителя-инженера Густава Декентина, с 1665 года обосновавшегося окончательно в России. И хотя неопытному глазу дворец мог показаться похожим на старинные палаты, на самом деле все в нем было иным, сделанным в подражание итальянским палаццо. Огромная круто поднятая крыша перекрывала все помещения вместо мозаики мелких, причудливо соединенных между собой кровель, придававших такой неповторимый облик Коломенскому дворцу. Точно соблюдались этажи: из палаты в палату не надо было подниматься и опускаться по неожиданным лестницам, порогам, приступкам. Шире распахнулись свету обильно застекленные окна. Здесь иное ощущение жизни, неудержимой волной нараставшее в петровские годы. Разве что пятиглавый Покровский собор, обстроенный при Николае I корпусами солдатских богаделен и единственный сохранившийся до наших дней, был данью старине.

До сих пор не установлено со всей определенностью, где именно родился Петр I — в Коломенском или в Измайлове. И при жизни отца и в правление Федора Алексеевича он бывал в последнем часто и подолгу. Достаточно сказать, что из измайловского сарая был вытащен и спущен на один из прудов знаменитый ботик — дедушка русского флота. Но дело не в лирических воспоминаниях. Из всех подмосковных, если не считать горячо любимого им Преображенского, Петр не испытывал неприязни, пожалуй, только к Измайлову. И когда после смерти брата он предоставил возможность жить там его вдове, то, по существу, признал измайловский дворец своим вторым домом, благо и отделяло Измайлово от Преображенского каких-нибудь три версты. Враждебно относясь к своей первой жене, Петр использовал царицу Прасковью для официального представительства, когда на приемах, торжественных выходах или празднествах должна была присутствовать женская половина царской семьи. В этом отношении он отдавал ей предпочтение даже перед своей сестрой Натальей.

Празднуя в 1703 году очередную победу над шведами, Петр отдает распоряжение всем являться с поздравлениями к Прасковье и дарить ее по этому случаю золотыми и серебряными вещами.

К ней в Измайлово приглашает он постоянно иностранных гостей и наезжает чуть ни ежедневно сам со своей буйной свитой. Царица Прасковья принимает в измайловском дворце и не пропускает ни одного праздника в Немецкой слободе, она постоянная участница всех ассамблей. Рядом с ней вторая царица, вдова царя Федора, Марфа Матвеевна, жила при том же дворе и в те же годы неприметной тенью.

Вероятно, соблюдение новых обычаев давалось не слишком легко, но царица Прасковья была достаточно молода и находилась в окружении, убежденно преданном Петру. Ее ближайшие родственники — семья князь-кесаря Ф. Ю. Ромодановского, мужа родной сестры Прасковьи. Этим придуманным титулом Петр награждал одного из довереннейших своих людей, который замещал его на всех официальных церемониях, пользовался соответственно всеми царскими почестями, а во время первой заграничной поездки царя и всей действительной полнотой его власти. Петр с особым удовольствием любил именовать Ромодановского царским титулом, подписываясь в письмах: «Вашего величества нижайший подданный Питер». Шутка? Но если представить себе, что старый боярин имел едва ли не больше прав на престол, чем Романовы, ведя род свой от Рюриковичей, то мера опасности подобного доверия очевидна.

Тем не менее Ромодановскому передается в ведение страшный Преображенский приказ — дела политического сыска, в свое время он наблюдает за заточенной в монастырь царевной Софьей, руководит Аптекарским и Сибирским приказами, во время войны отвечает за литье орудий и снарядов. Начальник над потешными и регулярным войском, он стал именоваться генералиссимусом. Действительно, в частной жизни Ромодановский предпочитал старорусские формы и привычки. Но мера и характер приверженности князь-кесаря к старине были слишком хорошо известны Петру, и потому он не боролся с ними. Это было все равно что лишить возможности старого человека ходить в разносившейся по ноге, удобной обуви, главное — шел ее обладатель нужной дорогой.

Таково окружение Прасковьи. Можно попробовать взглянуть и на подробности ее личной жизни, пересказанные более широким кругом лиц и документов, чем тот, которым ограничился М. И. Семевский. В их свете двуличность царицы становится и вовсе невероятной. Она ближайшая подруга сестры Петра Натальи, которая и живет вместе с пей в Измайлово.

Но вот оказываются в Измайлово иностранные гости, очевидцы, приговоры которых бездумно повторяет М. И. Семевский. Их поражает неурядица, неустроенность быта. На скорую руку нев-

кусно приготовленный ужин неумело сервирован, да его и не хватает на всех. Увлеченные танцами царевны забывают о простейших удобствах гостей. Не производит впечатления театральное представление, организованное Екатериной Иоанновной. Но не важнее ли, что это светская пьеса и дается она именно в Измайловском дворце, в пресловутом окружении царицы Прасковьи и что участвуют в ней любители — от самих царевен до прислуги, а забегавшаяся, безнадежно забывшая о своем сане герцогиня Мекленбургская хлопочет и о костюмах, и о декорациях, и о выходах самозванных актеров? Да, зрительный зал освещается только со сцены и в перерывах между действиями погружается в полную темноту. Европейские театры таких неудобств не знали, но ведь русские еще только должны были появиться. Измайловские спектакли — первые ласточки. Или веселая бестолочь с костюмами, которые собирались у кого попало вплоть до чопорных голштинцев из свиты жениха Анны Петровны, вынужденных одалживать свои великолепные огромные парики. Им-то как раз и представлялась допотопной жизнь Измайловского дворца, но допотопной относительно чего: Древней Руси или Версальского двора? А танцы! За отсутствием места, за невыносимой духотой они захватывают все в общем немногочисленные жилые комнаты, и танцоры пронесются мимо лежащей в постели болеющей Прасковьи Федоровны, мимо расхворавшейся царевны Прасковьи, как со временем в XIX веке в квартире небогатого чиновника.

В 1702 году Корнелис де Брюин присутствует на праздновании достройки и обновления Измайловского дворца, но спустя двадцать лет камер-юнкер Берггольд пишет: «Измайловский дворец — большой ветхий деревянный дом, где царица с некоторого времени поселилась и живет как в монастыре». Автор имеет в виду период поездки Петра в Астрахань, когда весь двор находился в Москве. Другие замечания также свидетельствовали о запустении, постоянной нехватке средств. «Когда мы побывали немного в приемной комнате, — продолжает тот же Берггольд, — герцогиня повела нас в спальню, где пол был устлан красным сукном, еще довольно новым и чистым (вообще же убранство их комнат везде очень плохо), и показывала нам свою собственную постель и постель маленькой своей дочери, стоявшие рядом в алькове; потом заставила какого-то полуслепого, грязного и страшно вонявшего чесноком и потом бандурщика довольно долго играть и петь свои и сестры своей любимые песни».

Царица Прасковья стареет, лишается ног. Ее возят на специальном стуле с колесами. Она не может участвовать в придворных увеселениях, и вместе с тем нарастает раздражение Петра

против измайловских царевен с их неудавшимися браками. А это сказывается и на внимании, которое уделяется вдовой царице, и на тех средствах, которые теперь она получает исключительно милостью Екатерины, ходатайствующей за нее перед мужем. Волею-неволею приходится прибегать к покровительству находившихся «в случае» придворных, даже дворцовой прислуги, делать подарки, писать униженные письма. Едва ли не больше всех доставалось незамужней Прасковье. Екатерина хоть формально была носительницей пышного европейского титула, хоть была матерью принцессы Мекленбургской. Простой этикет заставлял с ней сколько-нибудь считаться. Другое дело Прасковья. Ей даже не нашлось отдельной комнаты во дворце. Через ее спальню проходила к себе старшая сестра.

«Капитан Бергер, провожая меня с графом Бонде, повел нас через спальню принцессы,— замечает между прочим Берггольц,— потому что за теснотою помещения другого выхода у них и не было. В этой комнате мы нашли принцессу Прасковью в кофте и с распущенными волосами; однако ж она, несмотря на то, встала, встретила нас, как была, и протянула нам свои руки для целованья». Откуда знать немецкому мемуаристу, как невероятно для старых нравов проникновение гостей в личные женские комнаты царской семьи, разговор с полураздетой царевной. Чтобы по-настоящему осмыслить измайловскую жизнь, надо слишком хорошо представлять недавний быт русских теремов. И тем, что попросту недоступно молодому голштинскому дворянчику, пренебрегает захваченный непосредственностью его рассказа историк.

Какова же роль попа Родиона Никитина в этой действительной толчее измайловской жизни, среди постоянных празднеств, танцев ночами напролет, приемов, иноземного быта, в церкви, скорее напоминавшей дворцовый зал и никак не располагавшей к молитвам? Измайлово не отличалось богомольностью, церковные обряды соблюдались скорее для вида. Сам факт, что Родион был взят во дворец, говорил о его взглядах и о доверии Петра. Для Петра все духовенство четко делилось на две неравные части: те, что разделяли его взгляды, принимали самое деятельное участие в светской и по положению — в государственной жизни. Во всех остальных ему виделись затаившиеся враги. При дворе в полный голос звучали проповеди Феофана Прокоповича, Петр не расставался с забудыгой попом Биткой, непрременным участником самых скабрзных и шальных затей. Злые языки связывали имя царевны Натальи Алексеевны с ее духовником Варлаамом. Рыса не была помехой

для свободной и веселой светской жизни, тем более не могла она помешать Родиону поддерживать брата-живописца в получении придворных заказов.

Измайловские царевны, измайловские портреты... Где бы ни писались практически Никитиним его холсты до итальянской поездки, они связаны с обитательницами Измайлова, с женской половиной царской семьи. Непроизвольно выравшееся определение имеет право претендовать на термин. Старая знакомая Прасковья Иоанновна, портреты Натальи Алексеевны из Третьяковской галереи и Русского музея, Прасковья Федоровна из музея Троице-Сергиевой лавры и еще один долгое время казавшийся неясным холст Русского музея с изображением женщины в полувдовьей, полумонашеской одежде — целая летопись дворцовой жизни и первых шагов самого живописца.

Небольшой, густо пропаханный сеткой мельчайших трещинок-кракелюр, покрытый плотным слоем позднейших записей холст с изображением полного немолодого женского лица, очень бледного, в обрамлении старинного головного убора, — тесной темной шапочки со спускающимися на плечи краями платя.

Как ни странно, но придирчивые к букве документа историки наших дней на редкость беспечны в вопросах иконографии. Любой намек, косвенное указание на изображение исторического лица воспринимается с редким энтузиазмом, хотя установление подлинности изображенного вопрос крайне сложный и во многих случаях просто неразрешимый. Даже тогда, когда документы не оставляют ни малейших сомнений, что перед нами изображение конкретного лица, определять другие портреты простым сравнением с ним крайне опасно. Каждый художник, вне зависимости от меры дарования, откликался на иные черты своей модели, которые казались ему более выразительными, более характерными для возникшего в нем самом представления о человеке. Так появляются в портретах «типы» — тип Петра I фламандского мастера К. де Моора, английского живописца Г. Кнеллера, элегантного француза Ж. Натье и романтического чеха Я. Купецкого, голландца И. Г. Таннауера и марсельца Л. Каравака. Те, кому не довелось писать Петра непосредственно с натуры, свободно варьируют эти оригиналы согласно собственной интуиции и возможностям мастерства. Отсюда те бесконечные колебания, которые испытывает историк искусства перед безымянными портретами, тем большие, если изображенное лицо можно отнести к числу известных.

Полумонашеский облик пожилой женщины на портрете Русского музея, по-видимому, побудил в свое время искусствоведов высказаться за то, что это Евдокия Лопухина, единственная опаль-

ная царица, с которой и в монастырском заточении было написано несколько портретов. Но как только первое впечатление пережито, все явственнее заявляют о себе черты, ни в чем не сходные с Лопухиной. Овал круглого лица, пухлые, начинающие обвисать щеки с характерными складками у сильно выдвинутого прямоугольного подбородка, крупный нос, твердый разлет «соболиных» бровей заставляет угадывать властный облик царицы Натальи Кирилловны так называемого типа Шурмана, по имени некогда писавшего ее безвестного немецкого художника.

Каков бы ни был оригинал, портрет поражает внутренним теплом. В то время как портретисты этих лет пытались просто «переписать» внешний облик модели, в «Наталье Кирилловне» живет пережитый художником образ, значительный и меланхоличный. Уже одно это приводит на память никитинские полотна. Правда, ошибки в технологии и беспощадная рука позднейших реставраторов стерли многое. Густым мраком затянулся фон и одежда, можно говорить лишь о характерном размещении головы — чуть ниже верхнего края холста, чтобы придать фигуре монументальность, и о никитинском приеме, когда лицо нарочито выбеливается, будто выхватывается из окружающего полумрака резким световым лучом. Зато красноватый подмалевок, сохраняющийся в густых тенях, осторожно прорисованные глаза и губы, самый прием помещать блик на зрачке — чтобы глаз круглился, блестел живой слезой служат лучшим подтверждением авторства Ивана Никитина.

Ни при каких обстоятельствах Никитин не мог писать Наталью Кирилловну с натуры — она умерла в 1694 году. Если даже подвергнуть сомнению дату рождения художника, ее пришлось бы отнести слишком далеко в глубь XVII века. Единственное решение — копия. К тому же подобный ход наиболее логичен. Живописцы тех лет выростали на копиях и в самостоятельной работе постоянно с ними сталкивались. Даже возвращавшиеся из-за границы пенсионеры проверялись, помимо рисунка и живописи, на умение копировать. Судя по техническим приемам выполнения «Натальи Кирилловны», это первое по времени из дошедших до нас никитинских полотен. Возможно, очень удачная, живая копия открыла художнику путь к работе с натуры в царской семье. О точной дате здесь говорить трудно. Во всяком случае, между матерью Петра и царевной Прасковьей Иоанновной стоит еще один портрет — Наталья Алексеевна из Третьяковской галереи. Непроизвольно возникает вопрос, с кем же был все-таки наиболее тесно связан Родион и кто, пусть по его самой настоятельной просьбе, принял личное участие в судьбе Ивана Никитина.

Документальные сведения ограничиваются указанием времени ухода Родиона из Измайлова. Он приходится на конец августа 1716 года, поскольку третьего сентября Родион уже получает назначение на новое место. И дальше: «...Поп Родион Никитин в Патриарший приказ доносил: «В прошлом 1716 году ноября во 2 день, Большого Успенского собора священник Родион Евсевьев продал мне за Тверскими вороты в приходе церкви Рождества Христова, что в Старых Палатах, при которой церкви он прежде сего был, двор и хормное строение свое при той церкви...» Простое сообщение о покупке оказывалось достаточно многозначительным. Оно говорило о том, что раньше своего дома Родион в Москве не имел — это подтверждали со своей стороны актывые книги и переписи — и жил, вероятнее всего, при дворце. Впрочем, трудно себе представить, чтобы священник мог ежедневно добираться из города в достаточно по тем временам удаленное село. Покупка говорила и о том, что надежд на скорое изменение своего положения у бывшего дворцового попа не было. «Книга имянная подушная» 1722 года сообщает, что Родиону в это время уже 44 года. Он одинок, не имеет ни жены, ни детей.

Первым предположением о причине перехода Никитина-старшего был отъезд царицы Прасковьи в Петербург, но это вывод из старых посылок. А если даже самый характер Измайловского дворца рисуется иначе, чем его принято представлять, то иными могут оказаться и причины перемен в жизни Родиона.

В конце концов, Прасковья Федоровна впервые перебралась в Петербург еще в 1708 году, и это не повлекло за собой изменений в измайловском штате. Они произошли восемь лет спустя. Прямые поводы? Придворная летопись сохранила два: замужество старшей дочери царицы с герцогом Мекленбургским и смерть Натальи Алексеевны. Однако в отношении состава штата их значение далеко не одинаково. Не говоря о том, что бракосочетание состоялось много раньше — 8 апреля того же года, Екатерина Иоанновна не имела собственного обслуживающего персонала, а у царицы Прасковьи его всегда мало. Зато любимая сестра царя располагала и большим штатом и значительными средствами. Последние годы она не только постоянно бывала в Измайлове, но и поддерживала его. 18 июля 1716 года Натальи Алексеевны не стало. Спустя несколько месяцев — ждали находившегося в поездке по Европе Петра — состоялось погребение, а к концу августа были распущены ее служажие и занят дворец в Петербурге. Время ухода из придворной церкви Родиона позволяет предположить его прямую связь со штатом покойной. Не этой ли связью объясняется и появление нескольких портретов Натальи кисти Ивана Никитина,

тем более, что они заказывались не царем — замужество постаревшей сестры в расчеты царя не входило.

Она смотрится очень простой эта пышнотелая женщина никитинского портрета с чуть растерянным взглядом на полном, окруженном двойным подбородком лице. Не старость, но тот предел зрелости, за которым стоит увядание, отметил ее пухлые, готовые опуститься мелкими мешочками щеки, потерявшие мягкость очертаний губы, желтеющую кожу. И вместе с тем при всей своей непосредственности и естественности Наталья Алексеевна почти величественна — другого слова не подберешь — в могучем развороте обрамляющих ее фигуру тканей: отливающей металлическим блеском парчи платья и особенно темно-красного гнущегося слишком тугими складками бархата мантии, скупой отороченной по краю горностаем. Ткани не особенно удаются художнику, да и не интересуют его. Для Никитина явно важнее рассказ о человеке, и как же по-иному он звучит в портрете Русского музея.

Прошло всего несколько лет — на первом портрете Наталье Алексеевне около сорока, на втором за сорок, — и то, что только намечалось, угадывалось на будущее, стало явью: припухшие верхние веки, дряблость щек, потянувшиеся книзу уголки рта, стянутые ниточкой губы, уверенный и усталый взгляд, вся посадка тяжело осевшего тела. Портретисты XVIII века исходят всегда из положения стоящей фигуры — это общепринятый прием. У Никитина модели сидят, как они и сидели перед ним в действительности, очень по-разному, в зависимости от возраста, характера, самочувствия: вытянувшаяся в струнку юная Прасковья Иоанновна, плотно опустившаяся на сиденье Наталья Алексеевна в портрете Третьяковской галереи и она же грузно и безвольно сидящая на полотне Русского музея. Даже в этом художник наблюдателен и точен.

Но настоящая загадка измайловских портретов — композиция. Они строятся по единой, четко разработанной схеме, фигура, взятая ниже пояса и занимающая собой большую часть холста, легкий поворот тела вправо, головы влево, сообщающий фигуре ощущение непринужденности и движения, контраст низко открытой выбеленной груди и лица со сложным натюрмортом тканей — Никитин в этом не оригинален. Он разрабатывает композицию портретов барокко. Но дело в том, что подобных решений практика русского искусства еще не имела. Немногочисленные женские портреты тех лет наперечет. Остается предполагать школу, выучку, полученную у кого-то из европейских мастеров, причем обязательно живописцев. Гравюра начинающему художнику ничего похожего дать не могла.

Биографы Никитина предлагали два имени — Адриана Схонебека и Готфрида Таннауера. Первое, казалось, подтверждалось упоминанием имени Никитина в числе учеников амстердамского гравера в 1705 году в Оружейной палате, второе выводилось методом исключения. До итальянской поездки нашего художника И. Г. Таннауер был в России единственным живописцем достаточно высокого профессионального уровня. Однако здесь возникает существенное «но». Ни в одном из своих прошений на имя царя, прошений с перечислением выполненных работ и заслуг, голландский мастер не обмолвился о Никитине. Почему? Занятия с русскими учениками ценились в России выше всего и поощрялись крупными денежными наградами. Какое основание имел И. Г. Таннауер умалчивать об обучении у него живописца, пользовавшегося особым благоволением царя и занявшего по возвращении из заграничной поездки равное с ним положение придворного живописца?

Да и с фактической точки зрения когда, в течение какого времени мог Никитин заниматься у Таннауера. В искусствоведческой литературе говорится, что голландский художник находился в России с 1710 года, и тем самым до написания Прасковьи Ивановны оставалось по крайней мере четыре года. Однако третьяковский портрет Натальи Алексеевны относится к более раннему времени, тем более портрет Натальи Кирилловны, разница же в три-четыре года приобретает здесь решающее значение.

Наиболее реальная и утвержденная традицией кандидатура учителя Никитина — И. Г. Таннауер требовал и более внимательного отношения. По счастью, касающиеся его материалы сосредоточивались в одном фонде — опять-таки Кабинете Петра I. И вот передо мной собственноручно написанное художником прошение с подробным описанием обстоятельств его вступления на русскую службу: «В прошлом 710-м году октября в 1-м числе по учиненной со мной через нашего величества полномочного министра барона фон Урбнха капитуляции, я, яко дворцовый живописец, вступил в службу вашего величества как явствует оная капитуляция... и в 711 году в марте месяце имел счастье к вашему императорскому величеству прибыть в Смоленск где ваше величество мне за собою в кампанию турецкую следовать милостивейше приказали соизволили и во оной кампании я всего моего имения которое себе заработал в немецких краях потерял; после оной кампании я безотлучно следовал при дворе вашего величества даже до Санкт-питер бурха...».

И. Г. Таннауер указывает, что, присоединившись к Петру под Смоленском, он вместе с ним и никак не раньше добрался в конце концов до Петербурга. Что это значит по времени? Петр уехал

из Петербурга в Прутский поход 17 января 1711 года. Закончилась турецкая кампания заключением мира 12 июля того же года, но царь с юга направился для лечения в Карлсбад и оказался в Петербурге лишь к новому, 1712 году. Если И. Г. Таннауер действительно не покидал царской свиты, что вполне вероятно для художника, официально зачисленного в придворный штат, значит, он впервые увидел столицу лишь в начале 1712 года. В таком случае, времени для обучения Ивана Никитина ему попросту не могло хватить. Тот же метод исключения, которым было когда-то выведено имя голландского живописца в качестве учителя Никитина, при углубленном анализе исторических обстоятельств оказывался роковым для его кандидатуры. Любопытная подробность. Приехав в Россию, И. Г. Таннауер пишет сразу же всех членов царской семьи, но Наталья Алексеевна и жительницы Измайлова сохраняют верность полюбившемуся русскому мастеру. Нет ни одного упоминания об их портретах кисти голландского художника — только Никитина. Но раз отпадал И. Г. Таннауер, оставалось последовательно перебирать всех европейских живописцев, побывавших в России в молодые годы Никитина.

Для любой западноевропейской страны такая задача представлялась бы невероятной, для любой, но не для России. И дело не в том, что иностранные художники вплоть до второй половины правления Петра двором не приглашались, а собственную инициативу проявляли крайне редко — Московия была непознанным и полным неизвестных опасностей краем. Для историка важнее тщательнейшим образом поставленный учет каждого прибывшего в Россию или выражавшего желание поступить на русскую службу человека с подробными опросными листами, собственноручными прошениями, пометками о всех передвижениях данного лица и членов его семьи по стране.

В 1687 году Посольский приказ фиксирует «Распросные речи шведа Вилима Гека о выезде его в Россию». Очень посредственный художник северно-немецкой школы, он задерживается в России на несколько лет, пишет ряд портретов и в том числе Алексея Михайловича. Гек достаточно точно передает сходство, но не в состоянии построить живой и выразительной композиции. Его увлекают декоративные мотивы, богатейшее узорочье парчовой одежды, но передается она плоскостно, без ощущения пространства, особенностей материала.

Невыясненными путями проникает в эти годы в Россию автор портрета Натальи Кирилловны Шурман, старательный и не слишком умелый ремесленник, которому только талант Никитина мог сообщить убедительность и непосредственность живой натуры.

Появляется в Оружейной палате группа польских мастеров — Станислав Лопуцкий, Иван Мировский, Василий Познанский, подобно всем живописцам тех дней, писавших портреты. И как раз то, что образцы этих портретов сохранились, позволяет в никитинской загадке вообще не принимать их в расчет.

После приезда Гека проходит десять лет, и следующие по времени переговоры о приглашении художников в Россию ведутся уже Великим посольством в Голландии. В делах Посольского приказа появляются записи о принятии на русскую службу в 1697 году Адриана Схонебека, а в 1698 — «в Оружейную палату в живописцы арапа Яна Тютетурина». Состоялось ли это последнее приглашение? Мне не приходилось встречать в документах петровского времени этого «арапа». Дальше Посольский приказ не упоминает ни одного живописца до И. Г. Таннауера. Остается признать, что на этом пути не удалось ухватиться ни за какую ниточку. Ведь речь шла не о художественных впечатлениях, формировавших молодого живописца — их, несомненно, было у Никитина достаточно, — а о конкретном приеме и методе, который бы подсказал если и не прямого его учителя, то оказавшего наибольшее влияние мастера.

Не мог же молодой художник остаться равнодушным к работам «преспектирного мастера Петра Инглица», чьи написанные на холсте перспективные построения из архитектурных мотивов составлялись в самых неожиданных местах измайловского сада, обманывая зрителей своим необычайным правдоподобием. Но уж если говорить о наиболее сильных впечатлениях Измайлова, то ими явно должны были стать полотна Корнелиса де Брюина хотя бы по одному тому, что они приводили в восторг самих царевен. Де Брюин рассказывает, что, после того как он написал всех трех сестер по заказу Петра, торопившегося с отправкой их портретов за границу, ему пришлось повторить холсты по настоятельной просьбе царицы Прасковьи, которая не хотела расставаться с понравившимися ей изображениями дочерей. К сожалению, здесь приходилось обходиться чисто логическими рассуждениями. Ни одного выполненного голландским художником парадного портрета мне не удалось видеть. В свою очередь энциклопедии и справочники ссылались преимущественно на его натурные зарисовки. Обращаться к музеям не имело смысла: в Советском Союзе работ де Брюина не значилось. Вот тут-то и пришла на помощь счастливая случайность.

Если подниматься по парадной лестнице бывшего Михайловского дворца, где расположен Русский музей, то высоко под дымчатым потолком, между тяжело согнувшимися атлантами еле заметны полукруглые окна — глубокие провалы среди сплошной

нарисованной лепнины. Кто может догадаться, что как раз за ними скрывается второй музей, многословная и подробная история живописи.

Зал за залом, сначала с высокими, потом с низкими, давящими потолками, где вспыхивают и гаснут по пути желто-белые пятна лампочек, и всюду картины, большие, маленькие, светлые, темные, любимые, безразличные. Особенный воздух запасников — прелый настой старой краски и лака. Нигде не ощущаешь так встречи с живописью, с ее дыханием, ее искусством.

Картина в зале — это предмет созерцания, восхищения, когда между тобой и ею стоит невидимая, но такая явственная стена признания, славы, безусловной ценности. Не о чем спорить и не в чем сомневаться: история сказала свое слово. Картина в запаснике — совсем иное. Это твой собеседник, близкий, физически ощутимый, которого нетерпеливо забрасываешь десятками вопросов и который отвечает особенностями плетения холста, подрамника, скрывшимися надписями и пометками, кладкой краски, тысячами подробностей и главное — жизнью живописного слоя и самого образа.

Начало XVIII века — особенно трудный раздел. Едва ли не основная в нем проблема оригинала и копии. Историк искусства сравнительно нетрудно отличить копию позднейшего времени, отделенную от оригинала десятками лет. Но когда вместо десятилетий приходится иметь дело с несколькими годами, а то и с почти одновременно написанным холстом, причем оригинал принадлежит менее талантливому и умелому мастеру, чем повторение, положение резко осложняется. Не могут ничего подсказать ни характер холста, ни особенности красок и их сочетаний, ни цветовая гамма. Манера живописи, но она приобретает явно выраженный индивидуальный характер в более поздний период развития русской живописи, подобно тому, как почерки прошлого столетия имели больше и чаще сходство между собой, чем в наши дни. Историкам знакомы десятки аналогичных изображений Петра I, Екатерины I или той же Натальи Кирилловны, в отношении которых не представляется возможным сколько-нибудь обоснованно сказать, какое именно послужило оригиналом и есть ли среди них вообще оригинал.

Два маленьких, явно парных холстика ввиду одной из «петровских» стоек запасника который год ускользали от моего внимания. Зрительно помнилось их место, но и только. Уж очень отличались они от больших и звучных по цвету русских портретов, слишком маленькие, слишком мелочные в своих drobных формах и пестроте цветов. На этот раз глаз остановила одна подробность. По краю вписанного в прямоугольник овала, где размещалась и

в том и в другом холсте фигура, шла тонко и четко выписанная монограмма-подпись: «С: de В: 1721».

Но именно так, с такими же сокращениями, с двоеточиями после заглавных букв была подписана «Прасковья Иоанновна!» Конечно, в 1721 году, спустя семь лет после написания измайловской царевны, так мог подписаться любой художник в подражание Ивану Никитину или независимо от него — это ни о чем не говорило. Тем не менее ни с какими другими аналогиями подобного рода мне встречаться не приходилось, что само по себе не могло не заинтересовать. С другой стороны, чем больше всматривался в портреты, тем явственнее выступало их формальное сходство с «Прасковьей Иоанновной» и другими измайловскими холстами. Своеобразный срез фигуры — ниже пояса, легкий наклон головы и поворот тела, рождающие опущение движения, низко вырезанное платье, охваченное по плечам совершенно также драпирующейся мантией, высокая прическа со спускающимся локоном — все решалось по никитинской схеме, хотя и написано позже нее. Из простого любопытства следовало узнать, кто скрывался под латинской монограммой и был так близок к измайловским портретам.

Во-первых, изображенные лица. Инвентарная книга музея называла знаменитого своей неподкупностью и преданностью Петру Якова Долгорукого с женой. По-видимому, здесь вкралась неточность. Я. Ф. Долгорукий умер в 1720 году, портрет же не оставлял никаких сомнений в том, что был написан с натуры. Не менее важно, что жена Я. Ф. Долгорукого имела иные инициалы. Приведенные на портрете буквы «М. И.» совпадали с именем и отчеством супруги другого Долгорукого, родного брата Якова, известного дипломата Григория Федоровича. Г. Ф. Долгорукий в 1721 году был жив и находился вместе с семьей за границей, где, по-видимому, и писались оба портрета.

Во-вторых, автор. Словари монограммистов — а есть и такие указатели, раскрывающие имена по какой-либо причине не желавших подписываться полностью художников, — никакого портретиста начала XVIII века не называли. Единственная аналогичная монограмма этого времени, больше того — именно 1721 и 1722 года, имелась на двух пейзажах одного из Венских музеев. Сравнительно недавно поступившие в собрание, они еще не стали предметом специального изучения, хотя в отношении них вскользь и было брошено, что они носят скорее этнографический характер и близки к пейзажам Корнелиса де Врюина в его книгах о путешествиях, которые художник аналогичным образом обыкновенно подписывал.

Значит, все-таки де Брюин! Невероятно, но по сути дела логично. Вне всякого сомнения Никитин не занимался непосредственно у голландского художника во время первого его пребывания в России, иначе это нашло бы свое отражение в записках путешественника. Зато наблюдать, как тот работает, видеть его законченные портреты именно в Измайлове, где они хранились и для которого писались, близкий родственник стольких придворных священников вполне мог. Они не оставили русского живописца равнодушным и в силу незаурядного для России тех лет мастерства, и в силу полуполюгандарной личности самого автора, и в силу успеха, который имели у членов царской семьи. Логический вывод — Никитин должен был родиться значительно раньше года, приписанного ему биографами, — напрашивался достаточно давно. Не исключено, что Петр, заказывая портреты племянниц, мог выразить прямое пожелание видеть их сделанными в духе де Брюина, чего Иван Никитин и сумел достичь. Посещение де Брюина не прошло бесследно и в другом отношении. Известно, что голландский художник получил основное профессиональное образование в Венеции. И Петр вопреки безусловному предпочтению, которое всегда и во всем отдавал Голландии, решает направить в ту же Венецию своего «природного» мастера Ивана Никитина. Начатый в пресловутом Измайлове путь уводил русского живописца в далекую Италию.

ГОСТИ КОЗИМО МЕДИЧИ

«1716» генваря в 6 день из наличных соляных денег отдать живописцу Ивану Никитину для житья его в Италии на нынешний 1716 год три ста рублей, ученикам Роману Никитину, Федору Черкасову, Михаилу Захарову по двести рублей, итого 900 рублей. И впредь им то число (червонными или ефимками) по вся годы переводить доколе оне тамо будут жить. Да на проезд дать до Италии ему Ивану Никитину с тремя учениками по сту рублей, итого 400 рублей».

Был или не был Никитин в Голландии — оставалось на совести Земцова и Талызина, об Италии свидетельствовал документ — запись приходно-расходной книги царского Кабинета. Приведенная выписка не была известна историкам искусства. Они довольствовались сообщениями о пребывании Никитина в Италии «российского агента». Но ведь должен же был художник как-то доехать до Венеции, и кто знает, что могло с ним случиться в пути.

«В 1716 году и я приехал в Петербург и был в школе. Оного ж года, в Петербурге весьма было малоллюдно, и полков, кроме гарнизона, ничего не было, а были все с государем в Немецких краях, а протчего знатного ничего в Петербурге не происходило», — так писал будущий навигатор Нацокин. Казалось, добрая половина страны двинулась на Запад — заключать политические союзы, вести переговоры, представлять, торговать и учиться, прежде всего учиться. Едут на десятках подвод и простых телег, на речных судах и кораблях русской эскадры, медленно огибающих побережье Европы в направлении Северного моря. Распоряжение о Никитине одно из последних, отданных Петром в Петербурге. 27 января скрылись за царским возком очертания столицы и замелькали в дорожном калейдоскопе Нарва, Дерпт, Рига, Митава, Мемель, Кенигсберг, первая цель поездки — Гданьск. Здесь предстояло выдать замуж старшую из измайловских царевен, Екатерину, за герцога Мекленбургского.

В Гданьск приезжают трусоватый и наглый жених, жадно ждущий военной помощи русских, и польский король, осмотрительный, увертливый, неуступчивый. Петру нужен союз против шведов, нужно, чтобы союзники выполняли свои обязательства, а те не спешат, перебрасываются отговорками. Могучая Россия им так же невыгодна, как и сильная Швеция. Почти месяц тянутся бессмысленные переговоры, наконец, 19 апреля Петр вырывается к своим кораблям, расположившимся на рейде Кенигсберга. На полдороге встреча, и в только что оставленный Гданьск летят наспех

наброшенные Екатерине I строки: «Попались мне навстречу Беклемишев и живописец Иван...».

От Петербурга Никитин повторял путь Петра, под Гданьском он встретился с ним 19 апреля и в тот же день должен был оказаться в городе. Спустя одиннадцать дней он находился там же, и Петр указывал заплатить ему значительную сумму. В «Тетради с документами по расходу кабинетных денег Юрьем Кологривовым» на 241 листе черновая запись: «Царское величество указал выдать живописцу Ивацу Никитину, в приказ, 60 р., в 30-й день апреля». «В приказ», то есть в расчет за выполненную работу (для аванса существовал иной оборот — «в зачет»). Время, несомненно, было потрачено Никитиным на живопись. Одного не угадать, сколько портретов он сумел написать. Художники тех лет не были избалованы терпением заказчиков. Работа с натуры ограничивалась одним двух-или трехчасовым сеансом, остальное дописывалось в мастерской, зачастую, при участии помощников, а у Никитина был и вовсе хороший подмастерье — собственный брат. Сама же по себе выплаченная сумма не говорит ни о чем. Гонорар за царский портрет прославленным европейским мастерам составлял примерно сто рублей, собственному живописцу царь явно платил много дешевле.

Письмо со штампом «международное» пришло неожиданно быстро. Польский историк Еугениуш Ивайко, автор фундаментальных исследований по искусству старого Гданьска, был откровенно заинтригован: «Как видите, спешу с ответом, возможно более исчерпывающим, на какой только способен. В моих работах и розысках в Гданьске я нигде не находил указаний на портретирование короля Августа Второго Никитиным, нет таких сведений и в польских источниках». Но среди известных портретов короля немало безымянных. Почему знать, нет ли в их числе и никитинского холста. Ничего удивительного, если художник и здесь не поставил подписи. Зато потраченное в Гданьске время говорило само за себя. И если Петр не разрешил Никитину ограничиться одним Августом, вторым должен был быть написан герцог Мекленбургский — «сват», как его уже по-родственному назвал в записке царь.

30 апреля выплачиваются деньги портретисту, первого мая Петр выезжает из Гданьска на Стопп — Дам — Штетин. Пути царской поездки пересекаются прихотливыми стежками — вперед, в сторону, назад, снова вперед. У кабинет-секретаря едва хватает времени заносить в свои записи названия городов, рек, переправ, расходов. Торг за лошадей, подводы, колесную мазь, прохуdivшуюся сбрую и никакого упоминания, что стало с живописцем

Иваном: уехал, остался при дворе, который на полтора месяца задерживается при Екатерине в Штетине, или колесит вместе с маленькой петровской свитой. Нейбранденбург — Гастров — Шверин — день в Висмаре — встреча с датским королем в Гамбурге — Ганновер — две недели на водах Пирмонта — снова Ганновер — Шверин и, наконец, встреча с Екатериной и остальным двором в Ростове.

Никитин не уехал. Доказательство строится просто. Ехал он при «российском агенте»: отдельная дорога была слишком сложна, и опасна, тем более для человека, впервые выезжающего в западные страны. Но из Венеции, куда направлялся Беклемишев, не поступает никаких донесений вплоть до декабря 1716 года. Невозможно предположить, чтобы путь от Штетина до Северной Италии занял без малого восемь месяцев. Письма из Венеции в Петербург шли месяц, товары сухим путем — не больше двух с половиной.

Впрочем, Петру и не имело смысла торопить Беклемишева. Его миссия зависела от успеха проводившихся переговоров, они должны были продиктовать секретные указания послу в Ватикане Савве Рагузинскому, которые предстояло доставить тому же «российскому агенту». Логика событий подсказывает, что Беклемишев со своими спутниками получил «отпуск» после встречи Петра в Амсфорте с полномочным послом Куракиным и резидентом Брантом 2 декабря 1716 года.

«Которые посланные по указу вашего величества со мною ради научения Иван Никитин с протчими и двое Семенниковых, — сообщает Беклемишев в одном из первых шифрованных донесений от 5 февраля следующего года, — чрез сие время, сколько я здесь обретаюсь, оныя все нетуне свое время препроводили и хотя не весьма совершенно, но колико присутствует из них ради способа научения им повеленного, изрядно обучились в сие краткое время языку италянскому, чрез которой случай наиспособнее могут получить оную науку по указу вашего величества». Причина лингвистических успехов братьев Никитиных открылась много позже — на пороге разгадки тайны братьев: оба художника еще до итальянской поездки хорошо знали латынь.

Почти год понадобился живописцу, чтобы добраться до Италии, — год странствий по Европе. Полтора месяца в Гданьске — Данциге, с его прихотливым клубком мрачноватых стиснутых улиц, остроконечными взлетами залитых каменной резьбой и скульптурой домов. Росток, Любек, Копенгаген, Гамбург, Бремен... Суровая и ясная фантастика готики, головокружительный почти 200-метровый взлет башни церкви Николая в Гамбурге, причудливая резьба

алтаря одноименной церкви в Ростове, скульптурная поэма из дерева, металла, камня в любекской церкви Марии, прославленный алтарь Ганса Мемлинга в соборе Марии Гданьска и королевский дворец XVII века в Ганновере, увешанный образцами английской живописи,— ганноверскими курфюрстами были в то время английские монархи. И повсюду портреты кисти голландских мастеров и вышедших из их мастерских немцев, скупые по колориту, сильные по форме — «северное барокко».

Никитину не удалось задержаться в Амстердаме, но все, чем мог поразить этот город, уже знакомо русскому художнику по местам, которые он успел увидеть. Впечатлений так много и они так сильны, что после них Италии не под силу полностью поглотить воображение и интересы живописца. Не в этом ли одна из причин, почему художник, проведший три года в Венеции и Флоренции, не выдает следов влияния итальянской школы, всем творчеством тяготея к принципам, которые утверждались голландским искусством.

Вывод был убийственным для моих исходных посылок. Мало того, что документы подтверждали отъезд именно в Италию, а не Голландию, как на том настаивали Земцов и Талызин, но даже сама попытка подтвердить их слова особенностями творческой манеры художника была обречена на неудачу: годичное странствование по Северу Европы объясняло многое. Если бы только именно его имели в виду современники, говоря о пребывании Никитина в Голландии!

В 1938 году историк русского искусства XVIII века Г. Лебедев утверждал, что «Иван и Роман Никитин обучались в Италии и Париже, посланные туда Петром, причем одним из парижских руководителей Ивана называют Ларжильера. Достоверно известно, что 3 года, до августа 1719 года, братья обучались у Реди, после чего Роман уехал в Париж, Иван же на время остался в Италии. В Петербург Роман вернулся или в конце 1720 года или в начале 1721 года. Когда вернулся Иван — неясно, но во всяком случае раньше брата». Последний по времени из биографов Никитина, А. Савинов, спустя четверть века говорил совсем иное. Он ограничился упоминанием одной Италии — откуда художник в августе 1719 года выехал на родину. Никто не приводил никаких доказательств, никто не опровергал иной точки зрения.

Петр действительно направился из Амстердама в Париж, так как была и единственная дорога в Италию. Но страна, промелькнувшая в окошке возка, не могла подарить знания живописи. Беклемишев и его спутники из невольных членов царской свиты, следовавшей за неугасающей любознательностью Петра, опять превра-

щались в людей под страхом царского гнева торопившихся к месту назначения. Времени даже на осмотры достопримечательностей у них не оставалось. Амстердам, 2 декабря — Венеция, канун Нового года. В такие временные рамки бессмысленно втискивать Париж, занятия у французских мастеров. Легенда родилась от близости Парижа — был же там Никитин! — и рассеялась от простого арифметического подсчета. Одно оставалось очевидным: исследователи знали о существовании документов, даже об их местонахождении, но никому не доводилось обратиться к ним, а они были очень красноречивы.

«Высокопочтенный господин
наш милостивый патрон

принявши смелость по двух уже сие третье писать до вашего высокопочтенного господства, из которых, верю, что милостиво изволили рассудить о всем, також де и о потребностях наших, однакож и теперь еще по оным приусугубляем, понеже и господин агент Беклемишев о сим писать будет, как мы его просили многократно; а имянно: По его царского величества Высокому указу определено нам жалованья на год — трем ученикам, которые со мною, по 100 червонных всякому, А мне 200 чер.; и оным трем ученикам не довольно в здешних краях того, и всемерно пробить невозможно; того ради просим да повелит его царское величество ко оному прибавить, поелику благоизволит; о нашем бытии, и что которой из нас приусугубил во учении, о всех я писал, еще чаю, что известны и чрез письма господина агента; ныне о оном же возобновлять оставляю, по пребываю всегда

вашего высокопочтенного Государства
пресмиреннейший и нижайший раб
Иван Никитин
во Флоренции 12/24 августа 1718».

Записка Петра Екатерине о встрече под Гданьском говорила об уверенности в умении Никитина. Оставшиеся в России портреты царской семьи служили доказательством того же признания. Но еще более точный оттенок в определении положения художника давало это его первое и единственное в бумагах Кабинета собственное письмо, адресованное чрезвычайно влиятельному кабинет-секретарю А. В. Макарову. Никитинский слог выдает привычку писать деловые официальные письма. В нем нет штампованных писарских оборотов — художнику никто его не сочинял, все выражения точны, просты и на редкость независимы по тону. «Пресмиреннейший и нижайший раб» — всего лишь форма вежливости, принятая в обращении между людьми, равными по положению. Так

писали А. В. Макарову все послы и «российские агенты», так подписывался и он сам в письмах к ним.

Та же уверенность в себе позволяет ему не перечислять проделанной работы, что не преминул бы сделать обычный пенсионер ради единственного желания — выслужиться. Надо просмотреть десятки деловых писем тех лет, чтобы в полной мере понять гордый смысл никитинских слов: «ныне о оном же возобновлять оставляю», как будто проделываемая им работа — нечто само собою разумеющееся, неоспоримо ценное и потому необязательное для упоминания. И в отношении младших товарищей по поездке он покровитель: с одной стороны ученики, собственно пенсионеры, с другой — художник, мастер.

Живописные полотна, созданные Иваном Никитиным по возвращении из Италии с их блестящей, почти импрессионистической по широте и свободе техникой письма, с обострившимся ощущением человеческой индивидуальности заставили историков говорить о некоем художественном прозрении, совершившемся на итальянской почве. Действительно, это могло быть чудом, если бы за плечами художника не лежала большая творческая биография, если бы он не достиг раньше профессиональной зрелости. Искусство начала XVIII века с его специфической, придирчиво требовательной школой мастерства возможность формирования художника за короткие сроки, из какой бы страны он ни происходил, совершенно исключало. «Чудо» с Иваном Никитиным произошло за три года. С сопровождавшим его пенсионером Федором Черкасовым не случилось вообще. У другого пенсионера Михаила Захарова, несмотря на несомненную талантливость, отняло долгие годы.

Никитину никто не диктовал, как должны строиться итальянские занятия. Россия попросту не имела здесь опыта, а Беклемишев был слишком тонким и культурным человеком, чтобы вмешиваться в творческую кухню. Европейски образованный, владеющий несколькими языками, издавший еще в 1710 году в Амстердаме перевод известного сочинения Анастасия Наузензия «Феатрон, или зеркало монархов», «российский агент» ограничивался дипломатически преподанными оправданиями действий порученного его попечениям художника. Первый месяц тот «много смотрел живописи» — Беклемишев успеваает в отчете ловко вставить, что и языком Никитин достаточно овладел, отчего «способнее можно получить науку». Открываются в конце января 1717 года натурные классы Венецианской академии, и по желанию Никитина Беклемишев тут же «сыскал им случай чтоб и они могли то видеть и оное искусство иметь». Для русского живописца в этом не было ничего невероятного. Рисовали с обнаженной модели и в Петербурге, при типогра-

фии. Гораздо интереснее другое — на месте принятое решение о переезде пенсионеров во Флоренцию. Объяснение, присланное Беклемишевым в Петербург, должно было успокоить подозрительную расчетливость Кабинета, но не касалось действительных причин. А объяснять тем более приходилось, что переезд требовал дополнительных затрат, пенсионеры же в результате оказывались на полной свободе, вне поля зрения прикованного к Венеции «агента». Ни Беклемишев, ни Никитин не могли противостоят обаянию великих имен, связанных с Флоренцией. Леонардо, Микеланджело, особенно Рафаэль уже тогда звучали для них как вершины живописного искусства. Работа во Флоренции была встречей с ними.

Проходит несколько лет. Петр требует Никитина обратно в Россию. Тот же Беклемишев спешно и наскоро собирает его в дорогу, передает ему дипломатическую секретную почту, приобретенные для царя произведения искусства и самую большую ценность — небольшой, тщательно и отдельно от других упакованный холст. «По сим доношу вашему благородию, о чем не сомневаюсь, — пишет «агент» в сопроводительном письме на имя А. В. Макарова, — что когда я по указу высокому был в Риме, и будучи в Риме, господин Кардинал Оттобоний подарил мне едину картину весьма славного и древнего аутора именованного Рафаел доурбина, но весьма славен во Италии, и вышепомянутая картина была естимована в Риме две тысячи шкудов, и здесь во всей в Венеции не паходитца ни единая картина сего вышеупомянутого аутора и во истинну есть вещь такая, что достойна быть в галерии, и я дерзну принять смелость и вышеупомянутую картину всепокорно поднести его царскому величеству и ныне и при сей okazji з господами живописсами вышеупомянутую картину отправил...». И если картина при дальнейшем рассмотрении оказалась принадлежащей не Рафаэлю, то, во всяком случае, Иван Никитин ехал с сознанием того, что везет в Петербург великого итальянца.

Беклемишев представляет переезд во Флоренцию как возможность передать заботы о пенсионерах более могущественному и компетентному, чем он сам, человеку — «Грандуке флоренскому», якобы готовому во имя уважения к русскому государю лично заняться их судьбой. Трудно найти среди правителей Флоренции герцога, меньше отвечавшего подобным надеждам. Козимо III Медичи ничего не унаследовал от своих блистательных предков ни в части государственных талантов, ни в отношении к искусству. Он всю жизнь бездарно и неудачно путался в мелочных политических интригах, искусством занимался постольку, поскольку к тому обязывала семейная традиция. И тем не менее расчет «российского агента» оправдался. «Грандука» увидел в проявлении внимания к рус-

ским художникам возможность некоей политической игры, повышения собственного престижа на международной арене, и он выказал к ним интерес, какого никогда не испытывал к собственным живописцам.

«Милостивый мой государь Алексей Васильевич, — пишет Белемишев в самом начале своей рискованной операции, — доношу вам, моему государю, что по прибытию моему сюда, по указу мне повеленному его царского величества нашего премного милостивейшего государя, посланных со мною Ивана Никитина и с прочими с ним определенных представлял оных его Светлости Грандуке Флоренскому, которой по требованию его царского величества принял со многим удовольствием и сообщил, все исполнит по намерению его царского величества, и уже повелел определить ради оных присланных наилучших мастеровых, которые здесь обретаются, ради обучения архитектуры цивилис и малярства и також де во оное время, когда сходятца во академию ради рисунков с моделями, которое есть ради наилучшего совершения и знания во оной науке, и оныя будут быть при том случае всегда непременно, и оныя мастера будут содержаны от его Светлости Грандуки. Но что же принадлежит присланных ради науки, то в квартерах и пище с нашей стороны надлежит старание иметь, чего ради сыскал я способную квартиру и нанял им где будут жить, тут же и есть и недалеко от Академии. Что же присутствует академии здешней даность вам подробно об оной, в которой суть многия знатныя кавалеры здешныя и приезжия, между тем князья и Грандюк, где дают великую плату и учатца обучением кавалерским: языкам, танцевать, на лошадах ездить, на шпагах битца и прочая, толко болше забавляются, нежели ползуютца, а малярству тут не учатца, кроме что выше сего доносил, в некоторое время сходятца живописцы ради рисунков с моделями во Академию, и понеже Ивану Никитину с прочими по указу его величества велено обучаться архитектуры цивилис и малярства, то много лучше как ныне Его Светлость Грандука определил к ним наилучших мастеров и повелел всякое старание иметь». Спустя несколько десятков лет во вновь открытой Академии трех знатнейших художеств Петербурга безродные питомцы Воспитательного дома, предназначенные стать служителями искусств, будут также учиться музыке, пению, фехтованию, иностранным языкам. Для современников это станет обычной программой подготовки художника, но пока россияне отмахиваются от подобных «забав», предпочитая привычный метод обучения прямо у мастера.

Вопрос об учителе в искусстве — вопрос крайне сложный, и поэтому имя Томазо Реди, к которому направил русских путешественников «Грандука», нельзя назвать ключом ко всем загадкам.

Кем он был, этот неизменный любимец Козимо, засыпаемый его милостями и заказами? Больше десяти лет он проводит в Риме в качестве стипендиата герцога, чтобы в конце концов вернуться на родину его придворным живописцем. Даже европейская известность Реди дело рук Медичи, щедро и упорно задаривавшего правителей других стран полотнами своего избранника. Тут и император Леопольд I, и испанский двор, и английские короли.

О Томазо Реди говорить трудно. Он почти неуловим в своей индивидуальности живописца, несмотря на сотни написанных картин. Его лучшие полотна горят звучным чистым цветом, худшие — и самые многочисленные — растекаются в молочной белесоватости будто не промытых, мутнеющих тонов, но он может работать и в совсем неожиданной серой гамме, добываясь стеклянной прозрачности красок. Рядом с юностью Реди живут стремительные и запутанные композиции XVII века, где радостный водоворот рисунка и красок кружил голову настоящим пиршеством живописи, совершенной, виртуозной, почти бездумной. Художник сохранил их в своей любви к большим размерам, к определенным жанрам — плафонам, алтарным картинам, но и только. В остальном он гораздо прозаичнее, скупее на чувство и мастерство. Крупные внимательно нарисованные фигуры его сцен подавляют размерами, но не убеждают монументальностью. Они застывают в рассчитанной неподвижности, не выдуманные прихотливой фантазией художника и не взятые из жизни — просто написанные. Не случайно в наследии Реди нет портретов, разве что единственный автопортрет да еще рисунок некоего ученого-ботаника для гравюры. Не мало ли для учителя Ивана Никитина? Портрет был и остается слишком специфичным видом искусства, слишком непохожим на все другие.

Правда, похвальное слово об успехах и мастерстве русского живописца при его отъезде на родину будет писать Реди — в этом заинтересован сам герцог, — но ведь наряду с ним перед Никитиным пройдут и преподаватели академии, и оставшийся безвестным наставник в архитектуре, и сама Флоренция, живая, кипящая художественными событиями, в неповторимом разлив ее площадей, памятников, дворцов, единственных в своем роде галерей. И это впечатления, не втиснутые в узкие рамки чужих и, может быть, слишком во многом чуждых принципов и убеждений. Никитин давно вышел из возраста, когда слово наставника лишь потому, что он наставник, становится законом.

Академия художеств. Площадь св. Аннунциаты и позади площадь св. Марка. Улочки, навсегда скрытые от солнца нависающими друг над другом выступами этажей. Фасады дворцов из грубо тесаных глыб серого фьезоланского камня. В мрачных проемах квадраты

внутренних дворов, обнесенных арками, откуда крутые лестницы громоздятся к жилым комнатам. И повсюду зубчатые верхушки палаццо, обитые железом ворота, угрюмые двухметровые стены — неостывшее дыхание средневековья. Здесь провел Никитин два с половиной года, рисовал, писал, сочинял архитектурные проекты и задыхался от нужды. Что из того, что его пенсия вдвое превышал пенсию учеников и на первых порах показался достаточным. Петр не любил расплачиваться по счетам. В каждом дне промедления ему будто виделась возможность увернуться от неизбежной траты, заставить окружающих забыть о ней. Каждая заранее предпринятая сумма требует его дополнительной санкции, и даже кабинет-секретарь выжидает благоприятного момента, чтобы напомнить о ней.

На руках у «российского агента» немалые суммы от продававшихся товаров, но связанный мелочнейшей отчетностью «по статьям» под страхом бешеного царского гнева он не рискует ни копейки израсходовать без соответствующего и притом письменного разрешения. 4 января 1717 года, 23 января, 5 апреля, 11 мая, 1 июня — просьбы о выплате денег пенсионерам следуют одна за другой и остаются без ответа. Когда же, наконец, приходит разрешение заплатить пенсию за давно прошедший год, набегают новые неоплаченные месяцы, и художники по-прежнему на полугодном существовании — благо хоть квартира была оплачена.

«По сим еще доношу вашему благородию, что живописец Иван Никитин с товарищи писали ко мне из Флоренции с великим принуждением и докукою, — сообщает в апреле 1719 года в Петербург Беклемишев, — чтоб им по окладу на сей год перевести их жалования, и я опасаясь оных в том оставить и перевел им ныне всем отсюда на счет их жалования двести червонных а и о достальных скачуют, чтоб им перевести, но я ради моей осторожности хотел наперед [...] дать знать вашему благородию...». Однако на этот раз выяснять недоумения не пришлось. В начале октября Петр отдает распоряжение о немедленном возвращении братьев Никитиных в Россию. Вот когда наступал решительный момент, последняя надежда хоть чем-то оправдать или окончательно опровергнуть утверждения Талызина и Земцова. По счастью, отправка людей из Италии в Петербург была явлением очень редким, и Беклемишев комментировал подготовку в подробных зашифрованных донесениях.

«Немедленно» в условиях тех лет понятие очень относительное. Расстояние, способы передвижения, дипломатические условности — Никитины не были во Флоренции частными людьми — все стояло на пути раздраженного нетерпения Петра. Раз братья были поручены официальной опеке «Грандуки», следовало получить от того «отпуск» и избежать недовольства внезапным решением царя. Бек-

лемишев сочиняет мастерское послание первому министру герцога с соблюдением всех дипломатических предосторожностей и заканчивает А. В. Макарова поторопиться с присылкой соответствующего письма самого Петра. Послание министру вручает Иван, и дальше продолжает разворачиваться медлительный придворный ритуал. Доклад первого министра «Грандуке», распоряжение «Грандуки» Томазо Реди, чтобы написал подобающее заключение об успехах русских учеников, прощальная аудиенция. Козимо и не думает остаться без компенсации за принятые на себя хлопоты, и Беклемишев спешно сообщает А. В. Макарову: «Его светлость желает попросить его царское величество, чтоб повелели к нему прислать единого самоеда, а другого калмыка сибирского, сего весьма требует, чего ради прошу ваше благородие о сем обо всем при случае донести его царскому величеству и по сему удостоить меня вашу отповедью».

А время идет. В конце декабря Никитины все еще во Флоренции, задерживаемые прозаической и привычной причиной — отсутствием денег. Но вот выплачены долги, снова мелькают Болонья, Феррара, Падуя. Восьмого января Никитины в Венеции.

«Доношу вашему благородию, что живописцы Иван и Раман Никитины отсюда отправились в свой путь назначенной до Санкт-Петербурга бурха, а именно 17: сего текущего генваря, которым дано на проезд по крайней нужде отчего нельзя было быть, а имянно двести десять червонных золотых, на что свидетельствует их росписка, с которыми вышепомянутыми я отправил письмо до вашего благородия и притом три щета за подписанием моей руки, чего ради ныне при сем еще включа дубликат вышепомянутого письма и три копии с вышепомянутых щетов, из которых вышепомянутых изволите выразуметь обо всем подробно, как о продаже товаров казенных, полученных с кораблей армонта, так и о переводе денег в галандию князю Куракину, токожде и которые вещи были отправлены отсюда с вышепомянутыми живописцами...». Сообщение «российского агента» датировано пятым февраля 1720 года. Письмо, которое было им вручено Ивану Никитину, начиналось строками: «Вручитель сего господин Иван Никитин к которой и з братом отсюда поехали до Санкт-Петербурга бурха...».

Это был конец итальянской главы. Ни малейшего повода считать временем отъезда Ивана на родину пресловутый август 1719 года, который уверенно назван всеми последними биографами, ни малейшего намека на то, что Роман хотя бы предположительно мог оказаться в Париже (какие уж там занятия у Ларжильера!), никаких данных, чтобы братья за границей расставались, зато и ни единого факта в пользу штелиновской версии.

ПЕРСОННЫХ ДЕЛ МАСТЕР

«Мы видели в Деяниях его величества, коль многое число российского юношества всякого звания разослано было по чужим краям для изучения различным наукам и художествам; в числе последних Г. Никитин послан был в Италию, для изучения живописи, где он довольно и успел в сем искусстве, что уже известно было и его величеству. Сей Г. Никитин прибыл в Петербург в ночи на праздник светлого Воскресения Христова. Великий государь во время литургии, которая непосредственно после заутрени отправлялась в Троицком соборе, узнавши о приезде его, по выходе из сего собора прямо пошел в квартиру его, недалеко от оного бывшую. Он поздравил его с приездом и с праздником, похристосовался и благодарил за прилежность к учению. Обрадованный живописец толикою милостию своего государя хотел было его величеству показать новые свои картины, которые писал он в Италии и которые были завернуты, обвязаны рогожами и лежали на полу; но монарх, остановя его, сказал: «Оставь их в сих дедовских наших коврах; тебе должно от дороги успокоиться, и я после рассмотрю их с тобою». Во время же обеда великий государь послал ему со стола своего несколько блюд кушанья, и несколько бутылок разных напитков».

Пересказанный «Анекдот» приведен Иваном Ивановичем Голиковым в многотомном труде «Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам». Под «Анекдотом» стоит указание: «Записано от родственников сего Г. Никитина».

Судя по времени, этим родственником был родной племянник художника, архитектор Петр Романович Никитин. О прямой и близкой степени родства говорят и подробности рассказа, бытовой его характер.

Биографам художника не довелось обращаться к труду Голикова, иначе разноречивых мнений о возвращении Никитиных упорядочился бы в отношении времени приезда. Пасха обычно приходится на апрель. В сочетании с материалами архива Кабинета можно установить, что в начале апреля 1720 года Никитин оказался в Петербурге. Никаких противоречий тут не возникало.

Были в «Анекдоте» и другие примечательные подробности. Первая — привезенные из Италии картины. Петр Никитин мог их условно или по незнанию определить как портреты, но вряд ли все итальянские годы и занятия у далеких от портретного искусства мастеров привели к написанию одних «персон». В них, в конце концов, было мало интересного для Петра. Как-никак царь эт-

пускал за границу признанного портретиста, а тонкости профессионального совершенствования совсем не просто воспринять обыкновенному зрителю — Никитин, безусловно, это понимал. Возникает иное соображение: не те ли здесь самые картины, которые находились в доме у Ильи Пророка, вошли в опись имущества художника без определения содержания. К ним могли относиться и висевшие на стенах полотна, по сюжетам причисленные биографами к иконам: «Распятие» в черных резных рамах, другое «Распятие» в простой раме, «Богоматерь с младенцем» (мадонна?) в черной раме. Если судить просто по темам, то как бы не пришлось всех западноевропейских художников того времени отнести к клану религиозных фанатиков.

Место, где жил художник. Со слов родственников Голикэв записывает, что Петр прямо из Троицкого собора направился «в квартиру ево, недалеко от одного бывшую». Вывод напрашивается сам собой. Никитин и до отъезда в Италию постоянно жил в Петербурге, раз после четырехлетнего отсутствия он сразу с дороги попадает на собственную квартиру, притом хорошо знакомую Петру. Постоялый двор? Около Троицкого собора, на нынешней Петроградской стороне Ленинграда, такого не было. Зато здесь располагались кварталы мастеров Оружейной палаты и... дома служителей Посольской канцелярии.

Между тем Петр в первую очередь заботится о благоустройстве своего любимца и дарит ему землю и дом на Адмиралтейской стороне — перемена места, знаменательная для петровских лет. На «Адмиралтейском острове», как назывался тогда участок земли между Невой и Мойкой-Мьей, разрешалось селиться только лицам, связанным с самым привилегированным в глазах Петра учреждением — Адмиралтейством. Свободные места «которые на сем острове строить мастеровым людям, а иным не строить», — предписывал он со всяческими угрозами. Соблюдая проформу, царь даже Зимний дворец строил сам как корабельных дел мастер Петр Михайлов. Никитин попадал в число избранных и теперь действительно отрывался от «оружейных». «...В прошлом «720» году по указу блаженныя и вечнодостойныя памяти его императорского величества дапо мне нижеименованному из Кабинета вашего императорского величества на Адмиралтейском острове по берегу речки Мьи на прешпективной дороге близ Синего мосту на правой стороне место с хоронным строением», — пишет спустя несколько лет сам художник.

Рыхлый лист густо пожелтевшей гравюры. Простор неба над полоской земли. Плавная дуга реки. В глубине столпившиеся силуэты низких домов, островерхие крыши, одинокие шпиль. Пустырь

в клочках кустарников, в щетине болотной травы, редкие строения, одинокие фигурки людей на прочеркнутой по линейке дороге — «берег речки Мьи на прешпективной дороге близ Синего мосту», каким увидел его в 1725 году датский рисовальщик Христофор Марселиус.

Ни «рабочие дворы» Адмиралтейства, ни Почтовый двор, ни огромные хоромы Меншикова, которые расчетливый временщик сдавал внаем приезжавшим иностранным мастерам вместо гостиницы, ни самые оживленные рынки молодой столицы — Шневенской в конце Галерной улицы, которым пользовались преимущественно иностранцы, и Морской между Малой и Большой Морскими улицами не могли нарушить затишного, почти деревенского уклада жизни.

Для Петра Никитин по-прежнему оставался пенсионером государства. Меньше чем через год после получения им двора и дома последовало новое распоряжение, адресованное Канцелярии городских дел. «В нынешнем 721-м году февраля в ... день по именному его царского величества указу какому за подписанием обор камисара Ульяна Акимовича Синявина велено живописцам Ивану да Роману Никитиным на данном им на адмиралтейской стороне дворе, которой им дан указом его царского величества, построить вновь хоромы, в которых отправлять им живописную работу, и взять у них чертеж, каким образом те хоромы построить и какою мерою, также и старые хоромы осмотреть и описать, что в них надлежит переправить и починить; и о строении оных вновь и об осмотре и о починке старых хором к камисару Федру Шатилову послать указ, в котором велено написать, чтоб объявить в городскую канцелярию ведение о том строении что надобно каких припасов и мастеровых людей и работников... и по тому указу к камисару Шатилову послать указ того ж февраля в ... день».

За следующим листом архивного дела на стел лег щегольски выполненный архитектурный проект одноэтажного здания с огромными, французскими — от пола до потолка цельными окнами, чуть тронутыми в верхних полукруглых завершениях лепниной. Подпись внизу не оставляла сомнений: автором проекта был Иван Никитин. Нет, не случайно и не зря документы говорили о том, что русские художники обучались в Италии «архитектурии цивилис». А этот факт имел и другое значение.

Незаурядным живописным мастером Никитин был еще до отъезда в Италию, но архитектурой занимался только во Флоренции. В уроках зодчества нельзя ограничиться рисованием ордеров, той первой ступенью подготовки, которая в дальнейшем станет общей для зодчих и живописцев. Ежедневный натуральный класс, архи-

тектура, строительное дело, итальянский язык — так ли много времени оставалось в этих условиях для живописи.

Проект мастерской возник, естественно, не сразу, но как только он был представлен в Канцелярию городских дел — с 1723 года она будет называться Канцелярией от строений, — строительная организация тут же приступает к его осуществлению. «А 721 году майя в 31-е по указу великого государя царя и великого князя Петра Алексеевича... по вышеписанному камисару Шатилова доношению и по объявленному чертежу живописцам Ивану да Роману Никитиным хоромное деревянное строение на определенном им месте для отправления живописной работы построить на каменном фундаменте наймом вольными людьми и о том в Санкт-Петербурге публиковать в народ з барабанным боем и в пристойных местах публиковать листы и к тому строению материалы по поданному ево Шатилова реэстру отпустить от городской канцелярии и перевести наймом ис старого их живописцов хоромного деревянного строения, которое будет годно выбирать тож строение, и о том, и о найме вольных людей, и о строении к камисару Шатилову, а об отпуске материалов кому надлежит послать его великого государя указы и сей указ записать в книгу».

Доставшиеся Никитиным вместе с землей старые хоромы были достаточно обширны и на первых порах вполне могли удовлетворить их потребности в месте для работы. Впрочем, русские художники начала XVIII века не отличались прихотливостью. Пустая горница вполне заменяла специально устроенную мастерскую, разве что окна прорезались побольше да почаще. Петру этого недостаточно. Он хочет видеть настоящую студию живописца, хоть из старого материала — не пропадать же хоромам! — и обязательно на видном месте. Ничего исключительного в этом желании не было. Возникший считанное количество лет назад на заболоченной равнине город беспрестанно перепланировался. Через только что выстроенные дома прорезались улицы. Строения сносились, переносились на новые места для того, чтобы спустя несколько лет, быть снова перемещенными или вообще уничтоженными. Один из иностранных посланников тех лет с недоумением пишет, что у знатного иностранца Левенвольда сначала потребовали, чтобы он вымостил камнем мостовую перед собственным домом — обязательная натуральная повинность для всех жителей новой столицы. Потом он заплатил полиции необходимые деньги за посадку деревьев на том же участке и почти непосредственно после этого был поставлен в известность, что его дом согласно новой планировке подлежит сносу. Что же, в расчет принимались не удобства, но внешний вид трудно вырисовывавшегося города.

Позабывшись об условиях работы «первого российского мастера», царь допускал заведомую оплошность, сводившую на нет его добрые намерения: Канцелярии не вменялось в обязанность обеспечить строительство собственными силами, а «вольный найм» в условиях острой нехватки рабочих рук пускал дело на самотек.

Непосредственно после предыдущего распоряжения Канцелярия записывает в своих протоколах: «А 1721 года июля в ... день по указу великого государя царя и великого князя Петра Алексеевича всея великия и малыя и белыя России самодержца вышеписанной дом живописцев Ивана да Романа Никитиных на адмиралтейской стороне старые хоромы шесть камор да двои сени, где им отправлять живописную работу, велено разобрать и разобрав перенести и поставить на том же дворе на другом месте Галицкого уезду Кирилы Сытина крестьянину Родиону Фролову с щепкою за разбор и за поставку по прежнему дать ему по скаске ево двадесять семь рублей и те хоромы и в них всякую плотничную работу сделать ему совсем в отделку добрым плотничным мастерством в скорости и мшить ему ево мхом и в тех хоромах неровные или гнилые бревна также и доски, если явятца, переменить и прирубить новыми и в вышеписанное число ныне наперед выдать ему половину двадцать восемь рублей шестнадцать алтын четыре деньги, записав в расход, а достальные выдавать смотря по работе, и в том взять по нем договорное письмо з добрыми поруками, а о надзирании того строения послать указ к подпоручику Налбухину».

Старый материал оказывается недоброкачественным. Налбухин тут же предъявляет список необходимых для поправок строительных бревен, досок и «драниц». Со своей стороны, подрядчик довольно быстро выполняет первую часть обязательств. К августу 1721 года хоромы стояли на намеченном месте, но до конца было еще слишком далеко. Здание не имело фундамента и не могло ни отделяваться, ни использоваться для каких бы то ни было целей Никитиными. Только через год, в новый строительный сезон, Канцелярия подыщет подрядчика для возведения фундамента. Что там небольшая живописная мастерская, когда из-за безудержной спешки так же, без фундамента, строятся и все деревянные дворцы, и грандиозный, на три тысячи человек, театр на Красной площади, и рассчитанный на пять тысяч зрителей Оперный дом в Лефортове.

Проходит два с половиной года, и вдруг в не имеющем никакого отношения к строительным делам заявлении Никитина попадают на глаза строки: «В нынешнем 724-м году мая в 31 день подъячей Адмиралтейской канцелярии Федор Назимов, у которого

я на дворе стою для отправления портретов их императорских величеств, пришед пьяной ко мне в горницу без меня, где я пишу портреты...». Жалоба на хозяина совершенно определенно указывала, что Никитин по-прежнему не имел мастерской и вынужден выполнять царские заказы в чужом доме со всеми вытекающими отсюда следствиями и неудобствами. Раз портреты были царскими, Петр тем более не мог не знать о положении дел у своего придворного живописца. Недоумение рассеивали следующие записи в протоколах Канцелярии от строений. В августе того же года Никитин обращается сюда с прошением.

«Понеже я именованный получил имянной их императорского величества указ, чтоб в скорости самой написать персоны их высочества государынь цесаревен; а хоромы старые данные мне по указу его императорского величества, в которых я ныне живу, из Канцелярии городских дел в прошлом 1721-м году перемпены и покрыты, а внутри ничего не отделано и по се число, печи, двери, окна с принадлежащими замками, с крючками, скобами и петлями не зделаны, и повеленное мне дело отпрать негде и жить без того невозможно. Того ради прошу, дабы повелено было оные хоромы незамедленно достроить, чтобы укоснением не остановить повеленного мне дела».

Но бюрократическая машина Канцелярии не ускоряла своего хода. Спустя месяц Никитин пишет вторично, причем на этот раз указывает, что сам произвел некоторые работы, просит их оплатить, а также заняться общей доделкой дома. Снова идут осмотры, заключения, списки недоделок.

Само собой разумелось, Никитин стал придворным художником, и потому так неожиданно отсутствие его имени в «Росписи служителям, мастеровым людям, обретающимся при дворе его царского величества, которым на сей 1721 год надлежит выпать жалованья». Впрочем, не было здесь и И. Г. Таннауера, который уже многие годы состоял в аналогичной должности, но в конце концов и с тем могли произойти метаморфозы, не замеченные историками.

Отсутствие Никитина в «Росписи» и начинающаяся проволочка с мастерской — нет ли здесь скрытой связи? Недовольства или разочарования Петра? Интерес «по старой памяти» легко мог смениться безразличием, потухнуть от занятости и усиливающейся болезни паря. Что из того, что Никитин работал и много работал — не зря же на него тратились пенсионерские деньги, а вот личного контакта с царем не получилось. Возможно? Вполне. Этого не гарантировала никакая, в том числе и придворная, должность.

В лихорадочном поиске «продолжения правды» наконец-то снова имя и рука художника:

«Роспись краскам, которые на гостином дворе не обретаются и колико оных мы требуем

	фунтов
тереверды	2
шежгелю темного	2
угля липового	1
олтремарина	1/2
блягилю	2
кистей щетинных малых	20
кистей барсучьих	10
вохры светлой или дол [...]	3

живописец Иван Никитин

велено взять из адмиралтейства в 2 день марта на щот кабинета, писано о том Шереметеву 1721 году».

По тому, как безотлагательно и из каких фондов выполняется требование, работа связана непосредственно с Петром. Ни в каких других случаях пользоваться запасами адмиралтейства не разрешалось.

Да и спешка с материалами не случайна — 11 марта Петр направляется в морскую поездку на Ригу и Ревель. Никитину предстоит его сопровождать. Еще в одной росписи, на этот раз «О подводах кому ехать и дать особые подорожные», он значится рядом с Таннауером и, несмотря на отсутствие семьи и учеников, ему полагаются две подводы. Больше того, согласно «Росписи тем людям, которые будут при их величествах и которым надобно квартиры» Никитин снова есть. На этот раз обозначена и его должность придворного живописца. Никитин плыл на корабле, подводы были необходимы для доставки в намеченные города его имущества.

19 июня — возвращение в Петербург и все та же жизнь на колесах, шлюпках, в пути. «Иван Афанасьевич, — пишет 31 июля А. В. Макаров в посланной с курьером записке Черкасову, — получа сие письмо, скажи Ивану Никитину, чтобы он взял с собою краски и инструменты, также и полотно, на чем ему писать персону государеву, приехал сюда немедля, и для того проси [...] ординарную шлюпку, а не худо, чтоб он и брата своего с собою сюда взял, и что надобно ко мне прислать, то с ними же пришли на шлюпке». Этот день историки не вспоминают в связи с портретом Петра. Где находился Петр в это время? Котлин, Петергоф, Шлиссельбург, Ораниенбаум, окрестности города мелькают в сплошной карусели чуть не ежедневных поездок. Да и в самом Петербурге нет мостов, все сообщение между отдельными частя-

ми связано с водой, а ординарная шлюпка заставляет думать о сравнительно небольшом расстоянии. Любая биография художника называет другую дату, отмеченную записью на страницах календаря, — 3 сентября: «На Котлине острове пред литургиею писал его величества персону живописец Иван Никитин и после его величества изволил слушать литургию». Повторный сеанс или новый портрет? Безусловно второе. Не говоря о единственном полагавшемся портретисту сеансе с натуры, Петр со своей стороны не стал бы ждать больше месяца окончания полотна.

Будто метельный вихрь продолжает крутить художника по дорогам. К 21 декабря двор выезжает в Москву для празднования Ништатского мира. Строки макаровской записки как всегда категоричны: «Почтенный господин, по росписи, которая дана вам от живописца Ивана Никитина, краски, потребные к его мастерству, которые он имеет употреблять на дела его императорского величества, кушать и при оказии сюда пришлите или с собою привезите, когда сюда возвратитесь. А что за оные надлежит заплатить денег, и оные по возвращении вашем сюда из Кабинета его величества возвращены будут...». Никитин все время нужен, завален работой, все время должен быть под рукой.

15 мая 1722 года царский поезд покидает Москву и направляется в низовья Волги.

Перед выездом Никитин рассчитывается за все проделанные работы — материалы часто приходилось приобретать самому, а потом выставлять счета. Такой итог подводился обычно перед каждой сколько-нибудь длительной поездкой. В «Книге расходной приему подъячего Гаврилы Замятнина» имеется соответствующая запись: «Апреля в 24-й день дано двора их величества живописцу Ивану Никитину за издержанные его деньги, прошлого 1721 года с июля месяца в разных числах до сего апреля нынешнего 722 года, для писания их императорского величества и государынь цесаревен персон, на покупку красок, полотен, масла, кистей, на столярные работы и на прочие к тому нужные припасы 50 р[ублей]».

Астрахань и почти сразу Персидский поход — на Дербент. Петр и там находит работу для обоих придворных живописцев — Никитина и Тапнауера, вызывает и Л. Каравака с двумя учениками. Вокруг него множество народу. Где Петр, там и столица.

11 декабря колокольный перезвон кремлевских соборов сообщает о возвращении царя. До Петербурга он добирается много позже — в марте следующего года, не задерживаясь, выезжает на новую Финляндскую границу, несколько месяцев занимается снаряжением флота, ездит в Рогервик, Ревель, где строятся новые

гавани. Где уж тут заниматься делами мастерской и ему самому, и Никитину, мелькавшему в столице. Бюрократический нюх чиновников Канцелярии от строений не мог этого не учитывать.

Недолгая полоса петербургского житья связана с усиливающейся болезнью Петра. В наступившем 1724 году он в третий раз едет на Олонецкие Марциальные воды. Проходит февраль, в марте торжественная коронация Екатерины в Москве и опять на целых два с половиной месяца Марциальные воды. Никитин освобожден от участия в поездке. Дано согласие Петра на брак старшей дочери с герцогом Голштинским — нужны портреты обоих, нужен портрет и младшей дочери, которой усиленно подыскивают достойную партию в Европе. Родителей серьезно занимал проект ее брака с французским принцем. Едва ли не впервые Никитин испытывает неудобство от отсутствия мастерской, по настоящему вспоминает о подарке, требует от Канцелярии выполнения царского приказа, вкладывает в строительство собственные деньги. Художник настойчив, он находит возможным обратиться к Петру. Следует новое категорическое распоряжение, но оно оказывается невыполненным уже по иной причине. 28 января 1725 года Петра не стало. Никитин последний раз оказался с ним один на один в спальне, в неверном свете не успевших разгореться погребальных свечей. Последняя встреча — последний портрет: «Петр Первый на смертном ложе».

Прошло много лет. На Сенатской площади Петербурга состоялось торжественное открытие монумента, получившего с легкой руки поэта имя Медного всадника. Нет двух людей, которые бы относились к нему одинаково, испытывали, глядя на него, те же чувства. Энергия, порыв, жестокость, сила, ум, власть, романтическая приподнятость, увлеченность — слишком много граней зазвучало для художника в этом образе, сделавшем бездумного и кокетливого ваятеля фарфоровых фигурок скульптором в первом и неповторимом душевном взлете. За именем Фальконе ушло глубоко в тень имя той, кто лепил голову памятника, — ученицы и невестки мастера Анны-Марии Колло, стерлись обстоятельства работы. А она пользовалась современными, прижизненными портретами Петра, лепила и с восковой маски, снятой с умершего.

Но в Медном всаднике читается неизмеримо больше, чем в отечном, искаженном страданиями лице больного: не только по смыслу — по чисто портретным особенностям. И если Колло конспектировала из проходивших перед ней портретов отдельные черты его самую представленного образа, то, вероятно, был среди них один, рассказавший ей больше и точнее других. Быть-то был,

да как его искать. Ход рассуждений строился просто. Колло не свободна в выборе оригиналов хотя бы потому, что не существовало музеев и петровские портреты не относились к музейным экспонатам. Приписанные к дворцовому имуществу, они выдавались скульптору по особому разрешению Екатерины, которая выдвигала по отношению к ним определенные условия. «Естественность», ставшая модой времени, предполагала изображения натурные и выполненные русским мастером, как лучше и ближе знавшим свою модель. Вероятнее всего, Таннауер и Каравак по этому счету не воспринимались как иностранцы, и тогда они оказывались единственными, кого можно назвать рядом с Никитиным. Пересматривать оставалось работы их троих.

Таннауер — он с 1711 года рядом с Петром. Ему приходилось писать царя очень часто, по многу раз повторяя выработанный им самим тип. Это очень небольшой художник, скромный ремесленник, работающий в определенных, разученных цветовых сочетаниях синего и коричневого, боящийся красок и становящийся в тупик перед каждым новым их сопоставлением. Каким резким диссонансом, отвлекающим внимание от Петра, смотрится алое покрывало у зеленоватого выбеленного лица в подобном никитинскому изображении царя на смертном ложе — «списать» умершего было поручено обоим придворным живописцам. Характер преобразователя Таннауеру явно не по плечу, его портреты Петра слишком общи и односложны, а ведь Колло художник и скорее реагировала бы на прозрение другого мастера, на то, что можно назвать эмоциональным взрывом и чего нет ни в одном из таннауеровских холстов.

Каравак связан с Анной Иоанновной. Пусть он обосновался в России задолго до ее вступления на престол, писал девочками Анну Петровну и Елизавету, рано умершего сына Петра, весь характер его искусства выражает аннинскую эпоху. О Караваке принято говорить как о художнике, радикально изменившем свою манеру под влиянием русского искусства и создавшем своеобразный сплав парсуны с французским репрезентативным портретом. Но парсуна лишь в силу ограниченного знания материала может быть названа национальным русским явлением. Примеров ее не так много, ко времени появления Каравака они относятся уже к глубокой истории, но что особенно важно для придворного или во всяком случае работающего при дворе художника — они не модны. Ради каких же идей мог разбитной марселец менять те приемы, которые обеспечили ему контракт и выгодные условия, на решения, не применявшиеся и безусловно не нравившиеся царю? Думается, решение загадки иное.

Каравак далеко не первоклассный художник. Ему, несомненно, хорошо знакомы принципы парадного портрета, созданного Риго и Ларжильером, где человек как гибкое и изысканное растение выростал из вихря великолепия переданных драгоценностей, тканей, вещей. Но у Каравака нет умения легко и сложно компоновать натюрморты, сообщать фигурам движение и связывать его с неудержимо праздничным каскадом тканей, разнообразить фоны. Фигуры на его портретах застывают в скульптурной неподвижности платьев, в одинаковых разворотах, кажущихся плоскостными раз в них нет внутреннего движения. Да и нетрудно заметить, что манера Каравака не претерпела изменений во времени. Конечно, написанные им вскоре по приезде девочки-цесаревны в виде античных богинь выглядят более легковесными, чем разряженная в торжественную парчовую робу самодержица Анна, но им куда как далеко до переливающихся гибкими прозрачными мазками пасторалей века Буше. Что же касается характера, то он и вовсе не входил в поле зрения Каравака.

И в этом сравнении все складывается в пользу Никитина. Сложность в том, что нам почти неизвестны его петровские портреты. Документы из месяца в месяц повторяют, что художник работает над изображениями Петра, Екатерины, их дочерей, герцога Голштинского. О том же говорят современники. Нартов, сын известного механика и постоянного сотрудника царя, подтверждает, что Никитин писал Петра много, если не бесчисленное множество раз. С его слов, царь рекомендовал всем придворным приобретать свои портреты только у персональных дел мастера и назначил при этом фантастическую цену в сто рублей за портрет. По-видимому, это был способ компенсировать ту слишком ощутимую разницу, которая существовала между окладами иностранцев и русского художника. Никитин до последних дней своего пребывания при дворе получал то же жалование, что и в Италии — 200 рублей в год. Таннауеру полагался 641 рубль, архитектору Микетти пять тысяч рублей, самому заурядному строителю Зингеру — тысяча. Утверждение Нартова вряд ли было вымыслом. Таким образом, в иконографии должен был возникнуть никитинский тип, повторяемый и варьированный последующими поколениями художников. Однако такого типа искусствоведческая наука еще не установила.

На круглом портрете Русского музея Петр — воплощение властной силы, спокойной, уравновешенной, умудренной житейским опытом. Уверенный и чуть усталый взгляд равнодушных глаз, твердая посадка откинутой головы — император. В гатчинском полотне того же музея все иначе. Нервное, в мелких отечных мешочках лицо, готовое перекошиться тиком, взорваться безудержным

гневом, бурным восторгом. Подвижные, будто подрагивающие губы. Разлет напряженно поднятых бровей. Взгляд выжидающе-настороженный, недоверчивый, почти враждебный в нетерпеливом повороте головы. Таким Петра представить себе трудно, даже теперь. И вместе с тем в портрете столько личного отношения художника, столько безошибочно переданной жизненности, которые сами по себе говорят, как близко знал живописец свою модель. Для первого портрета не надо лично знать, достаточно видеть и представлять — разница для художника существенная и решающая.

И еще почерк. Никитин остался верен некоторым приемам, которыми пользовался до поездки. По-прежнему он изображает модель сидящей, подчеркивая ее значительность, все также плосковаты у него фоны — характерная черта всех русских художников тех лет, еще активнее живописная манера. Но скульптурность объема первых портретов исчезает. Если раньше художник лепил грубоватую, тяжелую форму и потом заливал ее светом, то теперь форма лепится им сразу в свету. Она становится мягче, податливее. В круглом портрете — наоборот, свет используется как резец, отсекающий все подробности лица и тела с той неумолимой ясностью, которой никогда не знал Никитин. Этот метод, говорящий о знакомстве с так называемым голландским брюинизмом, но к нему «персональных дел мастер» в других холстах не прибегал.

Никитин использует светло-коричневый грунт, по которому делает рисунок, но даже в тенях не оставляет его. На световых местах он берет цвет, близкий к натуральному цвету тела, в полутенях прокладывает зеленые тона. Это как бы заготовка портрета. Потом лепится форма глазничных впадин, носа, губ, слезника. В заключение легко прорисовываются веки, отдельные «утонувшие» в живописи детали и кое-где накладываются лессировки — до полной прозрачности разведенные жидкие мазки. Сама живопись стремительная, бурная, почти жесткая в обнаженности своего приема и явно выполненная с натуры, в течение одного-двух часов. В мастерской портрет был чуть тронут. По-настоящему это натурный этюд со всеми достоинствами и недостатками этого вида работы художника: первое впечатление живописца, переживаемое, но не пережитое. В многочисленных повторениях портрета — а повторять будут именно его — копиисты увлекаются неповторимой кладкой мазков, невольно преувеличивают ее и все же бессильны добиться никитинской живости и одухотворенности. Куда легче подражать живописи круглого портрета. Кажется, кисть здесь идет медленно, размеренно, мазки вписываются один в другой, сливаются в общую плотную, вязкую массу. Такая техника как

нельзя лучше отвечает ясной завершенности и торжественности образа, но так писать и мыслить могли только совершенно разные художники. И какое бы имя ни приходило в голову в связи с круглым портретом, сейчас важным представлялось то, что он все же не относился к Никитину.

В литературе о Никитине не было никаких упоминаний о гатчинском портрете, а установить авторство Никитина по старым выставочным и дворцовым каталогам слишком сложно и ненадежно, в инвентарной карточке музея ничего особенного: находился в Гатчинском дворце, поступил в музей в 1925 году. Определенные указания дает сама вещь. Холст дублирован и на второй холст перенесена старая надпись по-французски: «Петр Первый Император России единственный написанный с натуры происходящий из кабинета скульптур в Петербурге 954». Преувеличение? Но вместе с тем и подтверждение, что писался портрет с натуры.

Чтобы лучше разобраться в особенностях надписи — время, характер письма, почерк, снова снимаю холст, поворачиваю во все стороны и вдруг под рукой затертая до черноты старого дерева бумажная наклейка: «Возвращен мадам Фальконе». Мария Колло-Фальконе многие месяцы работы над Медным всадником имела перед глазами гатчинский портрет, портрет кисти Ивана Никитина.

Петр удивительно человечен и в том последнем изображении, которое пишет Никитин. Тема усопшего на ложе смерти решалась многими художниками — для потомков, не представляла ничего особенного, нового, но то, как подошел к ней Никитин, было совершенно необычным. Лицо Петра ничем не выдает свершившегося. Оно в глубоком, может, слишком глубоком оцепенении сна, и лишь взволнованная живопись, неверный свет, манера, стремительные, широкие мазки, напряженность цвета говорят о трагизме минуты.

Никитин и увидел его так, как потрясенное сознание воспринимает только что умершего: подушка, лицо, взгляд живого на ушедшего — с высоты роста вниз, на постель и ощущение заслоняющего собой все, будто поднимающегося перед глазами образа. А ведь и здесь никитинское имя рождено верой в образ: таким должен, мог представлять себе Петра его любимец, единомышленник, соратник. Свидетельство искусства о человеческом чувстве — никакого другого свидетельства авторства нет. Слово Никитина было словом о Петре-человеке.

Атрибуция картины долго не была безусловной. Высказывались предположения, сомнения. Не совместимая со временем техническая сторона — этюдность заставляла говорить об Андрее Матвееве. Пусть того не было в момент смерти Петра в Петербурге, зато

этюдным казался его двойной портрет, так называемый «Автопортрет художника с женой», единственный среди массы современных полотен. Традиция? Картина поступила в Академию художеств в 1762 году из Зимнего дворца и в первых каталогах — 1762—1772 и 1773 годов числилась безымянной, просто «портрет писанной с усопшего государя императора Петра Великого». Ссылку П. Н. Петрова на приемный список хранившего академическую коллекцию художника Кирилла Головачевского, где якобы указывалась принадлежность вещи Ивану Никитину, проверить не удалось. Да если такой список и существовал, он был составлен позже вышеназванных каталогов и, значит, впервые появившееся в нем имя не имело достаточного обоснования.

В свою очередь А. Л. Майер в составленной им в 1834 году записке о старом Зимнем дворце и палате, где умер Петр, указывает, что в описи академических картин, которую ему показывал тогдашний хранитель музея Академии А. Г. Ухтомский, картина значилась как произведение Штеринберга, художника, не существовавшего в анналах истории русского искусства. К началу 70-х годов прошлого века, когда стала вестись работа по изданию академического каталога, в рукописных списках она приписывалась И. Г. Таннауеру, и, по существу, только на основании сравнительного анализа П. Н. Петров и А. А. Васильчиков выдвинули мысль о принадлежности «Петра на смертном ложе» Ивану Никитину — сравнительного анализа и содержания образа. Никогда раньше, да и долгие десятилетия позже русским художникам не будет доступно такое полное выражение в живописи внутреннего своего переживания. Лишь в преддверии нашего столетия почерк живописца станет прямым зеркалом его чувства во всем — от композиции, точки зрения, цвета до ритма мазка. Никитин в порыве человеческого отчаяния делает фантастический, немислимый скачок во времени, и его «Петр» получает от историков определение неоконченного, незавершенного, этюдного, хотя этюда как такового русские живописцы тех лет себе попросту не представляли: они не испытывали потребности в записи частного впечатления от увиденного. Итак, петровские годы кончились. Что же в результате? Личная трагедия художника, его собственная внутренняя потеря и почти мгновенный отказ от всего того, что олицетворял собой умерший Петр.

СТАРАЯ СТОЛИЦА

Все рисовалось просто. Петр умер. Каковы бы ни были переживания художника, он оказался в Москве, сменил неожиданно ставший ему враждебным Петербург на старую столицу со всем тем, что она собой олицетворяла. Больше того — биографы согласно повторяют, что Иван последовал за Романом, который еще раньше сделал тот же выбор. Действительно, трудно объяснить, почему имя младшего брата перестает упоминаться в распоряжениях по строительству петербургской мастерской. Если мастерская сначала строится для обоих братьев, то затем все документы связываются только с именем Ивана, который от своего лица хлопочет о ее достройке. В то же время Роман выполняет ряд художественных работ в Москве. В 1721 году по случаю вечного мира со Швецией в старой столице воздвигается трое триумфальных ворот. Тверские каменные сооружает своими средствами и мастерами Александр Строганов, на Мясницкой у Земляного города — купечество, в Китай-городе у Казанского собора должен строить Синод, и Петр лично назначает архитектором Ивана Зарудного, а живописцем Романа Никитина.

Но эта последняя подробность оказывается роковой для «московской» версии никитинской биографии. В какой мере оба художника были хозяевами своей судьбы и поступков? Насколько свободно могли располагать собой? На средства Петра они выезжают в Италию, живут и учатся там, по его вызову возвращаются в Россию, не имея права даже помыслить о продолжении занятий, об ином, чем им намечен, обратном пути. На родине они получают в дар землю и мастерскую, Иван включается в придворный штат и вдруг оба порывают с двором, уезжают из Петербурга.

Петр распорядился Романом как исполнителем для определенной московской работы, единовластно распоряжался им и в других случаях. Царь находил для младшего Никитина заказы вне Петербурга — лишнее доказательство, что как художника по-прежнему ставил его значительно ниже Ивана. Здесь Италия не изменила ничего. Сам по себе топ записок кабинет-секретаря говорит о том же: требуется для выполнения царской персопы Иван, который может захватить с собой брата. Но ни в одном документе нет и намека на то, что братья вправе самостоятельно распоряжаться своим временем. Царская воля — единственный и непреложный закон.

Так было при Петре. Изменилось ли что-нибудь после его смерти? Получил ли Иван увольнение из придворного штата и

тем самым возможность выбирать новое местожительство — единственное обоснование «московской» версии? Ни один из биографов не мотивировал и не доказывал правильности своего утверждения. А ведь именно тут крылись истоки «измены» Никитина, его внезапного возвращения к старине, и значит, каждая мелочь, каждая подробность приобретала необычайное значение.

Петра не стало в январе 1725 года. Никитин пишет его на смертном ложе, и потом бумаги Кабинета будто забывают о художнике. Среди множества увольнений, перемещений, назначенных дел мастера не встречалось. По-видимому, в его судьбе не происходило изменений, иначе на них откликнулась хотя бы бухгалтерия. Перипетии жизни живописца раскрылись случайно и поначалу не показались важными. В архиве Канцелярии от строений, хранившем указы Кабинета — «для исполнения», «для сведения», мне попалось на глаза письмо А. В. Макарова, оставшегося кабинет-секретарем и при Екатерине:

«Благородный господин директор от строений
Ее величество государыня императрица указала живописцам Готфриту дангоору, Ивану Никитину быть в диспозиции в канцелярии от строений и придать им ис той канцелярии учеников и смотреть за ними, чтоб как мастера, так и ученики не гуляли, а жалованье тем мастерам давать ис той канцелярии по их окладом, а имянно Готфриту дангоору как давалось ис кабинета в год шесть сот сорок один рубль шездесят копеек, Ивану Никитину двесте рублей, и тех денег требовать из соляной конторы, которые велено отпускать по третям года и о том в Соляную контору указ из кабинета послан. У подлинного пишет слуга Ваш Алексей Макаров в 5-е Августа 1725».

Над распоряжением можно было бы размышлять, если бы не подшитая непосредственно к нему вторая записка:

«Благородный господин директор от Строений,
Сего Августа 5 дня ис кабинета Ее Величества писано к Вам, что Ее Величество государыня императрица указала живописцам Готфриту Дангоору, Ивану Никитину быть в диспозиции в канцелярии от строений и придать ис той канцелярии учеников, так же и жалованье по их окладом, как давалось ис кабинета, давать ис той же канцелярии, а ныне ее императорское величество указала оных мастеров отдать в ведение надворного интенданта Петра Мошкова. Того для изволте приказать отослать оных мастеров в

ведение упомянутому Петру Мошкову. А на дачю оным живописным мастерам жалованье будет присылаться ис соляной конторы по их окладом по третям года к Петру Мошкову в 12-е Августа 1725 года

у подлинного пишеть слуга Ваш Алексей Макаров».

Каприз взбалмошной женщины — первое распоряжение отделило от второго всего семь дней? Обычные бюрократические неурядицы? Нет, смысл обоих документов был слишком многозначительным. Недавний любимец и постоянный спутник Петра, участник всех придворных событий одним росчерком пера оказывался вычеркнутым из жизни двора, Екатерина и здесь не стала продолжательницей дела мужа, ее желаниями властно руководил тот, кому она сама была обязана царским престолом: годы ее правления — время неограниченной власти Меншикова. Новая императрица оставалась безразличной к политической игре и неспособной к дворцовым интригам, все это с лихвой восполнялось временщиком. Меншиков знал, чего хотел, знал и как этого достичь. По какой-то причине оказалось желательным удалить обоих придворных художников — материальные соображения здесь роли не играли, источник и размеры оплаты оставались неизменными.

По указу 5 августа Никитин оказывался на положении рядового живописца Канцелярии от строений, по существу, ремесленника. Связанный ежедневной явкой на работу, высиживанием в мастерских положенного — и немалого — числа часов, выполнением заказов вне зависимости от собственного желания и склонностей, он всегда мог рассчитывать на декоративно-прикладные росписи, но на портреты никогда. Наличие обязательных учеников и вовсе бы связало привыкшего к независимости художника. Второе распоряжение смягчало приговор, оставляя художника в придворном ведомстве, снимая вопрос об учениках, но не меняло существа его: от прежней близости к самодержцу не оставалось и следа.

Обычная канцелярская писанина. Прошения, резолюция, ходатайства, отказы — поток мутных обыденных дрызг на глазах начинал подтачивать художническую судьбу. Ни один из более ранних документов не говорил о царедворческих склонностях Никитина, о том, что он способен на низкопоклонство. Ему не по плечу лакейская ливрея, ни к чему укромный уголок в спертom затишьи дворцовых прихожих, и тем не менее живописец с редким упорством борется за утраченное положение, да, да борется, а не пользуется случаем уехать в Москву. Он предьявляет права, настаивает

вает, требует, не поддаваясь явно неблагоприятно складывающимся обстоятельствам. Побуждения? Они диктовались временем: нигде, кроме придворного штата, русский портретист первой четверти XVIII века не мог рассчитывать на то, чтобы заниматься своим искусством. Церковная живопись давала материальную обеспеченность, декоративные росписи — известную творческую свободу, портреты оставались случайностью, счастливой и необязательной. Никитин слишком хорошо это знал, слишком дорожил своим искусством — иного выхода как пытаться сохранить звание персонных дел мастера у него не оставалось.

«1726 году Октября в 5 день по указу ее императорского величества в кабинете определено по донесению интенданта Петра Мошкова живописцу Ивану Никитину для всяких при дворе ее императорского величества работ выдать ныне сорок рублей и впредь повсягодно давать ему по 40 рублей так, как и живописцу Дангоуру, на покунку красок, такая же сумма определена и тое дачу счислять с октября месяца сего году и об оном в соляную контору послать указ. Алексей Макаров. Иван Черкасов». Пусть при Петре Никитин не знал с материалами никаких ограничений, все его нужды удовлетворялись сразу и в любом объеме, в изменившихся условиях 40 рублей «как и живописцу Дангоуру» были победой. Но уверенности в ее прочности художник не испытывал. Документы молчат о том, какие опасения побуждают Никитина сделать следующий шаг — просить у Екатерины о подтверждении его права на «двор» у Синего моста и мастерскую:

«Всепресветлейшая державнейшая великая государыня императрица Екатерина Алексеевна самодержица всероссийская бьет челом дому вашего императорского величества персонного дела мастер Иван Никитин, а о чем мое челобитье, тому следуют пункты

1

в прошлом «720» году по указу блаженныя и вечнодостоинныя памяти его императорского величества дано мне нижеименованному из Кабинета вашего императорского величества на Адмиралтейском острове по берегу речки Мыи на прешпективной дороге близ Синего мосту на правой стороне место с хоронным строением
к сему прошению и пунктам

2

а на то место и с строением впредь [...] владении мне данной не пожаловано и никуда о том не сообщено

Иван Никитин

и дабы всемилостивейшим Вашего императорского величества указом повелено было на оную землю и строение для владения пожаловать мне откуда надлежит данную

руку

всемилоостивейшая государыня императрица прошу вашего императорского величества о сем моем челобитъе милостивое решение учинить

апреля дня 1727

приложил.

Прошение поступает в Кабинет одновременно с заявлением Тацнауера об «абшиде» — возвращении на родину. Было ли здесь случайное совпадение или Никитин считал, что этот отъезд усложнит и без того нелегкое положение при дворе, — во всяком случае, он спешил. Медлительный канцелярский механизм начал приходить в движение: справки, выписки, копии всех решений, всех резолюций — еще раз пересказанная история мастерской, и все напрасно. Екатерина скоростижно умирает, власть переходит к тем, кого с полным основанием мог считать своими личными врагами художник. Новый документ и снова не в архиве Кабинета — как будто все, что касалось Ивана Никитина, было когда-то тщательно выбрано, — а в фондах Канцелярии от строений открывал последнее действие в жизни портретиста.

«В верховный тайный совет ис канцелярии от строеней подать ведомость, для строения дому живописцу Ивану Никитину и для отправления персон живописных место на адмиралтейском острове подле Синего мосту отведено по какому указу и с каким строением и вновь о строении на том месте хором и о переправке старого строения какой указ имеетца. Также и к тому строению материалы отпустить велено ль и что вновь того строения построено или не построено и для чего. в день 8 декабря 1727».

Не к добру был этот неожиданный интерес, который стал испытывать высший орган власти в стране к простому «обывательскому строению». Предлог, и не слишком хитрый, для сведения счетов не с художником — с человеком.

Запрос Верховного Тайного совета остался без ответа. При могущественном вмешательстве в этом не было ничего удивительно. Загадочным оставался только источник подобного вмешательства.

Чьей бы поддержкой ни пользовался Никитин, всемогущей она не была. Маленькие победы художника в борьбе за положение при дворе незаметно оборачивались поражениями. Случайностью мож-

но объяснить, что из более ранних никитинских полотен до нас дошли только портреты членов семьи Петра, но та же случайность сохранила от екатерининских лет только портреты частных лиц. Как тут удержаться от предположения, что прославленному персонажам мастеру перестали поручать царские изображения — не здесь ли причина, что ему приходилось напоминать о деньгах на краски, материалы? Конечно, Никитин не сидел без работы. Такое положение невероятно, иное дело — степень ее важности, особенно в глазах императрицы.

Их два, всего два полотна, традицией, анализом, косвенными доказательствами связанных с последними свободными никитинскими годами, — «Напольный гетман» и портрет Сергея Строганова. Последний был настоящим частным заказом, хранился в строгановских собраниях и отсюда поступил в Русский музей, зато первый может пролить хоть какой-то свет на придворную работу художника. Может, но пролетит ли? Сколько историков обращалось к нему, сколько лет он служил предметом обсуждений и споров. Сейчас все зависит не от неожиданности домысла, не от полета подогретой фантазии поиска — только от дисциплины и аптекарской точности: ничего не упустить, все припомнить, сопоставить, взвесить, понять.

С чего начинать? По-видимому, с того, что стало наиболее общим местом в отношении картины — с факта заказа ее Никитину Екатериной. Впрочем, имя Екатерины появилось достаточно поздно как уточнение, домысел. За ним не скрывается ни традиция, ни вновь открытые документы. Указаний на подобный заказ никому пока обнаружить не удалось. В музей Академии художеств картина поступила в 1762 году без всяких примечаний, правда, из Зимнего дворца. По существу, это был единственный непреложный факт — происхождение из дворцовых собраний. Оно допускало вероятность царского заказа и никак не подсказывало конкретного заказчика. Мысль о Екатерине зародилась главным образом в силу особенностей живописной манеры полотна. Картина не могла предшествовать ни одной из известных работ, а поскольку эти работы доходили до момента смерти Петра, естественно, возникало имя Екатерины. К тому же теперь на руках у меня были доказательства, что при ней во всяком случае Никитин оставался в придворном штате.

Итак, пусть Екатерина, пусть даже ее личный заказ — вопрос о положении художника не становился яснее. Живописных работ при дворе велось немало, и кому только они не доставались! Тут и супруги Гзель, учителя рисования первой открывшейся в России гимназии, и живописец Святейшего Синода Иван Одольский, и

случайные художники, отправлявшиеся по контрактам с географическими экспедициями Академии наук. О привилегиях персональных дел мастера могла говорить разве что личность изображенного, но здесь-то и скрывался основной камень преткновения: кто он, этот «Напольный гетман».

Казалось, название говорило достаточно. Гетман указывал на Украину (Польшу?), «напольный» расшифровывался как начальник полевых войск, действующей армии. Относительно недолгих лет правления Екатерины это равносильно прямому указанию на конкретного человека, и тем не менее история картины — история бесчисленных предположений, где возражения неизменно оказывались весомее доказательств.

Первым на рубеже нашего столетия всплывает имя Ивана Апостола. Но Апостол был гетманом в конце XVII века. Одинаково непонятно, как встретился с ним Никитин в 20-х годах и зачем тогда вообще понадобился его портрет. Мазепа — но и для него существует четкий временной рубеж. После Полтавской битвы он государственный изменник, иметь его изображение русскому двору незачем, а до Полтавы ни по возрасту, ни главное по уровню мастерства художник не мог написать подобного полотна. Леонтий Полуботок — с ним дело обстоит иначе. Его гетманство приходится на годы правления Екатерины, и он приезжал в Петербург.

История сохранила внешний облик всех гетманов. Их портреты писались не раз, другое дело, что установить личность изображенного путем простого сравнения с другими его портретами далеко не всегда легко. Разные годы написания, разные условия, особенности душевного состояния самой модели, художника, множество иных посылок делают живописные изображения одного и того же лица совершенно непохожими.

На мои упорные расспросы историки гетманщины отвечали категорическим отрицанием: так украинские военачальники никогда и ни при каких обстоятельствах не назывались. Вывод? Пренебречь лишенным смысла определением, если речь идет об Украине, или вопреки укоренившейся традиции обратиться к Польше: польская армия имела «напольных гетманов». Действительно, почему Украина? Портрет ничего не подсказывал в этом отношении. Старый, усталый человек с невидящим взглядом чуть прикрытых покрасневшими веками глаз, взлохмаченными космами вылинявших волос, глубоко опавшими уголками рта мог быть кем угодно — украинцем, поляком, русским — слишком портрет его душевного состояния доминировал над всеми внешними чертами, в том числе и этническими, — только не гетманом. Первое и очень острое впечатление подтверждалось всеми логическими посылками.

Один из последних по времени исследователей, занимавшихся «Напольным гетманом», дошел и до польского варианта. В качестве возможной модели он назвал гетмана Потоцкого, на редкость пронырливого и расчетливого царедворца, усиленно интриговавшего в Петербурге вместе с Меншиковым. Среди намечавшихся проектов был и такой, который предполагал брак сына гетмана с дочерью временщика, причем Потоцкий брал обязательство поддерживать притязания Меншикова на курляндскую корону. Игра велась крупная и исключительно вокруг престола, но в ней-то труднее всего было заподозрить слишком непосредственного в выражении своих чувств, слишком простого, хоть и умудренного житейским опытом старика с никитинского портрета. А его безразличие к костюму, дешевому и небрежно одетому, и вовсе несовместимо с представлением о Потоцком, самовлюбленном магнате, поразившем воображение жителей столицы одеждой, россыпями драгоценностей, обстановкой. При Петре это могло быть подделкой под вкусы необычного царя, при Екатерине становилось неоправданной и опасной прихотью.

Между прочим, одежда никитинской модели вызывала особого рода недоумения. Серый грубого сукна кафтан с алыми обшитыми позументом нашивками на первый взгляд представлялся военной формой. Но и здесь историки военного костюма уничтожали мнимое благополучие. По их утверждению подобной формы ни в украинских, ни в польских, ни в русских войсках не существовало. А ведь те же украинские гетманы располагали вполне определенными атрибутами власти. Почему же гетман, позировавший Никитину для портрета официального, заказывавшегося из политических соображений, пожелал пренебречь внешней стороной своего сана, тем более важной в условиях русского двора и Петербурга, куда он приезжал с дипломатической миссией в качестве представителя правительства? Если подобное пренебрежение необъяснимо в отношении Потоцкого, то оно и вовсе нелепо для любого другого украинского гетмана. Правда, память подсказывала одно «но» — ту самую присланную с Украины фотографию портрета Мазепы в одежде «Напольного гетмана». Однако именно в силу точнейшего совпадения костюма и самой позы изображенного не оставалось сомнений, что Мазепа писался после Никитина и «по Никитину». Оригинальным, написанным с натуры этот портрет, во всяком случае, не был.

И еще одно. Почему «Напольный гетман» остался недописанным? Воспитанный на обобщенном видении искусства наших дней, привыкший к фиксирующим мимолетные впечатления импрессионистическим полотнам, наш глаз не сразу воспринимает принци-

пильное отличие портрета от обычных, трудолюбиво законченных полотен первой половины XVIII века. Широко проложенный костюм, бегло прописанный фон, общо, по выражению художников, «в характере» взятое лицо говорят о том, что Никитину еще предстояла немалая работа в мастерской. Эту работу с натуры должен был приобрести множество считавшихся необходимыми качеств, «проявить» особенности каждой ткани, волос, кожи, уточнить каждую складочку и морщинку лица, усилить объемную скульптурность фигуры по отношению к притемнявшемуся и как бы отодвигавшемуся в глубину заднику. Портрет неизбежно терял в непосредственности ощущения натуры, зато становился более «вечным» в обобщенном, освобожденном от преходящих и мимолетных черт облике человека.

Как ни отличался Никитин от своих современников, полностью пренебрегать господствовавшим живописным канонам он не мог уже по одному тому, что этот канон выражал особенности видения людей тех лет. Что же могло побудить штатного придворного живописца не завершить предписанной ему работы? Причин приходит в голову не слишком много. Смерть художника — но Никитин еще долгие годы был жив; смерть модели, ее внезапный отъезд — ни того ни другого не фиксировали придворные хроники в отношении членов посольств Украины и Польши вне зависимости от их ранга; смерть Екатерины — она могла иметь значение лишь для лично с нею связанного лица, но не для посла другой страны, гостя России.

Возникшим соображениям нельзя было отказать во внутренней логике, но по мере того, как они сводились в общую систему доказательств, становилась очевидной их односторонность. Аргумент — мог или нет каждый из предполагававшихся кандидатов подразумеваться именно под «напольным» гетманом — не принимался в расчет. Пусть подобное понятие не существовало, имелось слово, само по себе появление которого, скорее всего, не случайно. При всех обстоятельствах происхождение его стоило попытаться выяснить.

Задача облегчалась тем, что после дворцовых кладовых никитинский портрет неизменно находился в Академии художеств. Снова рукописные каталоги академического собрания, так хитро скрывшиеся в архиве Русского музея, снова непривычно быстрый для исследователя ответ и какой! В описи 1762—1772 годов под соответствующим порядковым номером шла строка: «Гетман наполо неоконченной». Никакого загадочного термина, никакого нового понятия — просто недописанная, полностью незаконченная картина, чего не мог специально не оговорить принимавший ее на

свое попечение хранитель. Просто? Но почему же об этом обстоятельстве забыли последующие поколения?

Редчайшая случайность позволяла ответить и на этот вопрос. В каталоге 1773 года, более кратком и писавшемся с явным «поспешением», та же картина обозначалась почти по-прежнему и совершенно иначе: «Гетман напольно». Получавшийся вариант можно было бы читать как полный — в рост портрет, но никитинское изображение поясное, даже скорее погрудное. Подобное противоречие наталкивало на мысль, что речь идет не о портрете, а о модели, и в результате в истории русской живописи утверждается «Напольный гетман». Простое невнимание, оплошность писаря дали пищу для бесконечных научных догадок и дискуссий.

Понятие «Напольный гетман» исчезло. Но все ли выяснено? Этот вопрос не давал покоя. Как часто мы выдумываем ту или иную эпоху и как искренно недоумеваем, когда неоспоримые свидетельства — памятники, документы начинают противоречить не сами себе, а этому нашему представлению, сложившемуся скорее по популярным курсам истории, повестям, даже фильмам. Попробуйте представить Меншикова иным, чем его сыграл Михаил Жаров! Портрет, который захотела иметь Екатерина, должен быть непременно портретом гетмана — ни больше ни меньше. Запись каталога, ничем не обоснованная, не подтвержденная, принимается безо всяких сомнений, но вот «напольного»-то как никак нет. И почему только высокий ранг мог зародить у царицы желание запечатлеть человека, оставить память о нем? Заказывала же Екатерина в те же годы Ивану Одольскому портреты участников Всешутейшего и всепьянейшего собора и среди них «малого Бахуса», простого певчего Ковона Карпова? А Петр, который поручал «представить» то вывезенного им из Франции великана Буржуа — на холсте так и была сделана надпись «Сильной мужик», — то записавшегося первым в потешные солдаты Бухвостова, то некоего «Алексея Ленина с хлопцом», людей, примечательных лишь с его собственной точки зрения, связанных с частными, давно позабывшимися событиями.

Камер-юнкер Берггольц с недоумением и почти брезгливостью вспоминает, как царевны Екатерина и Прасковья Иоанновны могли часами слушать полусленого бандуриста, с гордостью предлагающего искусство гостям Измайлова. Среди многочисленных придворных музыкантов Анны Иоанновны были особо ею любимые бандуристы, в том числе некий Сенковский с женой. Петр, Меншиков увлекались пением выходцев с Украины. Так нельзя ли хотя бы в качестве рабочей гипотезы предположить, что и Никитину пришлось писать не высокопоставленного, а самого рядового украин-

ца, возможно, музыканта или певца. За это говорит и костюм, слишком простой для именитого человека, и неожиданная его небрежность, и отсутствие парадности, и даже сама незавершенность полотна. Если это был любимец Екатерины, необходимость в его портрете отпадала сразу после ее смерти.

И еще один довод. В описаниях дворцового имущества Екатерины I и Анны Иоанновны картины с названием «Гетман» встретить не удалось, зато там был единственный в своем роде «Малороссиянин». И хотя совпадения размеров еще недостаточно, чтобы утверждать его идентичность с никитинским холстом, это одно из возможных решений. Недаром украинские историки сходились на том, что кафтан «Напольного гетмана» имеет сходство с одеждой казаков. Иных аналогий ни у кого не возникало.

Заурядный по понятиям двора оригинал, ординарная, на середине прерываемая работа — результат, далеко не утешительный для характеристики отношения к живописцу. Насколько же понятными становятся его тревоги по поводу штатного оклада, побочных работ, прав на дом-мастерскую у Синего моста. Частные заказчики? Трудно предположить, чтобы те, кто угодливо торопился по приказу Петра обзаводиться сторублевыми императорскими портретами, добивались полотен у впавшего в немилость мастера. Увлечение искусством, самые взгляды на него слишком зависели от прихоти самодержца, достаточно вспомнить о бесследно исчезнувших работах Никитина. Были ли они уничтожены, когда он оказался замешанным в политическом деле, или лишились всяких упоминаний о его авторстве, факт тот, что проделано это чрезвычайно тщательно. Потеря царского расположения делала общение с живописцем ненужным и опасным, пренебречь ею могли либо те, кто стоял слишком далеко от двора, либо те, кто обладал полной независимостью. В этой связи — в который раз в жизни Ивана Никитина — всплывает имя Строгановых.

Двор у Ильи Пророка и рядом дом Строгановых. Знакомство с детства, ранняя поддержка — возможно и это. Как-никак была семья Никитиных, жившая в приходе несколько поколений, был портрет Строгановой, единственный холст, который традиция без малейших колебаний отдает кисти Романа Никитина. Редкая уверенность! Никаких за, никаких против. Подписи художника нет, надписей современных или позднейших нет, живопись искажена до неузнаваемости поправками прошлого столетия, ссылок на документы никто не приводит, зато и сомнений тоже. Может, дело в изображенном человеке?

Строганова... Выбеленное одутловатое лицо под шлемом высокого жемчужного кокошника, парчовое закрытое платье, по локоть

обнаженная полная рука, придерживающая осыпанный бриллиантами портрет Петра на груди. «Пожалованы мы... в комнаты государыни цесаревны. А я, раба ваша, не сведома, каким порядком себя между прочими вести; также и сыновья мои чину никакого не имеют, а указом Вашего Величества всему гражданству определены различные чины и места по своим рангам, чтоб всяк между собою свое достоинство ведал. Просим, дабы я пожалована была местом, а дети мои чинами ради происходящего всенародного торжества...» Ни тени приниженной просительности, заискивающей лести, ставших необходимым оборотом обращений на высочайшее имя, и в ответ на челобитную Строгановой пожалование ее — первой в России — в статс-дамы. «Всенародным торжеством» была коронация Екатерины I в 1724 году. Тем же годом можно определить и портрет Романа — не раньше и вряд ли позже: после смерти Петра его награды потеряли смысл.

Новая загадка закручивалась крутой спиралью. «Строганова Васса Ивановна, жена именитого человека Григория Дмитриевича Строганова, дочь князя Ивана Ивановича Мещерского жила 38 лет 5 месяцев 5 дней, в супружестве жила 20 лет умерла против 16 марта 7231 года с среды на четверг 3-й недели Великого поста, в 7 часу ночи» — надпись с могильной плиты в церкви Петра и Павла у Яузских ворот. Ее воспроизводил «Московский некрополь», издание, пытавшееся увековечить москвичей, чьи надгробные памятники сохранились к концу XIX столетия. В обстоятельном повествовании о Строгановой непривычной для глаза оставалась лишь цифра 7231, в переводе на современное летоисчисление 1723 год. Какая же Строганова хлопотала годом позже о «чинах», вспоминная, кстати сказать, и своих сыновей?

Родословные справочники не обходили именитейшей фамилии Российской империи. Григорий Дмитриевич Строганов, женат дважды, одна жена Васса Ивановна Мещерская, другая Мария Яковлевна Новосильцева, трое сыновей: старший, Александр, год рождения 1698, средний, Николай, год рождения 1700, младший, Сергей, 1707 года. Судя по дате смерти Вассы, молодые Строгановы должны были быть ее сыновьями, и если предположить, что отец поспешил сразу после похорон жениться, слишком мало вероятно, чтобы мачеха взылась хлопотать за взрослых и самостоятельных пасынков. Но Строганов-старший не мог жениться в 1724 году — его не было в живых уже девять лет, и вот причина, почему жена, вернее вдова, а не он, хлопотала о чинах сыновьям.

Обширнейшая литература о Строгановых, записки специально занимавшегося их историей исследователя прошлого столетия Волегова, именной фонд в Центральном государственном архиве древ-

них актов — расхождений нет: Григорий Строганов умер 21 ноября 1715 года. Слишком значительный для Петра человек, слишком большой государственный деятель, чтобы его уход прошел незаметно. Деньги Строганова позволили подготовить и выиграть не одно сражение со шведами, лежали в основании Петербурга, безвозмездно и продуманно отдаваемые в нужную минуту Петру. «Именитый человек» не ошибался в расчетах. Подаренные суммы оборачивались льготами, привилегиями, монополиями, доход фантастически перерастал расход, а Петр был готов на новые поощрения, не желая упускать кредита. Недаром Строганова могла позволить себе такой уверенный тон в обращении к царю (да и категорически запрещенный кокошник на голове тоже!), недаром ее просьба была так щедро и быстро удовлетворена. А ведь совсем рядом, 30 мая 1722 года, в день своего пятидесятилетия, праздновавшегося в Казани, Петр возвел всех трех братьев в тогда еще диковинное для России баронское достоинство.

Так кто же — Васса или Мария? Безапелляционный тон истории искусства, где охотно приводилась единственная работа Романа, хитроумная уловка каталога Русского музея, назвавшего холст изображением «Марии (Вассы)» — все оставалось попросту забыть. Семейные документы не вспоминали о Вассе, зато в них хоть изредка упоминалась Мария Яковлевна, назывался и день ее смерти — 7 ноября 1734 года. Вот теперь можно было с полным основанием сказать, что загадка достигла своего апогея, если у загадок существует апогей: Григорий Строганов умер в 1715 году (множество свидетельств), Васса — в 1723-м (надгробная плита), Мария в 1734-м.

Что Мария пережила Вассу, не подлежало сомнению. Об этом говорили придворные хроники, упоминавшие имя и отчество Строгановой. В поисках корней никитинской семьи в память врезалась маленькая черточка. В 1720 году из замоскворецкой церкви Николая в Кузнецях переходит на двор жены именитого человека Григория Дмитриева Строганова, вдовы Марии Яковлевой поп, а хлопот о разрешении служить ему в домовый церковь Александр Строганов, называющий вдову матерью. В свое время заметка вызывала досаду: снова не тот Строганов, не тот, которого писал Иван Никитин. Но ради чистого педантизма учтенный и занесенный в никитинскую картотеку факт становится решающим доказательством. Мария Строганова была женой «именитого человека» в 1698 году, когда родился Александр, в 1720-м, когда тот хлопотал об открытии домовый церкви в Москве, и в 1734-м, когда после смерти матери делились между тремя наследниками несметные строгановские богатства. Если бы не надгробная плита!

Чем больше подробностей из жизни Марии Строгановой, тем очевиднее ошибка с Вассой. Выход рисовался либо в том, что такая вообще не существовало — родословные сборники, составлявшиеся в XIX столетии, никогда не были безгрешными, — либо в неточности надписи.

Подробности жизни Вассы отсутствовали. В родословиях до XVIII века женская линия почти никогда не учитывалась. Была ли такая дочь у князя Мещерского или нет, когда она родилась и умерла — рассчитывать на подобные сведения не приходилось. Оставались похороны. В богатейших семьях они чаще всего оставляли следы. И вот после множества бесплодных попыток, в связи с розыском совсем иных данных пометка в записи патриарших выходов: на третьей неделе Великого поста в 1693 году патриарх Адриан отпевал супругу «именитого человека» Вассу Строганову, урожденную княжну Мещерскую. В 1693-м, а не в 1723-м, иначе — не в 7231-м, а в 7201-м. Ошибка в одной цифре могла с равным успехом появиться и в наборе, и в записи известного историка Москвы А. А. Мартынова, которой воспользовался с соответствующей ссылкой составитель «Московского некрополя» В. Сайтов. Сомнений не оставалось. Никитинский портрет представлял Марию Яковлевну Строганову-Новосильцеву.

Исчезала легенда о Вассе, но вместе с ней лишались ясности и некогда само собой разумевшиеся обстоятельства появления портрета. Из авторов, уделявших сколько-нибудь значительное внимание «Вассе», большинство склонялось к тому, что заказывали портрет сами Строгановы, в Москве, у художника, наиболее известного и вместе с тем близкого им по убеждениям, иначе — принадлежавшего к одному с ними кругу людей, симпатизировавших допетровским порядкам. А не было ли как раз наоборот? Петр знал о частых, действительных или мнимых недомоганиях Строгановой, заставлявших сына заботиться об открытии домового храма, не хотел ее принуждать к поездке в столицу и поручил портрет тому живописцу, который по его же указу находился в Москве, оформляя триумфальные ворота, — Роману Никитину.

Григорий Строганов добился для жены разрешения носить нечто вроде стилизованного старинного русского костюма и головного убора. В них она и запечатлена на портрете. Это говорило о вкусах «именитого человека» в личной жизни, говорило оно и о царской милости, которую Строганов для пользы своих дел не прочь был подчеркнуть. Сама Мария Яковлевна, не скрываясь, выезжала в Новодевичий монастырь к некогда опальной царице Евдокии Лопухиной, не жалела щедрых подарков, но ведь это был уже Новодевичий монастырь, куда Евдокия попала после вступле-

ния на престол внука, Петра II. Как знать, что руководило Строгановой,— семейное фродерство, приверженность к практически несуществовавшей старорусской партии или откровенный расчет. Недаром бабка писала молодому императору, что осыпана любезностями Строгановой и за то просит не оставить милостью ее сыновей.

При всем том, что Григорий Строганов предпочитал видеть свою жену в старинном или, во всяком случае, напоминавшем старинное платье, его требования к сыновьям совсем иные. Их полностью разделяла и вдова. Берггольца на ассамблее у Александра Строганова поразили контраст: европейски сервированный стол, на западный образец обставленные комнаты с множеством картин, зеркал, бронзы, хрусталя и присутствующие во время танцев в зале крепостные девушки в русском платье, которых хозяин по старым обычаям не хотел лишать зрелища господского праздника. «Немецкие» порядки царят и в нижегородском доме Строгановых, где Александр, как старший в семье, принимает в 1722 году направляющегося в Персидский поход Петра. Блестяще и разносторонне образованные, владеющие несколькими языками, братья располагают собраниями музыкальных инструментов, огромными библиотеками, Александр становится первым переводчиком «Потерянного рая» Мильтона, Сергей в латинских и русских стихах пишет завещание сыну, будущему президенту Академии художеств.

Что же сближало, если действительно сближало, Строгановых и художников Никитиных? Пристрастие Марии Яковлевны к старинному платью или европейская образованность и тяга к искусству ее сыновей? Спустя два года после портрета Строгановой на этот раз сам Иван Никитин пишет Сергея Строганова. Не обремененный обязанностью представлять за всю семью, Сергей сразу и окончательно выбирает местом жительства Петербург. Спустя несколько лет молодой барон прибавит к городскому дому загородный двор на Выборгской стороне, на берегу Малой Невки, купленный у графа Иллирийского. Единственный из братьев, он пожелает быть похороненным в Петербурге, изменив семейной усыпальнице в московской церкви за Яузой. Строганов состоит в штате Елизаветы Петровны, но верность необременительным придворным обязанностям оказывается для него верностью убеждениям. В царствование преемников Екатерины I он остается около подозреваемой и, по существу, опальной цесаревны, обрекая себя на откровенное недовольство каждого очередного правителя. Излишне прощательные взгляды литераторов от истории готовы увидеть здесь романтическую основу. Как знать, объединяла ли когда-нибудь молодых людей мимолетная симпатия, для Сергея Строганова Елизавета

при всех обстоятельствах своей шаткой судьбы остается дочерью Петра, символом продолжения петровских лет. В этом смысле бездумно усмехающийся юноша с никитинского полотна ни в чем не изменился до конца своих дней.

Пожалуй, и в марте 1726 года, когда писался его портрет, Строганов уже умел проявлять характер. Как-никак Никитин определенно и очевидно для всех перестал быть царским любимцем. Художник пережил отчисление из придворного штата и остро чувствовал подводные течения, возникавшие у него на пути. Обращение к Никитину могло быть в лучшем случае безразлично Екатерине и служило открытым вызовом той могущественной группе, которая искала способов от него избавиться. Не случаен выбор Сергея Строганова, не случайность и то, что его портрет оказался единственным, сохранившим имя преданного государственной афанасии живописца. Строганов не пожелал избавиться от надписи или даже сделал ее специально — редкий по смелости знак уважения к тому, кого он любил.

Жизнерадостный до легкомыслия, беспечный до равнодушия — эти черты хотели прочесть в никитинском портрете многие исследователи, приписывая ему нарочитое изящество выдуманных форм рококо. Желаемое и действительное. Нет слов, для двух человек одна и та же картина раскрывается иными оттенками впечатлений, ассоциаций, эмоциональных зарядов. Произведение искусства не знает однозначных решений хотя бы по одному тому, что каждый зритель так или иначе сопереживает художнику. Он договаривает недоговоренное или кажущееся ему недосказанным неповторимыми словами своих чувств, рождающимися из мира им самим прожитого и пережитого. И здесь заявляет о себе мера творческого начала, яркая у одних, почти заглушенная, еле теплящаяся у других, — наша впечатлительность.

Профессионалу приходят на помощь каноны — стиля, эпохи, отношения к художнику, его оценки. Доведенными до кровли прочными строительными лесами окружают они здание художественного произведения. Без них его не рассмотреть во всех подробностях, сквозь них часто слишком трудно увидеть в целом. При всем том, что ученому это жизненно необходимо, привычка, лень, удобная или равнодушная вера в авторитеты позволяют удовлетвориться видом лесов. Совсем не просто через сложившиеся условности заново, будто в первый раз, увидеть со школьной скамьи засмотренное, заученное, анатомированное.

Взятая почти со спины фигура с небрежно откинутой к зрителям головой — характерный разворот рокайля. Сложные складки нарочито тяжелого плаща — еще от барокко, но повторяют тот же

ритм спирали. Небрежная путаница волос, легкая усмешка — без них невозможно представить портрет рококо. Но условная схема рокайльного портрета имела особый смысл. Художник искал передачи определенного эмоционального состояния, человеческого, жизненно-конкретного, имевшего отношение не к модели — к нему самому. Поэтому так легко укладывался любой человек в эту схему: сложный разворот тела — для ощущения движения, замысловатый натюрморт костюма и обстановки — для живописности композиции и все вместе взятое как рамка для настроения — раздумчивого, чуть мечтательного, оживленного, грустящего, которое ощущал художник, через которое видел свои модели. Лица портретов французского мастера рокайля Латура с пристальным и насмешливым взглядом густо темнеющих глаз возникают из дымки пустоты, призрачные и удивительно определенные, неуловимо схожие с одним и тем же человеком — самим Латуром.

А Сергей Строганов? Если рокайль — простая игра красивых форм, жестов, поз, белесоватой пестроты фарфоровых красок, к нему не отнесешь никитинский холст, если же говорить о действительном существе стиля, о шаге к открытию индивидуального человека, человеческой личности, приходится быть тем более осторожным в оценке русского портрета. Едва успевший открыться для наших художников после иконописи мир живых красок и форм еще не был пережит. Человек в его физическом облике и бытии представлял сложнейшей неразгаданной загадкой, — не говоря о его душевном мире. Перешагнуть прямо к нему Ивану Никитину не могла помочь ни итальянская поездка, ни откровения картин западноевропейских мастеров, ни блестящая собственная эрудиция. Общий процесс, который переживало русское искусство, был процессом во времени. Знал ли Никитин портреты рококо? Несомненно, но оглянувшись на них тот единственный раз, когда тип, возраст, образ модели невольно наводили на мысль о них. То, что для французских, итальянских художников было приемами, подсказанными самим методом мышления, для русского живописца петровских лет стало приемом изображения, использованным ради иной задачи иного метода, — аналогия слишком формальная, чтобы ею судить строгановский портрет.

Никитин возвращается к глубокой темноватой гамме. Ткани, которых, как и в ранних портретах, кажется, слишком много, стесняют трудно освобождающуюся от них фигуру. В ней нет балетной легкости рокайля, обозначающего вещь, но забывающего о ее материальной значимости — объеме, весе. Грузноватая и не очень ловкая фигура великолепно выписана в своей почти скульптурной форме. И опять художника не волнует натюрморт тканей,

да он и не составляет его. Матовое тепло бархатного камзола, ворсистость широко запахнутого плаща, шелк воротничка еле угадываются, намеченные тоном относительно ушедшего в темноту фона и венчика тусклых светлых волос, даже мимолетным любованьем не отвлекая от юношеского лица. Оно очень заурядное и ничем не приукрашенное — ни заученной улыбкой, ни подправленными чертами, ни сочетанием «освеженных» красок, — бледное лицо подростка. Сергей Строганов проще, грубее, попросту некрасивей, чем это допускало искусство рокайля, но зато как же мастеровит в своей честности и эмоциональной выразительности художник.

Искусствоведы — люди со странностями. Больше чем историкам любого другого профиля им свойственно увлекаться своим узким разделом, собственно искусством, собственно произведениями, не пытаюсь толком оглядеться вокруг — разве что-то случайно задержится в боковом зрении. Иногда это кажется возможным, только иногда.

Зловещая тень старой столицы — символ тяги к неизжитому прошлому. Никитин после смерти Екатерины I (не Петра II!) оказался в Москве? Несомненно. Он не мог поступить иначе. В преддверии коронации нового императора в 1727 году двор выехал в старую столицу, чтобы безвыездно провести в ней пять лет. Целых пять лет Москва переживала возврат потерянного величия, став уже не царской — императорской резиденцией. Никто не знал временна или окончательна неожиданная перемена. Была привычка к Невским берегам, к новому обиходу имперского города, но был и указ Петра II — единственный лично от него исходивший, который грозил смертной казнью за самый разговор о возвращении в Петербург. Всем ясно, что за этим стоят соблазны охоты и вольного житья, подстроенные для коронованного мальчишки новыми фаворитами — Долгорукими. Но все теряются в прогнозах: чему верить, чего ждать.

В придворной документации, хаотичной, неполной, выдающей отсутствие личного царского надзора и жадную корысть тех, кто волей случая хоть ненадолго оказывался вблизи престола, встретить упоминаний о Никитине не удалось. Но его имя попало на глаза совсем в иной связи — в фонде Канцелярии от строений: «По указу его императорского величества Канцелярия от строений слушав полученного указа от высокого Сената сего сентября 18-го дня под №-м 2216-м о даче жалованья обретающимся при садовых делах разных художеств мастеровым людям ис Канцелярии от Строений и о живописце Никитине буде он надобен ис Канцелярии ж от строений, а ежели ненадобен, то чтоб довольствовался трудом от своего художества, и о токарном мастере Андрее Нартове и ево подчинен-

ных чтоб быть под смотрением Канцелярии от строеней и о прочем, приказали: живописца Ивана Никитина призвать в Канцелярию от строеней и объявить ему с подпискою, чтоб он довольствовался от трудов своего художества, ибо в нем в Канцелярии от строеней пыне нужды не имеетца». Такова запись в протоколах за сентябрь 1729 года.

Первый и основной вывод: в годы своего предполагаемого идейного отступничества и сознательного бегства в Москву Никитин искал возможности жить и работать в Петербурге. Но смысл документа представлялся значительно сложнее. Еще недавно Верховный Тайный совет находил возможным заниматься мастерской Никитина, теперь высший законодательный орган страны, Сенат,— его работой. В конце концов, Канцелярия от строений, переставая испытывать потребность в том или ином специалисте, расставалась с ним вполне самостоятельно, не нуждаясь ни в чьей санкции. Исключительное внимание, оказываемое художнику, и на этот раз преследовало единственную цель — лишить его возможности работать.

Позиция Канцелярии была подсказана самой постановкой вопроса Сената: «буде не надобен». Администрация поспешила угодливо откликнуться — само собой разумеется, не надобен. Соответствующий протокол указывал, через какое унижение пришлось пройти живописцу: Никитина без объяснения причин вызвали в Канцелярию, поставили в известность о ненадобности его услуг и заставили расписаться в услышанном — так казалось вернее. А ведь художник не состоял в ведении Канцелярии, да и самый протокол сформулирован таким образом, что свидетельствует о временных отношениях, а не о пребывании в штате. Мало того. Два основных руководителя производившихся Канцелярией работ, архитектор Земцов и живописец Матвеев, расплачиваются штрафом за использование Ивана Никитина, хотя приглашать исполнителей в любом числе и составе было их неотъемлемым правом. Единственное, ни раньше, ни позже не повторявшееся исключение — Никитин. Администрация Канцелярии представляла себе силу врагов живописца и хорошо усвоила полученный от Сената урок.

ДВОЙНИК

Биографы настаивают, что кисти Никитина принадлежат не только портреты: писал он батальные сцены для Летнего дворца, писал картины для Петропавловского собора. Судьба первых неизвестна, судьба вторых трудно объяснима.

Медлительные волны мутноватого света, бесконечный счет серого плитняка — пол или мостовая? — мраморный груз затиснутых в ряды надгробий, невнятные пятна высоко повисших, обожженных в боях знамен и золотой росчерк иконостаса, великолепного в безукоризненности рисунка, стремительного, легкого, вспыхивающего неожиданной отсветом пышного празднества в пустоватых, слишком просторных стенах. Иконостас — творение Ивана Зарудного — один дошел неизменным до наших дней: собора время не щадило. Возводились горевшие своды, выстраивались за унылыми решетками каменные гробы, обновлялись стенные росписи, да еще оставались стоять задвинутые за широчайший внутренний карниз — «гзымс» дочерна погасшие полотна.

Если быть вполне точным — как будто оставались. Сведений о том, чтобы их заменяли, найти не удалось. И тогда именно здесь следует искать Никитина, того самого, послепетровского, упорно ускользающего от пытливого недоверия исследователей. Это можно утверждать, не зная никаких подробностей о картинах: участие в их создании персонных дел мастера вряд ли бы прошло незамеченным в годы Петра. Переписка, документы, воспоминания не могли не сохранить такого события. Раз они молчат, Никитин писал свои полотна позже, когда его работа никого не волновала.

От петровского времени сохранились считанные, наизусть заученные историками холсты. Каждая вновь обнаруженная картина — событие. А в Петропавловском соборе восемнадцать полотен, нигде не воспроизведенных, никем не анализировавшихся, ни с одним именем конкретно не связываемых, хотя в будущей императорской усыпальнице должны были работать лучшие из лучших мастеров. В полутьме карниза рассмотреть картины попросту невозможно, но не так давно в связи с полной реставрацией собора были поставлены леса, к полотнам поднялись строительные рабочие, архитекторы, фотографы и один единственный раз, по настойчивому приглашению историка крепости Е. Н. Элькиной, искусствоведы. Неповторимая возможность не увлекла никого. Может быть, слишком непривычными и неожиданными смотрелись для начала XVIII столетия многофигурные сцены, а неожиданность рождала неосознанные сомнения. Реставрация закончилась, леса исчезли, ушли в привычный

сумрак холсты. Единственной памятью об упущенном остались снижки и традиционное упоминание имени Никитина.

При жизни Петра Никитин не знал судьбы обычных художников. Его жизнь была жизнью придворного, работы — заказами всегда и только самого царя. Работа для Петропавловского собора ставила персонных дел мастера на одну доску с другими живописцами: ее вела и ею руководила Канцелярия от строений. Трудно найти в истории такую неумную склонность к реорганизации государственных учреждений, постоянной перемене их компетенций и особенно названий как в России первой половины XVIII века. Сначала художников объединяла Оружейная палата. В 1711 году ее штат и функции унаследовала Оружейная канцелярия. Среди вновь созданных организаций, разделивших обязанности последней, оказалась в 1720 году Канцелярия городских дел, а в 1723 году она же приобрела имя Канцелярии от строений. До конца столетия и это название успело несколько раз измениться, и чтобы не потерять в калейдоскопе перемен конкретных людей, у их имен сохранялось название первого учреждения — «из оружейных». Канцелярия от строений строила дворцы в Петербурге и окрестностях, занималась парками, каналами, крепостями, церквями, мостами, фортификационными сооружениями и увеселительными павильонами. Она располагала специалистами по устройству невиданных в России фонтанов и кроватей «французского убору», инженерами и живописцами. Ею строился Петербург, и только ее архив мог рассказать историю Петропавловского собора.

Предписание Сената относилось к 1729 году, это же время отмечено наиболее оживленной работой по внутренней отделке Петропавловского собора, тем больше оснований искать Никитина именно здесь. Как обычно, немного отступаешь во времени, чтобы подойти к нужной дате. Протоколы Канцелярии от строений за 1728 год. Один за другим «пустые» месяцы и в последних числах сентября то, что, по всей вероятности, и имели в виду биографы художника: «По указу его императорского величества канцелярия от Строений, слушав выписки против ведения полковника от Фортификации и архитекта господина Трезина, которое подано сего сентября 6-го дня под № 2193-м, приказали в святую церковь верховных апостол Петра и Павла потребные ныне картины живописным художеством писать живописцам, а именно: ведения партикулярной верфи Ивану Никитину — в верх самого лантернина соседение Христа одесную бога отца и ниспослание святого духа на святые апостолы в день пятидесятницы, дванадесять апостолов и Богоматерь и прочих же мирносоиц вокруг большого купола в восьми кантах как на чертеже означено; ведения Канцелярии от Строений Андрею Матвее-

ву — две картины Вознесение Господне, Фомино уверение и осязание ребр Христовых; Александру Захарову — беседу Христову с самаряниною... и оные картины написать им по готовым грунтам как надлежит самым добрым искусным художеством».

Сходилось почти все: факт выполнения Иваном Никитиным работы для Канцелярии, сотрудничество с Андреем Матвеевым. Михайло Земцов хотя и не имел прямого отношения к собору, за отдельными работами мог наблюдать как ведущий архитектор Канцелярии. Но почему Никитин, портретный живописец, брался за фресковую настенную роспись, специфический вид художественной работы, требовавший особых навыков и знания сложной технологии, когда рядом проходил длинейший список станковых картин? Что означала пометка — «ведения партикулярной верфи»? Подобное ведомственное подчинение представляло в отношении Никитина новость, хотя ничего невероятного в нем не было. В трудно дававшихся поисках работы художник мог согласиться на службу в государственном учреждении, если она даже и не соответствовала его творческому профилю. Сама по себе ссылка на верфь очень важна. Ведь это указание на архив, где могут скрываться какие-то никому не известные сведения. Все внутри загорается желанием броситься в эту сторону, но здравый смысл требует досмотреть еще хотя бы год. Пусть чем значительнее обнаруженный факт, тем меньше надежд найти рядом другой, и все же «доискивать» надо.

В мае 1729 года написанные для Петропавловского собора картины свидетельствуются специально подобранным советом «посторонних» для Канцелярии живописцев. Среди них и «адмиралтейского ведения живописный мастер» Василий Грузинец, и «дому его императорского величества живописец» Иван Соболев, и персонных дел мастер Иван Никитин — безо всякой ведомственной принадлежности. Опять неясность. Никитин мог оценивать полотно Андрея Матвеева, Георга Гзеля, других живописцев, но каким образом он был допущен «свидетельствовать» свою собственную работу — роспись «в куполе по извести»?

Еще полмесяца и настоящий взрыв: «По указу его императорского величества Канцелярия от Строений, слушав дела о живописной работе, которую в прошлом 728-м году в Петропавловскую церковь отправлял по обязательству ведения партикулярной верфи живописец Иван Никитин, который в нынешнем 729-м году волею божию умре, а по челобитью жены ево, вдовы Софьи Ивановой дочери, велено с конторою партикулярной верфи справиться оного живописца Никитина по смерти ево дети остались ли и с оною оставшею ево женою прижиты, или она вдовою с теми детьми за него шла, и буде дети имеютца мужеска ли или женска

полу и в какие лета; а ис той конторы промемориєю мая 28 дня под №-м 1233-м объявлено: оная Софья Иванова, дочь полицмейстерской канцелярии капитана Ивана Полченикова, и выдана за одного Никитина девицею, и живучи, прижил он, Никитин, с нею одну дочь Прасковью, которой ныне шестой год, а понеже оной Никитин в церковь перво верховных апостол Петра и Павла, в прошлом 728-м году живописным художеством писал в верх самого лантернина Соседение Христа Иисуса одесную бога отца и ниспослание святого духа на святые апостолы в день пятидесятницы и прочее что по указу ему повелено, которая работа показана по оценке в двести в пятьдесят рублей, приказали: за письмом оной живописной работы... достальные сто пятьдесят рублей выдать оной вдове Софье Ивановой. Июня 5 дня».

Иван Никитин умер! Живописных дел мастер, тот самый, который участвовал в живописных работах Петропавловского собора,— его не стало в последних числах мая 1729 года, и это не подлежало сомнению. Сколько угодно поручиков Кижского уезда могло рождаться волею бюрократического делопроизводства, описок, пропусков, ошибок, но не могла ошибаться вдова Софья Иванова дочь Полченикова. Она-то не спутала бы имени мужа, его профессии, звания, места работы, да и слова ее подтверждались двумя учреждениями. О ком же, в таком случае, рассказывали биографы Никитина? Кто участвовал в сложном многолетнем политическом процессе, был сослан в Сибирь и кончил свои дни на обратном пути к Москве? Зачем заглядывать так далеко — кого, какого Ивана Никитина предписывал Канцелярии от строений освободить от работы Сенат спустя четыре месяца, в сентябре того же 1729 года. Предположим, Сенат не успел узнать о смерти художника, но ведь расписка-то Никитина о том, что он был в Канцелярии и познакомился с принятым решением, существовала и появилась после того, как вдова живописного мастера Ивана Никитина получила «достаточные» деньги за работу мужа. Вот теперь, кроме Партикулярной верфи, надеяться действительно было не на что.

Партикулярная верфь — в Центральном государственном историческом архиве такого фонда не существовало. Лихорадочные скачки памяти, и перед глазами громадные полотна Снейдерса — перезревшие фрукты, сочный перелив окороков, огромные пучки спаржи, а за скуными на свет окнами зала грязно-зеленый фасад с тусклой позолотой букв: «Центральный архив Военно-Морского Флота». Не там ли?

Заместитель начальника архива — само внимание, разве только в уголках глаз искорки снисходительной усмешки настоящего военного историка над восторгами искусствоведа. По одному этому луч-

ше рассказать все надежды и смысл поиска — да и кто из ленинградцев не знает Ивана Никитина! — тогда на помощь профессиональной добросовестности архивиста может прийти профессиональный интерес, и как часто именно он, а не сухие перечни описей, открывал перед исследователями безнадежно затерявшиеся тайны.

Томительные минуты ожидания и: «Есть Партикулярная верфь — в фонде № 144». Больше того — необычный характер задачи открывает передо мною двери самого хранения: слишком много пришлось бы переносить в читальный зал дел, слишком долго ждать их привоза.

Пронизывающий холод нависших сводчатых потолков, чуть смягченный теплым запахом старых бумаг. Широчайшие дубовые столы и шивки дел немислимой толщины.

Деревянная в почерневшей коже крышка оказывается где-то на уровне плеча. Листы маленькие и большие, тщательно обрезанные и наспех оборванные, исписанные иногда старательно, чаще крупными, сбивающимися со строк буквами, увольнения, назначения, отпуска, браки, рождения, смерти — дела служащих Партикулярной верфи, обычные, схожие и неповторимые.

Начинать приходилось с тех же критических лет. 1729-й снова подтверждает смерть состоявшего в штате верфи художника. Зато в 1728 году настоящая удача — уже на сорок первом листе тысячелистной шивки собственноручное прошение Ивана Никитина.

«Санкт Питербурхской партикулярной верфи в кантору

Доношение

Имею я нижеименованный при Санкт питербурхе живописную вольную работу, а ныне на Партикулярной верфи работы живописной намале, того ради покорно прошу, дабы повелено было меня с партикулярной верфи уволить на мой кошт впредь на месяц. О сем доносит партикулярной верфи живописного дела мастер Иван Никитин и писал сие доношение я, Иван, своею рукою 1728 году мая 1 дня».

Май — время начала живописных работ в Петропавловском соборе. Через несколько листов новое заявление. Майского отпуска для выполнения взятого заказа оказалось недостаточным, художник просит продлить его на все лето. Но и в сентябре Никитин «дело, взятое в Канцелярии от строений, исправить не мог» — ему нужны еще несколько месяцев. Само упоминание Канцелярии от строений служит лишним подтверждением, что речь идет о росписи собора, которую художник успел закончить перед самой своей смертью. Тем более досадно, что эти фрески не сохранились. Они были несколько раз полностью переписаны в последующие столетия под

влиянием моды и меняющихся вкусов. Возникал вопрос — с какого же времени Никитин состоял на Партикулярной верфи и какие еще работы выполнял.

Архив не скупился на сведения об Иване Никитине. Дела Партикулярной верфи пестрели его именем. Живописный мастер был явно очень видным лицом, им дорожили, к нему обращались ведущие петербургские архитекторы и со своей стороны Партикулярная верфь охотно соглашалась на бесчисленные его отлучки для выполнения посторонних заказов, что никогда не поощрялось в отношении государственных служащих. «А жалованья получать на оное время,— обычно писал в таких случаях Иван Никитин,— не буду, а могу прокормитца своею работою». Заказы приходят к нему легко, у художника нет узкой специализации, большое место занимает у него декоративная живопись и фресковые росписи. И редчайший случай, тем более для начала XVIII века: не документы говорят о живописце, а он сам о себе, точно отмечая каждый сколько-нибудь значительный выполненный заказ. После всех неясностей, предположений, логических домыслов это была ослепляющая, неправдоподобная ясность, когда оставалось только недоумевать: а что же делать исследователю.

1727 год. Иван Никитин увольняется «для работы в Невском монастыре по подряду» и просит разрешения на отпуск работавших с ним вместе на верфи живописных учеников. Он занимается, очевидно, и стеной росписью и образами для вновь возводимого иконостаса собора. А ведь Александро-Невская лавра, как стал называться впоследствии Невский монастырь, была одной из трех организаций, введших застройку новой столицы, наряду с Канцелярией от строений и Адмиралтейством. Она располагала своими строителями и своими художниками. Обращение именно к Никитину означало особое признание и уважение. Монастырский заказ оказывается достаточно трудоемким и отнимает у художника время с сентября 1727 до весны 1728 года.

1726 год, 2 мая. «Государь мой Иван Степанович, ее императорское величество изволила указать в Летнем доме в большом деревянном зале и в новых палатах писать живописную работу и окончатъ ее к 7 числу сего месяца, к которой работе имеетца у нас ныне великая нужда в живописцах, того ради прошу вас, моего государя, изволите приказать для той работы прислать к нам ис партикулярной верфи живописцов Ивана Никитина, Андрея Квашнина хотя на нынешнюю неделю, а когда вам впредь в живописцах возьмеецца нужда, тогда мы те дни своих вспомогать будем». Неделя, о которой писал начальник Канцелярии от строений Ульян Сенявин одному из руководителей Партикулярной верфи, оберну-

лась месяцами. Не успевает Никитин в конце лета приступить к работам на верфи, как требование на этот раз Доменико Трезини, подкрепленное распоряжением самого Меншикова, приводит его в Зимний дворец. «Прошедшего октября 17 и 18 чисел,— пишет в своем отчете Трезини,— присланы были от вашего благородия ис канторы партикулярной верфи живописного дела мастер Иван Никитин и три человека учеников... для молярных работ в Зимнем доме ее императорского величества, при которых и работали во оном доме и у ламинации купно с прочими живописцами мастер Иван Никитин и ученик Шубин ноября по 28 число...».

1725 год. Его, пожалуй, не обязательно было смотреть. Документы со всей определенностью указывали, что в это время Иван Никитин еще занимал место в придворном штате. Первоначальное распоряжение Екатерины о зачислении художника вместе с И. Г. Таннауером в ведомство Канцелярии от строений было сразу же отменено. Если и стоило перелистать отмеченные этим годом фолианты, то лишь потому, что пока не удалось найти никаких указаний о дате вступления Никитина в штат Партикулярной верфи. Возможно, это произошло в конце именно 1725 года.

Работами собственно на верфи Никитин оказывается занятым осенью и в начале зимы. С апреля по сентябрь он расписывает плафон в «Итальянском доме» Екатерины, до этого выполняет такую же работу в «Доме на Фонтанной речке». Оставалось предположить, что само намерение Екатерины передать художника в Канцелярию от строений подсказывалось действительным положением вещей, если бы не два обстоятельства. Во-первых, работа над живописью плафонов поныне существующего дворца в Летнем саду Ленинграда была начата Никитиным еще в июле предшествующего года, то есть при жизни Петра, во-вторых, в том же 1724 году художник состоял в штате Партикулярной верфи. Что это обычный маскарад петровских лет, когда сам царь числился корабельным мастером в штате Адмиралтейства? Но в просьбе о временном увольнении, адресованном в контору верфи, Никитин сообщал, что договорился — взял подряд «писать подволоки в доме великие государыни императрицы что на Фонтанной речке». А персонных дел мастер не нуждался в подрядах и распоряжался им единолично Петр.

Документы Морского архива указывали, что в августе 1724 года «ведения Партикулярной верфи живописных дел мастер» Иван Никитин писал вышеупомянутые плафоны «на Фонтанной речке». Кабинет Петра фиксировал в том же месяце прошение о срочном окончании мастерской у Синего моста: нельзя медлить с выполнением портретов «государынь царевен», которые, как указывал персонных дел мастер Иван Никитин, ему приходилось «с великим

поспешением» писать в чужом, неприспособленном для живописи помещении. Между прочим, временным местом для работы служил Никитину дом подьячего Адмиралтейской канцелярии Назимова — не являлось ли это косвенным доказательством связи художника с верфью?

Несколькими месяцами раньше, 31 мая, Никитин указывает в другом и опять-таки личном заявлении, что в «горнице Назимова» у него стоит много находящихся в работе портретов членов царской семьи вплоть до самого Петра. Фонд Партикулярной верфи хранит подписанное 4 мая доношение: «По приказу оной канторы повелено нам, нижеименованным, корпанечную баржу большую живописным письмом в скором времени (изукрасить). Того ради просим, дабы повелено было нам оную баржу дать на урок июня к первому числу, чтобы на оной барже живописную работу отправить совсем, а ежели не отпавим, и зато учинить нам штраф, чему будем достойны по рассмотрению канторы. О сем доносит партикулярной верфи живописного дела мастер Иван Никитин и писал доношение своею рукою подмастерья Гаврила Ипатова».

Роспись баржи и царские портреты — такое совмещение не было исключительным, если вспомнить о самозабвенном увлечении Петра флотом. Но вот, почему царский любимец, обладавший несомненным влиянием при дворе, получавший баснословные деньги за заказываемые ему по распоряжению царя портреты, не только прибегал к униженному тону прошения, соглашаясь на уплату штрафа, а главное, почему делал это с безвестным подмастерьем и, по сути на равных правах? Возникал как бы новый и иного качества свод биографических данных. Оба свода, старый и новый, скользили рядом друг с другом, ничего не отвергая и не подтверждая. Необходимо было любой ценой найти общие для них факты и прежде всего даты, числа, чтобы или совместить их, или... Впрочем, другое решение перед лицом собственноручных свидетельств художника не представлялось возможным.

1723 год не вносил никакой ясности. Живописных дел мастер Иван Никитин по-прежнему состоял в штате верфи и отчитывался перед ней во всех производящихся им работах, зато архив Кабинета не содержал никаких касающихся художника точных дат. Действительно необъяснимым, если не сказать фантастичным представлялось другое.

«В кантору партикулярной верфи
Доношение

Имею я нужду в Москве видетца с отцом и матерью своими, также и забрать свои инструменты и багаж. Того ради всепокорно прошу, дабы повелено было меня, нижеименованного отпустить в Москву

на время и дать пашпорт. О сем доносит партикулярной верфи живописной подмастерья Иван Никитин 1723-го году февраля 9 дня. Писал сие доношение я, Иван Никитин, своею рукою».

Подмастерье и свидание с отцом! Это уже было слишком, не укладываясь ни в какие, самые гибкие рамки логических допусков. Какая бы ведомственная принадлежность и связь не ускользнули от внимания историков, персонных дел мастер — звание и должность при дворе, которые ждали портретиста при возвращении из Италии в Петербург. Квалификационные испытания если и могли иметь место, то только непосредственно по приезде художника в Россию. Сопоставление же прошений, с которыми Иван Никитин обращается к администрации Партикулярной верфи, позволяет с абсолютной точностью установить момент получения им звания. В феврале 1723 года он просит об отпуске в качестве живописного подмастерья, 20 августа того же года ходатайствует о временном освобождении для выполнения «подволоки» — плафона «в огород ее величества государыни императрицы в галдарею» как живописного дела мастер.

А родители? Это начинало напоминать сон пушкинского гробовщика. Пусть Никитин был москвичом, имел в Москве личные вещи, но отец его умер двадцатью с лишним годами раньше — загадка, подобная загадке Вассы-Марии Строгановой или самого художника, сумевшего оставить расписку в делах Канцелярии от строений спустя четыре месяца после собственной смерти.

Сопоставления, только сопоставления — на них вся надежда, если бы не упорное сопротивление документов. Они, кажется, специально располагаются так, чтобы исключить любой категорический вывод: возможен один вариант, возможен и совершенно иной. Какому сравнительному анализу могут служить документы 1721 года, когда архив Партикулярной верфи свидетельствует о том, что с 12 января до 23 марта Иван Никитин писал портрет Петра и две значительные, размером 142 на 106 сантиметров, картины «Ноев ковчег» и «Авелево от Каина убиеение», а бумаги Кабинета за то же время отмечают, что 2 марта Никитин выписывал себе краски, а с 11 марта находился с царем в морской поездке в Ревель. Верфь отмечает еще две картины, написанные Никитиным в мае, придворный архив — написанные 19 июня и 3 сентября портреты Петра, затем верфь предоставляет отпуск художнику для выполнения несоговоренных заказов на стороне, а Кабинет Петра отмечает его работу в Москве в декабре.

Мозаика укладывается на редкость гладко, если бы не подписи. Благодаря им от мнимой упорядоченности не остается и следа.

В январе 1721 года состоящий в штате Партикулярной верфи Иван Никитин числится всего лишь живописным учеником. Это не означало, что он еще продолжал учиться. Ремесленническая иерархия начала XVIII столетия предполагала определенную систему званий отвечающих профессиональному уровню художников: живописный ученик, живописец, живописный подмастерья и живописных дел мастер. В свою очередь живописные ученики делились на несколько категорий, причем старшие представляли вполне законченных и опытных художников. Именно так обстояло дело с Иваном Никитиным. В звании ученика он писал и царский портрет и сложные сюжетные картины. Эти работы, по-видимому, послужили доказательством высокого мастерства, потому что в документах ноября того же года художник называет себя живописным подмастерьем — миная звание просто живописца.

Листы ложатся перед глазами неоспоримым свидетельством, но чего? Того ли, что вся проделанная работа, надежды, домыслы, находки пойдут насмарку, или наоборот — приобретут незыблемую монолитность факта, истины. Чтобы выяснить меру и смысл открывшегося, надо искать дальше, еще упорнее, и ждать. Последний из оказавшихся в моих руках документов Партикулярной верфи за 1721 год относился к этой последней категории.

«Державный царь государь милостивейший учились мы, нижеименованные, в Москве живописной науке на своем коште и, выучась собою, отправляли многие живописные дела и на твоих великого государя работах в Москве, отправляли с протчими живописными мастерами равно, и в прошлом 718 году по имянному вашего величества указу взяты мы, низайшие, из Москвы в санктпитебургх на партикулярную верфь добрыми мастерами, а на партикулярной верфи определены учениками, а работу твою государеву живописную отправляем каждой особо за мастера и многажды отправляли малярство на всяких судах беспорочно и впредь отправить можем без мастера, а жалованья твоего великого государя получаем денег по два рубли, муки по полуосмине, круп по малому четверику на месяц и тем, государь, пропитание с женами из детьми имеем велми нужное. Всемилостивейший государь, просим вашего величества, великий государь, нас нижеименованных науках освидетельствовать мастерами и по свидетельству по достоинству наших наук чином и своим великого государя милостивым окладом пожаловать. Вашего величества низайшие рабы живописного дела ученики Иван Никитин Гаврила Ипатов 1721 году апреля в день. Писал сие прошение Иван Никитин своею рукою. К сему прошению Гаврила Ипатов руку приложил».

Совпадала Москва, совпадало обучение «на своем коште», не совпадал год — «прошлый 718»: двадцать четвертым августа именно 1718 года датировано единственное ставшее нам известным письмо Ивана Никитина из итальянской поездки, написанное во Флоренции: просьба об увеличении содержания сопровождавшим его живописным ученикам.

Два Ивана Никитина, два живописца, а в будущем живописных дел мастера заявляли о своем существовании со всей определенностью.

Двойник! Это было невероятно, но было. Не мог один и тот же человек одновременно находиться в Петербурге на Партикулярной верфи и в Италии в стенах Флорентийской Академии художеств, не мог один и тот же человек писать оба приведенных письма и не только потому, что Флоренцию отделяло от Петербурга огромное для XVIII века расстояние. Иное образование, иной культурный уровень, иное понимание своего места в жизни и чувство собственного достоинства делали эти письма лучшими свидетельствами ни в чем не совпадавших характеристик. Мысли мешались в неудержимом круговороте. Две версии Штелина — итальянская и голландская, слова Земцова, ошибка Ивана Талызина, слишком разные холсты — от «Петра на смертном ложе» до лубочного «Родословного древа» — все могло найти неожиданное объяснение и смысл. Что же было наверняка известно о жизни Ивана Никитина — портретиста? Теперь еще меньше, чем раньше. Все зависело от того, второго, чья тень одним своим именем стирала знакомый образ.

Передавая свою «голландскую» версию, Штелин имел в виду исторического живописца — Иван Никитин с Партикулярной верфи занимался сюжетными картинами и росписями, которые и входили тогда в понятие исторической живописи. Историк давал высокую оценку написанным им образам — художник посвящал им немало времени. Самый беглый просмотр документов верфи позволяет установить, что Иван Никитин писал их и для Александро-Невской лавры, и для церкви в Охтенских слободах, и для царских «домов». Все это делало его более вероятным сотрудником Земцова, чем Никитина-портретиста. К тому же Земцов — автор проекта построек, в росписи которых принимал участие Никитин «с Партикулярной верфи». Но для того чтобы Никитин «с Партикулярной верфи» начал существовать, перешел из категории домысла в категорию действительности, предстояло выделить его собственную биографию.

Художник пишет сам, что оказался на службе в Партикулярной верфи в 1718 году непосредственно по приезде из Москвы. Соответственно к нему могут быть отнесены все сведения об Иване Никит-

тине, содержащиеся в архиве верфи. До апреля 1721 года он именуется живописным учеником, между апрелем и ноябрем того же года становится подмастерьем, между февралем и августом 1723 года — живописных дел мастером. Последние числа мая 1729 года — дата его смерти. Значит, спустя четыре месяца свою подпись в делах Канцелярии от строений мог проставить только персональных дел мастер.

Но для «голландской» версии Штелина особое значение имел вопрос об отце художника. Одно можно было утверждать с полной уверенностью: Никитин-второй относился к состоятельным, служилым кругам. Вывод напрашивался сам собой. В январе 1721 года художник сообщает о том, что женат. Судя по его ничтожному жалованью, немногим превосходившему оклад иконописного ученика, его жена должна была происходить из самой простой, в лучшем случае ремесленной семьи. Тем не менее это не так. Софья Полченикова дочь «капитана полицмейстерской канцелярии». Каким уважением ни начинала пользоваться профессия художника при Петре, это уважение не простиралось так далеко, чтобы за живописцев отдавали своих дочерей средние военные чины. Сам факт брака Никитина-второго с Полчениковой говорит о том, что его общественное и материальное положение не определялось жалованьем от Партикулярной верфи. Оно скорее сродни положению шляхетских детей, волей Петра оказавшихся мастерами столярного, обойного и других видов прикладного дела.

Имя Ивана Никитина — живописного ученика — мелькает в 1704—1705 годах в делах Оружейной палаты в связи с голландским гравером Схонебеком. Не наш ли это художник? Почему Никитин-второй не назвал имени учителя, можно одинаково объяснить и коллективным характером письма — оно писалось от лица двух человек, и тем, что время занятий оказалось слишком недолгим — художник закончил обучение у иного мастера или мастеров.

Вместе с тем связь с Схонебеком позволяет выдвинуть смелое предположение: не начал ли Никитин-второй заниматься у голландского гравера еще в Амстердаме. По свидетельству Земцова, Ивану Никитину было всего четырнадцать лет, он находился там с отцом и большого числа уроков взять не мог, ввиду отъезда Схонебека в Россию. То, что приобрело значение в глазах историка, не могло служить основанием для официального заявления самого художника о заграничном пенсионерстве. Представление о последнем было в петровские годы вполне определенным. Оно предполагало длительный срок специального обучения, которое завершалось экзаменом на мастерство. Ничего подобного Никитин-второй, если именно он был в Амстердаме, иметь за собой не мог.

Но существовала еще одна маленькая зацепка, дававшая право на подобные логические домыслы и сообщавшая им значительную долю вероятия. Никогда не приводивший в деловых бумагах своего отчества Никитин-второй в одной из смет на материалы все же нарушил это правило. Полное имя художника — Иван Андреев сын Никитин. Андреем Никитиным звали подъячего Посольского приказа, который, по словам Земцова, привез своего сына в Амстердам. Судя по «Ведомости домам, находившимся в Москве, составленной по высочайшему указу 1716 года для определения количества денежной подати, собиравшейся с оной ночными целовальниками», в это время он был еще жив и владел большим земельным участком с несколькими в том числе сдававшимися в наем домами. Он мог быть жив и в 1723 году, когда художник направлялся в Москву к отцу для решения сложных имущественных вопросов.

Шаг за шагом Иван Андреевич Никитин облекался в плоть и кровь, обретал живые, неповторимые черты. Еще раз дела Канцелярии от строений — они больше всего дали материала для превращения имени двух художников в некий коллективный псевдоним, который теперь приходилось осторожно расщеплять. На стол ложатся все единицы хранения, в том числе и те, которые когда-то были отработаны: как можно себе доверять, когда принципиально изменилась задача. Пропущенный оборот, незамеченный повтор слов, лишний раз упомянутое имя — и смысл документа в подобной ситуации окажется иным, к тому же Канцелярия не имеет обыкновения оговаривать, с каким именно Иваном Никитиным имеет дело. Для людей тех лет это подразумевалось само собой.

1728 год, книга 64-я, вторая часть — «В канцелярию от строений доношение: в церкви святых апостол Петра и Павла определены для письма живописных картин казенные живописцы и маляры, которыми за удовольствием той живописной работы, оными исправитца в поре не можно, и по моему мнению не соблаговолено ль будет наполовину или на несколько штук сыскать и подрядить вольных живописцов, а ныне являются волные живописцы голанской земли гезель, из русских Дмитрий Соловьев и требуют за каждую картину ис тех, которые будут выше гзымса под сводами, мерою вышины 3-е аршин с четвертью, шириною тож, рама и холст казенное, а краски всякие, масло и работа их мастеров, ценою по сороку рублев с каждой. Того ради объявляю: не соизволит ли Канцелярия от строений призвать и еще других живописных мастеров Ивана Никитина, которой выехал из Италии, друга Никитина с партикулярной верфи и Одольского и с ними положить надлежащую цену, или дать каждому по картине написать, и как

напишут, можно лучше усмотреть и признать настоящую цену по краскам и по работе, и ежели кто что возьмет картин на подряде, то б оные отделаны были в 3 месяца. И когда состоитца в той живописной работе настоящая цена, по той цене можно за все их написанные картины заплатить оную D. Trezzini, мая 28 1728».

Не сопоставление различных документов, не логический вывод, а вот так, прямо — «Иван Никитин, который выехал из Италии» и «другой Никитин с партикулярной верфи». Протокол Канцелярии от строений давал окончательную путевку в историю художнику, чье творчество редким стечением обстоятельств и небрежностью историков, казалось, навсегда ушло в небытие.

Но оставалось по-прежнему неясным, что происходило в эти годы с персональнх дел мастером Иваном Никитичем Никитиным.

САМОДЕРЖИЦА ВСЕРОССИЙСКАЯ

Вопреки всем многочисленным и безапелляционным утверждениям конец 1720-х годов не принес никаких признаков идейного отступничества персонных дел мастера Ивана Никитича Никитина. Не слишком ли мало времени теперь оставалось для него? Ведь речь шла не об одном документе, не об одной подписи, а о творческой эволюции, вряд ли способной вместиться в те считанные месяцы, которые, по утверждению биографов, художнику еще предстояло пробыть на свободе. Убежденность в несправедливости обвинения год от года, от факта к факту росла, но чего она могла стоить без неопровержимых доказательств. Оставалось последнее сражение, исход которого зависел не от интуиции — от документов.

Сын царевича Алексея исчез с престола так же быстро, как неожиданно на нем появился. В ноябре 1729 года император торжественно объявляет о предстоящем бракосочетании с сестрой своего фаворита и в буквальном смысле слова повелителя Ивана Долгорукого, 18 января 1730 года он лежит в гробу, забытый и никому не нужный перед лицом предстоящего решения вопроса о престолонаследии. Даже похороны его зависят от того, кто следующим перехватит императорскую корону. «Еще раз говорю, что все непостоянства мира нельзя сравнить с непостоянствами русского двора», — слова, сказанные саксонско-польским посланником Лефортом несколькими годами раньше, продолжают оправдываться.

Замещение престола представлялось тем более сложным, что прямого наследника не существовало. Добрых полдюжины претендентов располагали в общем одинаковыми правами, не имея друг перед другом никаких особенных преимуществ. Анны Петровны, старшей дочери Петра, уже не было в живых, но оставался ее сын, будущий Петр III, который с достаточным основанием мог оказаться на русском троне. Существовала младшая дочь Петра — Елизавета, существовали все три его племянницы — Екатерина, Прасковья и Анна, из которых только последняя находилась за пределами России. Наконец, продолжала доживать свой век в московском Новодевичьем монастыре царица Евдокия Федоровна Лопухина, чей титул тоже мог кому-нибудь пригодиться в развертывавшейся политической игре. И чем больше всплывало претендентов, тем больше дробились политические группировки, строя самые различные планы в отношении своих кандидатов. Казалось, не оставалось ни одного сколько-нибудь близкого ко двору человека, который бы не был захвачен этой ничем не прикрытой схваткой интересов, надежд, страстей. Коснулась ли она персонных дел мастера, пока говорить не приходилось, но совершенно очевидно, беспо-

щадно бурливший котел скрывал в себе завязку будущего политического процесса Ивана Никитина.

Выбирали царя члены Верховного Тайного совета, восемь человек, искавших не правителя и самодержца — возможности обеспечить свое положение, свое участие в управлении государством, в конце концов, собственную власть. Несгибаемая, не знавшая возражений и препятствий воля Петра была им так же враждебна, как разгул самодурства Меншикова или деспотия временных фаворитов при Петре II. Интересы страны никого не занимали, и если выбор останавливается на сидевшей в Курляндии и не осмеливавшейся мечтать о престоле Анне Иоанновне, то прежде всего потому, что она должна была оказаться самой безропотной и безликой. Должна была, но как же редко в истории оправдывались эти «безошибочные», всесторонне обдуманые прогнозы.

Предполагавшееся ограничение царской власти было очень существенным. Согласно предлагаемым ей в качестве единственного условия избрания на престол «Кондициям», Анна брала на себя обязательство без Тайного совета не начинать и не заключать мира, не устанавливать никаких новых налогов на население, не использовать государственных доходов, не производить в придворные чины ни русских, ни иностранцев, не производить в военные, сухопутные и морские чины никого «выше полковничьего ранга», «шляхетства» — дворянства «живота, чести и имения» без судебного разбирательства не отбирать. К «Кондициям» прибавлялось еще одно неписаное, но категорическое требование — оставить в Курляндии Бирона, с которым Анна на протяжении нескольких лет находилась в близких отношениях. Герцогиня Курляндская охотно соглашалась на все, только эту последнюю оговорку она нарушила сразу: из Митавы в Москву Анна Иоанновна выехала в сопровождении своего любовника.

Риск не представлялся ни ей, ни главным образом ее окружению слишком большим. Недаром о факте избрания и плане «верховников» ее известили первыми не официальные представители, а лица, стремившиеся переиграть членов Верховного Тайного совета. Значит, существовал разброд, а вместе с ним возможность вырвать более выгодные для себя условия. Подобное соображение оказалось вполне обоснованным. «Верховники» не учли того обстоятельства, что в Москву на предполагавшуюся свадьбу умершего императора съехалось множество шляхетства, которое в силу одной своей многочисленности и личного присутствия могло оказать влияние на ход событий.

Поданное приехавшей в Москву Анне Иоанновне от лица всего шляхетства прошение предлагало императрице принять самодер-

жавие, заменить Тайный совет кабинетом министров и восстановить значение Сената — условия слишком выгодные, чтобы вчерашняя Курляндская герцогиня не предпочла их «Кондициям». На специально созванном торжественном заседании Верховного Тайного совета и Сената прошение впервые и совершенно неожиданно для «верховников» было зачитано, «Кондиции» торжественно разорваны. 25 февраля 1730 года стало днем появления новой всероссийской самодержицы. Оставалось свести счеты с теми, кто, хоть и проложил ей дорогу к престолу, в мыслях покушался на полноту самодержавной власти.

Но были иные люди, которые пусть не испытывали уверенности в подобном исходе, все же предпочитали делать ставку именно на него. Архиепископ Новгородский, член Синода, недавний поверенный и соратник Петра, Феофан Прокопович понимал всю сомнительность затеи Тайного совета уже в силу одного того, что между «верховниками» не существовало ни единогласия, ни сколько-нибудь честных отношений. Каждый мог оказаться в выгодную для него минуту предателем и подвести под обух остальных. Феофан предпочел опередить события. В то время, когда новая императрица еще находилась в пути из далекой Курляндии в Москву, он начал именовать ее в церковных богослужениях самодержицей. Несомненно, такая предусмотрительность не была в будущем забыта, хотя особых симпатий к одинаково упоенно служившему всем хозяевам Феофану Анна Иоанновна не питала. Ситуация политическая рисовалась слишком сложной, приходившие к власти люди, особенно из числа так называемой «Курляндской партии», слишком ограниченными, чтобы Феофан не смог занять того места при дворе, которого требовало его разгоряченное честолюбие, властный нрав и... безопасность.

Блестящее положение, которого достигает Прокопович при Петре, в правление Екатерины ему сохранить не удастся. Об этом, между прочим, заботится Меншиков. Ловким дипломатическим ходом оказывается разделение Синода на два «аппартамента» с последующим подчинением их Верховному Тайному совету — никто из высших церковников не может больше избежать придирчивого наблюдения и руководства. Но главное, против Прокоповича возбуждается дело, крайне неприятное для авторитета Новгородского архиепископа. Речь идет о расхищении церковного имущества, использованного для приобретения таких необходимых духовному отцу вещей, как модные кареты, седла, лошади, ткани и т. д. Предназначенные для этой цели драгоценные ризы икон подчиненного Феофану Псковско-Печерского монастыря и даже жемчуга с торжественных мантий монастырской ризницы

были реализованы доверенным лицом Феофана — «судьей архиепископского дома» Маркелом Родышевским. Однако когда дело начало приобретать слишком серьезный оборот, Прокопович предпочел свалить всю вину на Родышевского. Бывший «судья» оказался в застенках Преображенской канцелярии, самому Феофану пришлось из личных денег оплатить стоимость расхищенных драгоценностей. Воздариение Петра II не улучшило положения. Начиная подвергаться преследованиям лица, связанные с процессом царевича Алексея. Нетрудно представить, как должен был себя чувствовать один из главных его участников, к тому же автор «теоретического» оправдания суда отца над сыном, кончившегося смертью последнего, причем при очень сомнительных обстоятельствах.

Когда Феофан все же оказывается у постели умирающего Петра II вместе с руководителями двух враждебных ему церковных группировок — Феофилактом Лопатинским и Георгием Дашковым, он отчетливо сознает, что одинаково губительными могут для него стать излишняя поспешность и чрезмерная медлительность. Вместе с Лопатинским и Дашковым он уклоняется от предложения Тайного совета присутствовать при обсуждении кандидатуры престолонаследника, поспешно покидает дворец, но как только имя Анны произнесено, соотношение сил сторонников и противников относительно определилось, он выходит на церковный амвон, чтобы первым назвать ее самодержицей. Прокопович отдавал себе отчет и в том, что ему необходима если не собственная партия — рассчитывать на нее среди немецкого окружения императрицы не приходилось, — то, во всяком случае, союзники, которые, при соответствующих, для них самих выгодных обстоятельствах выступают заодно с ним. Таким человеком оказывается столь же судорожно стремящийся укрепить свои жизненные позиции Андрей Ушаков. Феофан получает свободный доступ во дворец, Ушакову императрица доверяет руководство Канцелярией тайных розыскных дел.

Прусский королевский посланник барон Густав фон Мардефельд в первых числах февраля 1730 года, то есть еще за несколько дней до утверждения самодержавия Анны, сообщает: «Настоящая императрица обладает большим умом и в душе больше расположена к иностранцам, чем к русским, отчего она в своем курляндском штате не держит ни одного русского, а только немцев». Исключений было очень немного, и допускала их Анна с крайней осторожностью. Сразу по приезде новой императрицы получает чин подполковника Преображенского полка Семен Андреевич Салтыков. Кстати сказать, именно ему принад-

лежит театральный жест уничтожения «Кондиций». Но он прямой родственник матери Анны, и Анна предпочитает после переезда в Петербург оставить его в Москве. Как это ни странно на первый взгляд, московский тыл не вызывает у нее доверия. Салтыков получает должность московского губернатора и руководителя московского отделения Тайной канцелярии. Его власть и возможности здесь оказываются неограниченными.

Почти родственными были отношения императрицы с семьей Юшковых. Когда-то Василий Алексеевич Юшков, комнатный стольник царя Иоанна Алексеевича и ближний стольник овдовевшей Прасковьи Федоровны, состоял управляющим двором и имениями царицы. Слухи приписывали ему здесь и более интимную роль — во всяком случае, доверие, оказываемое ему в Измайлове, было полным. Один из его прямых родственников, Афанасий Никифорович, с 1704 года довольствовавшийся скромным чином подпоручика Преображенского полка, получает от Анны чин не менее ни менее как подполковника. Современники считали его положение тем более прочным, что жена Афанасия, Анна Федоровна, была доверенным лицом при императрице, прислуживала ей в личных комнатах и пользовалась большим влиянием. Перед Анной Федоровной заискивают государственные сановники, о ней не забывают в своих донесениях иностранные дипломаты. Впрочем, мелочно-злобная натура Юшковой как нельзя более соответствовала натуре самой Анны Иоанновны, будучи в состоянии легко проникать в сущность нехитрых и грубых желаний царицы, ее любви к дворцовым сплетням, шутовству, распущенности и лени.

Уже первые действия нового правительства заставляли думать, что ему не удастся добиться популярности. Неправильная финансовая политика, рост налогов, который старались предупредить даже «верховники», обращение к сбору недоимок прошлых царствований, чего не делали ни Екатерина I, ни даже более чем своекорыстные советчики Петра II, откровенный грабег государственной казны, неограниченная, опиравшаяся на грубейшее насилие власть «куряндской партии», — все это, усугубляясь недородами нескольких лет, не могло не вызывать все более широкого и действенного недовольства.

Во второй половине 1732 года начинается движение среди дворян-помещиков Смоленской губернии. Непосредственно соседствовавшая с Польшей и через нее с западноевропейскими странами, эта область имела в государственной жизни России особое значение. К тому же начинавший формироваться заговор был непосредственно связан с антиправительственными волнениями на Украине и в Польше. Смоленская шляхта обращалась к одному из

ранее выдвигавшихся проектов, имея в виду провозглашение императором будущего Петра III при регентстве его отца, герцога Голштинского, или тетки — Елизаветы Петровны. Но это провозглашение связывалось с установлением определенных демократических принципов правления государством на польский образец. Одним из руководителей недовольной шляхты был смоленский губернатор князь А. А. Черкасский. По его поручению для переговоров с принцем Голштинским и предъявления ему соответствующих условий со стороны дворянства направляется в Гамбург специальный представитель Ф. И. Красный-Милашевич. К несчастью заговорщиков, именно он и оказался предателем. Ввиду чрезвычайной серьезности дела Анна направляет в Смоленск Ушакова с неограниченными полномочиями.

Как проявление высшей монаршей снисходительности смертная казнь князю Черкасскому была заменена пожизненной ссылкой в Сибирский острог и то главным образом потому, что Черкасский стоически выдержал все пытки, все допросы «с пристрастием», не выдав связанных с ним людей. Дело было не столько в чувстве товарищества. Бывший смоленский губернатор как бы локализовал заговор, сведя его к личному недовольству, за которое и заплатился всего лишь ссылкой, откуда со всеми возможными почестями его вернула по вступлении на престол Елизавета.

Интересная деталь. Милашевич оказывается в Смоленске с вехом Екатерины Иоанновны, в штате которой он долгое время состоит камер-пажом. Невольно возникает вопрос: не знала ли эта измайловская царевна гораздо больше и о планах дворянства в западных областях, и о настроениях самого Черкасского, бросившего знаменитую фразу о правлении «курляндской партии»: «Овладели черти святым местом, зато и хлеб не родится». Возможно, предательство камер-пажа не прошло бы даром и для нее самой, если бы несколькими месяцами раньше герцогини Мекленбургской не стало: она умерла в июне 1733 года.

И все же, какими были в действительности отношения дочерей Иоанна Алексеевича? Так ли уж безусловно Екатерина и Прасковья стояли на стороне Анны? Об этом заставляла задуматься не только поездка в Смоленск камер-пажа — она легко могла объясняться случайностью. Но вот почему одновременно с князем Черкасским оказывается в застенках Тайной канцелярии знаменитый юродивый аннинских лет Тихон Архипыч, осмеливавшийся беспощадно высмеивать и саму императрицу и поступки наиболее близких к ней лиц. «Нам, русским, не надобен хлеб, — мы друг друга едим и с того сыты бываем», — эти его слова о послепетровских годах были в памяти всех современни-

ков. А ведь Тихон Архипыч «состоял при доме» Прасковьи Иоанновны и был близким ей человеком.

Память подсказывала и вовсе странное обстоятельство: лицами, которые поспешили известить Анну об избрании и намерениях «верховников», не были ее сестры, хотя именно они располагали сведениями из первых рук. Дмитриев-Мамонов по специальному приглашению Верховного Тайного совета присутствовал при обсуждении вопроса о наследовании престола, участвовал он и в выработке «Кондиций». Подобная лояльность граничила с предательством, но она, само собой разумеется, не могла помешать мужу Прасковьи гарцевать во главе предшествуемого трубачами и литаврщиками отряда кавалергардов, который эскортировал новую императрицу в момент ее торжественного въезда в Москву 15 февраля 1730 года.

Историки согласно утверждают, что именно Екатерине Иоанновне, ее решимости в критический момент обязана была Анна самодержавием: она заставила сестру подписать прошение пляхетства. И тем не менее последующие события заставляют задуматься над подлинными побуждениями герцогини Мекленбургской. Дипломаты и многие современники готовы были считать препятствием к избранию Екатерины на престол (как-никак старшая дочь Иоанна Алексеевича!) не существование ее мужа — разрыв между супругами произошел давно и вряд ли грозил появлением герцога в России, — а властный характер измайловской царевны. Так не был ли жест Екатерины Иоанновны в действительности рассчитан на возмущение членов Тайного совета, которые по условиям «Кондиций» переставали видеть в неподчинившейся им Анне царицу? «Верховники» оказались не способны на решительные действия (не в этом ли просчет герцогини Мекленбургской!), и Екатерина ни слова не произносит в их защиту, не пытается облегчить их судьбу, как то много раз делала в отношении иных людей. Обида, своеобразная месть — кто знает?

Формально Екатерина Иоанновна и в дальнейшем не вмешивается в придворные интриги, но не ее ли несомненная влияние побудила Анну назначить своим наследником будущего внука герцогини Мекленбургской — сына Анны Леопольдовны, если таковой родится. И это при том, что царица, как утверждают современники, не испытывала к племяннице ничего, кроме открытой неприязни и недоверия. Жена английского посланника прямо говорит о «принужденной жизни», которую вела Анна Леопольдовна «от 12 лет своего возраста даже до кончины императрицы Анны Иоанновны почему тогда, кроме торжественных дней, никто посторонний к ней входить не смел и за всеми поступками ее стро-

го присматривали». Случайное стечение обстоятельств или точный расчет, но лишь за месяц до смерти Екатерины Иоанновны царица разрешает принять племяннице православие, что составляло основное условие приобщения к власти и замужества: в качестве дочери герцога Мекленбургского Анна Леопольдовна числилась лютеранкой. При жизни Екатерины Иоанновны не было и разговора о конкретном женихе, и дипломаты терялись в догадках, каковы истинные причины медлительности императрицы.

Неясным оставалось положение и с Прасковьей Иоанновной. Незадолго до смерти Петра один из иностранных министров в Петербурге, как назывались в то время полномочные дипломатические представители иностранных государств, Кампредон, в зашифрованной депеше сообщал: «При царском дворе случилась какая-то неприятность, угрожающая, кажется, немилостью некоторым министрам и любимцам царя. Мне не удалось еще узнать, в чем дело. Достоверно только, что некто, по имени Василий, первый паж и доверенный любимец царя, был три раза пытаем в собственной комнате царя». Письмо написано 14 октября 1724 года. Спустя неделю тот же Кампредон спешит информировать своего адресата: «Я открыл, что Василий (так зовут этого пажа) покровительствовал любовным отношениям царевны Прасковьи, племянницы царя и сестры герцогини Мекленбургской и Курляндской, с Мамоновым, майором гвардии, тоже одним из любимцев его царского величества. Оказывается, что царевна родила мальчика в Москве... Вашему сиятельству нетрудно понять, что это приключение не разглашается, поэтому, умоляю вас, будьте с ним осторожны и сами. Нет ничего опаснее при здешнем дворе, как быть заподозренным в сообщении известий, касающихся домашних дел».

Именно донесения иностранных дипломатов заставляют предположить, что венчание Прасковьи с Дмитриевым-Мамоновым все же состоялось. Родословные сборники XVIII и XIX веков о нем не упоминают, как, впрочем, и не называют самой супруги Дмитриева-Мамонова, скрывая правду за уклончивым «NN». Даже в разделах европейских указателей, посвященных мorganатическим союзам лиц царских семей, есть и такие — места для сына Прасковьи не нашлось. Но именно это свидетельствовало о значительности случившегося. Наличие сына и возможность появления следующих детей придавала Прасковье своеобразный политический вес. Мамонов имел своих сторонников и был связан с большой группой государственных деятелей. Недаром так заигрывают с царевной и ее супругом все последующие правители и фавориты. При любых обстоятельствах предпочтительно было заручиться расположением этой пары.

Сверхсекретное и спешное донесение прусского королевского посланника от 2 февраля 1730 года прямо говорит об оппозиции сестер Анны: «Мне также в настоящее время сообщают, что герцогиня Мекленбургская Екатерина Ивановна и сестра ее великая княжна Прасковья Ивановна тайно стараются образовать себе партию, противную их сестре императрице. Однако мне трудно поверить этому, ибо успешный исход невозможен, и они этим делом нанесут наибольший вред самим себе». Иными словами, посланник не ставит под сомнение самого замысла и усилий сестер, а только его результат, который в существовавшей политической ситуации действительно представлялся более чем сомнительным.

Разрозненные факты начинали укладываться в стройное логическое целое. Недаром легкомысленная, далекая от того, чтобы следить за происходившей игрой Елизавета направляет свои поздравления с избранием на престол не Анне — Екатерине. Планы не осуществились: Анна стала императрицей. Теперь становилось важным другое — отказались ли сестры от своих тайных надежд, потеряли ли связь с теми, кто мог и хотел их поддержать.

Что происходит в водовороте событий с Иваном Никитиным — на этот вопрос не отвечали ни опубликованные документы, ни архивы. Хранили молчание протоколы Канцелярии от строений — запрет Сената, возможно, продолжал действовать, не отзывались ни одним словом бумаги так называемой Гоф-интендантской конторы, ведавшей всеми работами, производившимися во дворцах, ничего не давали материалы личного Кабинета императрицы, которые на глазах начинают распухать от обилия распоряжений, начинаний, идей. Анна Иоанновна будто торопится претворить в жизнь все накопившиеся за сорокалетнюю полунищенскую жизнь желанья. Но среди потока заказов ни один не приходится на долю персональных дел мастера. Нигде не удастся найти и Романа Никитина, зато приход Рождества Христова в Старых Палатах кипит новостями.

Как только зимой 1727 года двор переехал в Москву, Родион Никитин потерял всякий интерес к своему приходу. Он числится при нем, сохраняет за собой дом, но поповские обязанности перекладывает на других причетников, проводя все время при дворце, с которым его связывали и бесчисленные знакомства и всяческие надежды, которым суждено было вскоре оправдаться. Актовые книги сообщают, что в год приобретения Иваном Никитиным двора у Ильи Пророка Родион расстался со своим домом и приходом, уступив их новому попу Федоту Давыдову. Сам Родион был назначен протопопом Архангельского собора в Кремле. Память об измайловских днях сослужила свою службу.

Нет, линия старшего брата Ивана Никитина явно не выказывала никаких связей со сторонящимися придворной жизни консервативно настроенными кругами. Если такие круги и существовали, они не могли возлагать надежд на Анну Иоанновну в отношении возрождения допетровских порядков. Первый же год царствования герцогини Курляндской выяснил все сомнения до конца. Страна оказалась в руках «курляндской партии», а дочь царя Иоанна Алексеевича всячески этому способствовала. Какая уж там из нее вышла бы ревнительница старины и древнего благочестия! Тем не менее подпись: «Никитин Иван 1731 году» неумолимо стоит на лубке, изображающем родословное древо новой императрицы.

Биографы художника утверждали, что Никитин преследовал в данном случае двойную цель. Это было утверждением нового, обращенного к иконописи метода, который он после смерти Петра стал считать единственно правильным — национальным на пути развития русского искусства. Преподнеся или готовясь преподнести картину (не попала же она в дворцовые собрания!), художник выражал свою, и не только свою, надежду на возврат к допетровским традициям и естественно искал случая снискать благоволение императрицы. Но никаких подобных надежд именно Никитин, для которого все запутанные ходы придворных интриг, вкусов и тяготений не представляли секрета еще с девических лет Анны и ее сестер, питать не мог. А те милости, которыми она начинает осыпать Каравака, предпочтение, которое отдает его полотнам, — разве одного этого было недостаточно, чтобы разобраться в ее вкусах. Выступить с «Родословным древом» значило закрыть для себя путь к каким бы то ни было заказам и придворной работе и привлечь чреватое последствиями внимание к своим политическим настроениям. Если Никитин действительно хотел приобрести место портретиста, ему следовало вступить в соревнование с французским мастером, если мечтал о претворении в жизнь принципов, далеких от тех, которым следовала «курляндская партия», не стоило выдавать себя, тем более что одной картиной ничего добиться и не представлялось возможным. Почему же, несмотря ни на что, появилось «Древо»? Оставался последний и самый решительный шаг — к архиву Канцелярии тайных розыскных дел.

ОПОЗДАВШЕЕ ПИСЬМО

Шесть пухлых томов, круто выворачивающихся на корешках веером покоробленных листов. Потрескивающая кожа заскорузлых переплетов. Мелочь нанесенных рукой архивариуса померов и потеки, сплескивающие слова, строки, старательно отмывающие целые листы до еле уловимых лиловатых теней в порах напружинившейся бумаги. Другие листы, которым только искусство реставраторов вернуло былой размер, — крупно и зло оборванные. Почерки — разные, без следов канцелярской умиротворенности, писарского благополучия, мелкие и крупные, размапистые и скаредные, всегда горопящиеся, без оглядки на написанное, нетерпеливо отмахивающиеся от заглавных букв, точек, окончаний. И даты — в постоянной смене, скачках — вперед, назад, снова вперед, через три, пять, десять лет. Привычного «начато — кончено», день за днем, месяц за месяцем нет. Кто-то будто подхватывал из перемешавшейся груды оханки листов и сшивал пачками, как попало, лишь бы скорее, том, другой, третий... Судьба людей, перечеркнутая томами, судьба томов, испытавших много больше, чем положено архивным единицам, — «Дело Родышевского».

С чего же начинать? С поисков знакомых имен? На первый взгляд это не представлялось сколько-нибудь затруднительным: они густо мелькали по всему тексту. Другой вопрос — можно ли было себе позволить такой привычный путь. Путаница листов, отрывочность записей, плохая их сохранность — все грозило исказить смысл отдельных текстовых отрывков до неузнаваемости. Чтобы этого избежать, существовал, пожалуй, единственный и какой же нелегкий выход — попытаться по возможности восстановить первоначальный вид дела, его фактический ход и последовательность событий. Значит, сотни листов предстояло прежде всего переписать, тем самым освободить от навязанного шпивкой порядка и в перекрестном огне анализа фактов и почерков, качества бумаги и дат найти каждому его настоящее место.

Раз начатая, работа подвигалась медленно, трудно, тем более трудно, что мелочная россыпь заключенных в деле фактов все чаще наталкивала на неизвестные историкам выводы, а то и вовсе опровергала привычные сведения из справочников.

Нет, «Делу Родышевского» не приходилось сетовать на равнодушные исследователей. В уникальной картотеке историка русской литературы С. Венгерова, составителя своеобразной библиографической энциклопедии, целый список статей о нем. И то, что статьи публиковались исключительно в религиозной периодике — «Право-

славное обозрение», «Странник», «Дух христианина», «Труды Киевской духовной академии», не оставляло сомнений — суть его заключалась в расхождении и спорах богословского характера.

Вероятно, для человека прошлого века с еще живыми религиозными представлениями, действующей церковью, знанием теологии, это не вызывало ни малейших сомнений. Другое дело — наши дни. Первым же возникает вопрос: почему спор о вере должен был решать тайный сыск, когда во всех других случаях он входил в исключительную компетенцию Синода? Не менее загадочным было и то, что человек, давший имя всему «Делу», — Маркел Родышевский — в листах, по существу, не фигурировал. Не его обращенное против Прокоповича сочинение распространялось в «тетрадах», не с ним устанавливало связи следствие. Почти никто из привлеченных по делу, в том числе братья Никитины, ни разу не был опрошен об отношениях с Родышевским. Получалось, будто «бывший судья Новгородского дома» понадобился для единственной цели, чтобы имя его оказалось написанным на заглавном листе, да еще, чтобы первым легло в «Деле» прошение на имя императрицы «старца-узника», в перипетиях хранения потерявшее к тому же свое начало.

«...Имеются предложенные мои с пунктами о правоверии в правительствующем Сенате на Новгородского архиерея Феофана в противностях ево ко святой церкви, по которым предложениям моим и по пунктам доселе суда не произведено, а я многожды и иман, и бит, и давлен, и едва не удавлен, и кован, и одиножды со всего не токмо монашеского, но что было на мне платья совлечен, так многое время сидел под жестоким караулом, о чем в деле в Сенате и в Преображенском приказе обретается.

Всемилодивейшая государыня императрица, вашего императорского величества всепокорно прошу, повели, великая государыня, мое дело ради самого бога перед собою взяв рассмотреть и мне с ним, Новгородским Архиереем, очную ставку дать. А при сей челобитной и подобнии тым, каковыи я мог спомытать, и подал на него Архиерея Новгородского пункты предлагаются. А поданы таковыи пункты от мене в 1726 году в июле месяца дня.

Вашего императорского величества всенижайший раб и богомолец узник Маркел Архимандрит саморучно писал 1730 году марта месяца дня.

Даже стиль письма напоминал знаменитое «Житие протопопа Аввакума», фанатического поборника старой веры: «а я многожды и иман, и бит, и давлен, и едва не удавлен...». Но какой же непрочной оказалась эта иллюзия, достаточно чуть пристальнее приглядеться к автору.

Не только хищение церковного имущества познакомило его с Преображенским приказом. Много раньше, оказывается, Маркел Родышевский столкнулся с ним по обвинению в склонности... к католицизму. Архив Тайного приказа обладал неоспоримыми доказательствами. Выходец из Польши, униат по вероисповеданию, он скорее всего на этой почве и находил точки соприкосновения с Прокоповичем. Родышевский преподавал в московском Заиконоспасском училищном монастыре, потом был переведен в только что образованный петербургский Александро-Невский монастырь и здесь вызвал недовольство начальства тем, что имел «в услужении» поляка-католика, вообще не знавшего русского языка. Но покровительство Прокоповича неизменно оберегало Маркела, давало хорошие должности, а в 1725 году по особому ходатайству Феофана перед Синодом и место «судьи». Разговор об идейных разногласиях возникает лишь после того, как Родышевский оказывается под тайным следствием, преданный своим бывшим товарищем.

Следствие, суд, попытки разоблачения Прокоповича, поддержанные группой лиц, среди которых директор Петербургской типографии Михайла Аврамов, монах Троице-Сергиева монастыря Иона, за что все они поплатились присоединением к «Делу», и наконец приговор. Новая попытка освободиться была связана с вступлением на престол Анны Иоанновны. Подобная церемония обычно отмечалась самыми широкими амнистиями. На это вполне мог рассчитывать Родышевский, к тому же так трогательно заботящийся о благополучии новой самодержицы: его прошение заключало и предостережение, чтобы Анна Иоанновна не позволяла себя короновать именно Прокоповичу с его «несчастливой рукой» — ведь он короновал и соборовал ее незадачливого предшественника.

На предостережение никто не обратил внимания, под амнистию Маркел тоже не попал, но при всем при том его дело не забылось. Совершенно неожиданно спустя два года после подачи прошения дается распоряжение срочно свезти в Петербург всех осужденных, в том числе бывшего монаха Иону, который теперь, после снятия сана, пазывался своим мирским именем — Осип Васильев, и был Иона, по собственному свидетельству, двоюродным братом живописцев Ивана и Романа Никитиных.

Вина монаха? Формально все выглядело просто. Осип якобы в свое время узнал о «пунктах» Родышевского и, вдохновившись ими, написал собственное разоблачение Прокоповича, которое в виде многократно переписанных «тетрадей» и начал распространять. Тайная канцелярия хотела найти и примерно наказать всех, в чьих руках эти «тетради» побывали. Необъяснимым оставалось

то, что подобное желание появилось спустя несколько лет по окончании первого следствия, «хотя об нем прежнее дело и решено». Что возбудило напряженный интерес тайного сыска?

В ходе нового следствия Осип-Иона называет целый список лиц, которым передавал «тетради». Среди них монахи, канцеляристы, священники, посадские и торговые люди, служитель Екатерины Иоанновны Степан Колобов, живописец из Великого Устюга Козьма Березин, директор Московского Печатного двора Алексей Барсов и даже «богоделенный нищий» Василий Горбунов. Единомышленники? Люди общих взглядов, мечтавшие, как принято считать, о восстановлении «древлего благочестия» и ради этого объединившиеся в некую оппозицию? Пусть так, только почему очень разными были меры наказания при одной и той же вине — чтении подметной «тетради». Для «богоделенного нищего», переписавшего не много, не мало тридцать экземпляров, к тому же прямого родственника Ионы (и Никитиных!) все заканчивается через несколько месяцев ссылкой на серебряные заводы в Сибирь. Зато так же участвовавший в размножении «пашквиля» великоустюжский живописец Козьма Березин отделяется плетью и возвращается на свободу. «Бить батогами и отпустить с паспортом» — эта пометка раньше или позже появляется против подавляющего большинства имен. Тайная канцелярия как будто досадливо отмечает тех, кто случайно попался на пути, неуклонно затягивая петлю вокруг тех, кто ей действительно нужен. Они остаются в ее застенках на долгие годы, в одиночном заключении, часто до самой смерти, под следствием, допросами, пытками.

Первые симптомы дела появляются в феврале 1732 года и до августа оно развивается внутри Тайной канцелярии как одно из многих, достаточно медленно, без особых жестокостей и, во всяком случае, без видимого участия А. И. Ушакова. Но 12 августа (когда первые приговоры давно вынесены и приведены в исполнение) следует доклад императрице. Доклад должен был содержать нечто такое, что не нашло своего отражения в сохранившихся листах дела. Во всяком случае, Анна отдает распоряжение немедленно перевезти всех задержанных в Петербург — именно с этого момента дело приобретает новый и по-настоящему грозный оборот. Императорский приказ касается списка, представленного Ионой, но в нем нет архимандрита Евфимия Колети, которого Тайная канцелярия допрашивает по тому же делу 13 августа, нет архимандрита Платона Малиновского, вызываемого к ответу 14 августа, нет многих других, которых привлекает в дальнейшем к следствию Канцелярия тайных розыскных дел без всякой видимой связи с показаниями «ростриги».

«Свидетели» Ионы-Осиа допрашиваются только о «тетрадах» — где, когда, от кого их получили, читали ли, кому показывали, не успели ли переписать. Иногда следователи, не доверяя умственным возможностям допрашиваемых, выясняют, что именно те «выразумели» из прочитанного. Совсем иное интересовало Тайную канцелярию в отношении не названных «ростригою» лиц. Здесь и некая книга, написанная католическим патером, ее перевод на русский язык, чтение, распространение, и сразу вопросы о связи с иностранными министрами, разговорах с секретарем испанского посольства, об отношении к Польше — как будто делопроизводитель, забывшись, продолжил протоколы «Дела Родышевского» допросами другого, не названного и чисто политического процесса. Но ошибки не было. Те же вопросы, только осторожно, между прочим, задаются и «свидетелям», тем из них, для которых мера наказания не ограничится батогами, а пребывание в застенках Тайной канцелярии несколькими месяцами, и прежде всего директору Московского Печатного двора Алексею Барсову.

Польша? Испанское посольство? Рождение такого рода тем следовало искать только при дворе. В январе 1732 года заканчивает свой визит польский посол граф Потоцкий и делает это не по своей воле. Ему дают понять, что императрица не желает больше его видеть в Петербурге. Причин было много и главным образом личные контакты, которые слишком деятельно устанавливал Потоцкий. Его открытый, нарочито светский образ жизни напоминал подготовку общественного мнения, если не сказать подготовку заговора. Польский посол постоянно встречается с П. И. Ягужинским, генерал-прокурором Сената, который к этому времени становится в оппозицию к Кабинету министров. Не опасаясь доносов — в конце концов именно он был человеком, сообщившим герцогине Курляндской об ее избрании и планах «верховников», — Ягужинский вступает с министрами в откровенную борьбу, громогласно и повсюду заявляя о недопустимости засилия курляндцев, и добивается... своего смещения с должности. Императорским указом он переводится русским послом в Берлин — род политической ссылки. Еще более существенным и опасным для спокойствия престола было то, что Потоцкий встречался на частной почве с Елизаветой Петровной и вел с ней какие-то переговоры. Весьма вероятно, что цесаревна не проявила никакой активности в момент смерти Петра II, возможно, не проявляла ее и дальше, но как дочь Петра I Елизавета приобретала значение и для политической оппозиции и для самой императрицы.

Проходит несколько месяцев, и в городах России все чаще появляются «пашквилы», обращенные против правительства. Эконо-

мические затруднения, переживаемые страной, разгул террора связывались не просто с «курляндской партией» и ее засилием — речь шла о личности самой Анны Иоанновны. Кандидатов в «хорошие цари» было слишком много, и в этих условиях особенно важным для императрицы становилось наличие союзников за рубежом, а их еще предстояло покупать ценой соответствующих уступок, союзов и обещаний. В то же время «тайные агенты» иностранных держав констатировали оживление и формирование не партии при самом дворе, а выступления народа. Именно тогда, в конце лета 1732 года, появляется донесение о том, что «народ с некоторого времени выражает неудовольствие, что им управляют иностранцы. На сих днях в различных местах появились пасквили, в крепость заключены разные государственные преступники, между которыми немало священников; третьего дня привезли еще из Москвы трех бояр и одиннадцать священников; все это держится под секретом. Главная причина неудовольствия народа происходит оттого, что были возобновлены взимания недоимок... одним словом, народ недоволен». Единственным действительно массовым делом, которым занималась Тайная канцелярия в конце лета 1732 года, было дело Родышевского. Больше того — даты, называемые в донесении, совпадали с датами ареста и перевоза в Петербург братьев Никитиных.

Народным недовольством могли воспользоваться политические группировки с самыми разнообразными программами, среди которых не исключалась и «борьба за истинную веру», «за древнее благочестие», но эти лозунги ни разу не всплывают на листах дела. Михайла Аврамов — ему прежде всего принято приписывать подобные стремления, подобную Никитину измену идеям преобразования. Если бы это и соответствовало действительности, «Дело Родышевского» не дает тому никаких подтверждений. Еще при жизни Петра Аврамов как директор Петербургской типографии создает первую в России Рисовальную школу, где рисовали с обнаженной модели — новшество неслыханное и немислимое! — выдвигает проект Академии художеств, где предстояло бы стать преподавателями Ивану Никитину и его флорентийскому учителю Томазо Реди. После смерти Петра интересы Аврамова, несомненно, меняются и обращаются в сторону вопросов... государственного устройства. Он буквально заваливает императорский Кабинет предложениями реформ и каких! Мнимый фанатик обычаев Домостроя мечтает об институте государственных адвокатов, обязанностью которых было бы принимать жалобы от народа, рассылать их по соответствующим учреждениям и следить за принимаемыми по ним мерами. Адвокатам же имелось в виду поручить попечение

о наиболее беспомощных и бесправных группах населения — больных, колодниках, бедных рабочих. Аврамову принадлежит идея создания государственных хлебных запасов, которые могли гарантировать народ от голода, и введения в обращение бумажных денег.

Демократический смысл аврамовских проектов был настолько очевиден, что сам он не только с момента смерти Петра «попадает под подозрение» тайного сыска, но официальные документы открыто определяют его выступления как «неистовства». После первого следствия Аврамов оказывается под строгим надзором в одном из дальних монастырей, но трудности почти тюремной жизни не умеряют его деятельности. Он по-прежнему думает над реформами, критикует существующие порядки, ищет и находит способы общения с внешним миром. Только архивы Тайной канцелярии могут рассказать о несгибаемой воле и убежденности этого человека.

С возобновлением «Дела Родышевского» Аврамов снова в Петербурге, в одиночных камерах и пыточных застенках Петропавловской крепости теперь уже на целых шесть лет, а дальше пожизненная ссылка в Охотский острог. Вступившая на престол Елизавета освободила «неистового Михайлу», но ненадолго. Аврамова многое не удовлетворило и в ее правлении, тем более что с нею, дочерью Петра, были связаны самые большие его надежды. В 1748 году за ним в третий раз и теперь уже до самой смерти закрываются двери Тайной канцелярии.

Научная традиция утверждает принадлежность к консервативной оппозиции и Барсова. Если Аврамов по существу самоучка, собственными усилиями превратившийся в одного из культурнейших людей петровского времени, то за плечами ярославца Барсова лучшее гуманитарное учебное заведение XVII столетия — Московская славяно-греко-латинская академия. Он выносит из нее редкое знание языков и любовь к филологии. Ему одному поручается перевод поступающих в Москву грамот греческого патриарха, он один переводит на греческий постановления Синода для того же адресата. Барсов сличает славянские переводы с греческими оригиналами и по поручению Петра пишет труд по греческой мифологии. Эта книга «Аполлодора, грамматика афинского, библиотека или о богах» сопровождалась комментарием разночтений и специально составленным каталогом имен греческих, с «означением употребления их российскийского». Такого человека трудно себе представить борником Домостроя.

Барсова не коснулась первая фаза «Дела» — его имя тогда вообще не упоминалось, но, и оказавшись в застенках Тайной канцелярии после заявления Ионы, он должен отвечать на вопро-

сы не о «тетрадах». Для директора Московского Печатного двора все сосредоточивается на его участии в издании книги «Возражение Рыберино на Булдея».

Таинственные, будто из рыцарских романов XVII века взятые имена «Рыберы» и «Булдея» — своеобразный лейтмотив «Дела». Они постоянно всплывают на допросах и тем упорнее, чем выше положение допрашиваемого, особенно в церковной иерархии. Евфимий Колети в глаза не видел подметной тетради, но он переводил «Книгу Рыберину» с латинского на русский и посылал ее для проверки какому-то патеру. Три года в «застеночных» допросах выясняются эти обстоятельства, чтобы в конце концов лишить Колети и священнического и монашеского сана. Его, архимандрита Чудовского монастыря в Московском Кремле, обвиняют ни много ни мало в «поношении и укоризне российской нации». И это человек, который безоговорочно и давно отнесен историками к клике религиозных московских фанатиков! Впрочем, и его портрет рисуется совсем не просто.

Грек по рождению, Колети встретился на Западе с одним из видных русских дипломатов петровского времени Платоном Мусиным-Пушкиным и по его приглашению приехал в Россию в качестве преподавателя Московской славяно-греко-латинской академии. Ему было доверено находиться в свите царевича Алексея, с которым Колети совершает и заграничную поездку. Но если говорить о его роли при незадачливом сыне Петра, то это не роль сторонника царевича, недаром после смерти Алексея Колети не только не вызывает царского гнева, но быстро продвигается по лестнице чинов, приобретает прочное положение среди высших церковных сановников. Светский образ жизни, который он ведет в Москве и время от времени в Петербурге, позволяет ему принимать многочисленных высокопоставленных гостей, иностранных дипломатов, вплоть до послов и секретарей посольств, самого автора книги, пресловутого «Рыберу». А переписка Колети, которую он ведет чуть ли не со всеми странами Европы, с оставшимся в Греции отцом, «по приватным делам» с Берлином, с Польшей!

«Знает ли он, какое было Рыберы намерение сочинять и переводить оную книгу, или кое намерение в том же было других неких персон здешних или иностранных» — сама по себе постановка вопроса, предложенного архимандриту Платону Маевскому, говорила о том, что в богословском сочинении усматривался особый смысл, который один, по существу, и волновал Тайную канцелярию. В то время как историки церкви и богословы увлеченно анализировали теологическое содержание полемики, развертывавшейся на листах «Дела Родышевского», этот смысл все дальше и дальше уходил

из поля зрения исследователей, теряясь за богословскими гипотезами, посылками, доказательствами. Его не пытались доискиваться, и о нем забывали.

Формально история полемики имела самодовлеющее значение. В 1728 году привлеченный впоследствии по «Делу Родышевского» тверской архиерей Феофилакт Лопатинский издал известное сочинение русского богослова XVIII века Стефана Яворского «Камень веры», обращенное против протестантизма. Не уступавший Прокоповичу в образованности и ораторских способностях, Лопатинский был, по существу, основным его соперником в отношении первенствующего положения в русской церкви. «Камень веры» явился очередным ходом в их ожесточенной борьбе. Поэтому в следующем же году за рубежом выходит книга протестантского священника Буддея, содержащая резкую критику Яворского. Характер приводимых в ней доказательств и их направление заставляли подозревать руку непосредственного участника внутренней русской полемики. Лопатинский и его сторонники называли самого Прокоповича. По имевшимся у них сведениям, действительный автор книги воспользовался именем умершего человека. На допросе по «Делу Родышевского» тверскому архиерею предлагается прямо ответить: «По приезду к тебе Маевского в Твери в Тресвятское тому Маевскому слова такие, что буддей до издания реченной книги преставился, и по всему штилю признаваешь ты, что оную книгу писал новгородской архиерей, и оп-то де буддей, говорил ли...» Какое значение это могло иметь для Тайной канцелярии? И тем не менее тайный сыск ожесточенно продирается сквозь дебри толкований христианских догматов.

Ход Прокоповича не остается без ответа. Группа Лопатинского решает действовать, подобно ему, через посредство иных лиц. На этот раз им предлагает свои услуги состоявший при испанском посольстве монах-доминиканец патер Рибейра. Он пишет специальное сочинение, опровергавшее посылки Буддея. По указанию Колети книга переводится на русский язык учениками московской Законоспасской академии, Барсов предоставляет возможность ее публикации в своей типографии. Вся подготовка ведется в глубокой тайне, без лишних людей. Для участников издания книги Рибейры было очевидно, что преждевременное разглашение вызовет реакцию не одного Прокоповича — с ним бы они и не стали считаться, занимая не менее высокое положение и пользуясь едва ли не большим влиянием, — но главным образом правящих кругов. Настоящим динамитом, заложенным в сочинении испанского монаха, были рассуждения о законности занятия престола теми или иными монархами. Сама идея абсолютности монаршей власти оказывалась

поколебленной, допускалась возможность замены, выбора, которые, само собой разумеется, совершались не просто божьим произволением, но усилиями многих и многих людей. Рассуждения о православии, лютеранстве, особенностях католических монашеских орденов и рядом черным по белому вопросы престолонаследия: кто должен занимать по праву не какой-нибудь, а российский престол. Имя Анны Иоанновны при этом не называлось. Зато постоянно произносится имя Елизаветы Петровны рядом с малолетним сыном ее старшей сестры. Об этом толкуют между собой Колети и Лопатинский, Колети и Маевский, Маевский и Осип Решилов. Так вот она действительная причина интереса Тайной канцелярии к «ростриге» и к тем, с кем ему приходилось так или иначе вступать в общение!

Собеседники фактически ставят под сомнение не только права Анны Иоанновны, они доказывают незаконность решения ею вопроса о дальнейшем престолонаследии. Маевский бросает тень на Анну Леопольдовну, «примечая», что она продолжает придерживаться лютеранства, а это для матери будущего наследника престола недопустимо. Еще откровеннее разговоры Лопатинского с Решиловым: они касаются и «сомнительных» обстоятельств смерти Петра I, и необходимости нового правителя, и хлебных недородов, обрекавших страну на сплошной голод. Нет, совсем не так прост был и бывший монах Троице-Сергиева монастыря, «рострига» Осип. Вряд ли просто обстояло дело и с его ближайшими родственниками, двоюродными братьями Никитиными.

«Всемиловейшая государыня,
вашего императорского величества всемиловейшей государыни указ из санктпитебургха от 8: августа 13 числа пополудни в 7 часу с нарочно посланным лейбгвардии солдатом я рабски принял. По которому всемиловейше изволили указать мне, рабу вашему, Романа Никитина взять под караул и ехать мне самому к нему немедленно на двор. А по взятии ево осмотреть в доме ево и в доме Ивана Никитина всякие письма: и что писем найдется, все запечатав прислать и Романа Никитина за крепким караулом в Санктпитебург к вашему императорскому величеству всемиловейшей государыне, а в домех их поставить крепкой караул: и к жене ево допускать никою не велеть. И по тому вашего императорского величества всемиловейшей государыни указу того ж часу я к ним Никитиным на дворы сам ездил и Романа Никитина под караул взял, и всякие у них письма пересматривал при себе — и сколько у оных Никитиных в обеих дворях при сем было, все оные собрал в два сундука, а на тех дворех приставил крепкой караул

и к жене Романа Никитина никого допускать не велел и одного Романа Никитина за крепким караулом послал в Санкт-Петербург лейбгвардии преображенского полку с сержантом Кутузовым, придав ему четырех человек солдат, а сколько у оных Никитиных писем найдено: оные собрав один сундук Ивана Никитина, а другой сундук Романа Никитина и, запечатав своею печатью, оба сундука послал к вашему императорскому величеству всемилостивейшей государыне с оным же сержантом Кутузовым

вашего императорского величества всемилостивейшей
государыни нижайший раб Семен Салтыков
в Москве августа 14 дня 1732».

Итак, последовательность событий. 12 августа Анна Иоанновна отдает распоряжение о перевозке в Петербург всех задержанных по списку Ионы-Осипа, но четырьмя днями раньше, еще восьмого числа, она высылает личное письмо — не указ Тайной канцелярии! — Семену Салтыкову об аресте Романа Никитина, требуя незамедлительных действий. Этому распоряжению предшествовало другое событие — арест Ивана Никитина, последовавший в Петербурге, где художник находился, судя по документам сыска, с марта месяца. Иван — Роман — «свидетели» Ионы и притом личное участие императрицы, ее собственный напряженный надзор, когда даже Тайная канцелярия не заслуживает полного доверия. Анна сама хотела говорить с Романом, сама хотела ознакомиться с находившимися у художника письмами. Чем бы ни руководствовалась самодержица, ясно, что она предпочитала первой узнать содержание никитинской переписки и, может быть, какую-то ее часть уничтожить. Спрашивается, зачем было императрице заниматься подобной цензурой, когда существовал специальный тайный сыск. Но как иначе объяснить, что из тех двух сундуков, которые выслал лично Анне Семен Салтыков, ничего не сохранилось. В «Деле Родышевского» всего лишь три письма, поступивших, как свидетельствуют даты, во время пребывания обоих братьев в заключении.

О каких именах думала Анна, какой огласки пыталась избежать, какую правду узнать? Императрица специально побеспокоилась о том, чтобы письма изымал и запечатывал сам Салтыков, человек лично ей преданный, и никто другой из сотрудников сыска. В сохранении тайны, во всяком случае, Анна Иоанновна слишком заинтересована, и опасность, связанная с именами именно Никитиных, представляется ей, по-видимому, реальной и серьезной. Письмо Салтыкову говорит и о том, что она хорошо знает братьев, ориентируется в их семейных обстоятельствах: распоряжение касается жены Романа, которая действительно существовала, и не упо-

минает никаких членов семьи Ивана, к этому времени жившего в одиночестве. Впрочем, не совсем так. В доме у Ильи Пророка находился, по свидетельству документов, его родной брат Родион — окончательное доказательство правильности восстановленного мной генеалогического дерева семьи Никитиных. Родион также оказался в застенках Тайной канцелярии. За ним последовал муж единственной сестры Никитиных, Марфы, — Иван Артемьев сын Томилов.

Проходят первые месяцы. Однообразные, с механическим упорством повторяющиеся вопросы о «тетрадах» разнообразятся для обоих художников не менее упорными вопросами о содержании писем, которыми обменялись Иван и Роман незадолго до ареста. Написанные по-итальянски — братья-славянофилы до конца предпочитали этот язык в общении друг с другом! — они к тому же построены на оборотах, которые не позволяли установить их подлинный смысл, а художникам давали возможность предлагать свою интерпретацию содержания. Братьев насторожило возобновление розыска по «Делу Родышевского» и привоз в Петербург Ионы, Иван поехал в столицу выяснить положение и послешил предупредить остававшегося в Москве Романа о необходимости унести из дома целый ряд заранее ими намеченных вещей и уничтожить некие компрометирующие их документы. Пользуясь удобной ширмой, какую представляли из себя подметные «тетради», они согласно уверяли, что именно один такой экземпляр, еще с 1730 года затерявшийся в библиотеке Ивана и им забытый, составлял предмет их беспокойства: никаких дополнительных фактов, имен, событий. И Никитиным пришлось бы поверить, если бы не неожиданное обстоятельство.

Спустя более полугода после ареста Ивана в руках Тайной канцелярии оказываются написанные разными адресатами два письма — одно по-латыни (Никитин свободно владел и этим языком) с довольно обширным текстом и небольшая «цедулка» по итальянски. Оригиналы в деле отсутствовали, их заменяли переводы, размытые и затертые так, что добрая половина текста оказалась безвозвратно потерянной, а спотыкающийся, далекий от эпистолярных тонкостей язык переводчиков Иностранной коллегии делал их и вовсе трудно доступными.

Итальянская записка представляла жалкий обрывок:

«в цедулке строне...
можете вы письмо...
Кремера сюда адрес...
бываю, наш господин...
особливо мне добре... в том
уже мне учредить приказать».

По сравнению с ней латинский перевод отличается почти обстоятельностью: «Зело мне шляхетный господине и любезный приятель Поса... надож... после мнения отъехал из Москвы за особливую протекциею и милостию сиятельного князя господина кавалера Потоцкого во течение д[...]я места, ...мои письма... посылал, на кого... не имея ответу... те письма не дохо... вашей милости... отсылаю мое письмо ... ей милости имею надежду ... дойдет до рук вашей милости ... меня принадлежит, в доброту... за милосердие господа бога — ... и за протекциею святых патронов пребываю в доме сиятельнейшего князя господина бискупа краковского; токмо желаю дабы с почтенного вашего письма о нынешнем пребывании ... и ... також от драж... госпожи Анны Юшковой и з детками...» Далее отсутствовал большой кусок листа, а затем следовало окончание: «нижайший мой поклон отдать и... господам баронам Строгановым и сиятельнейшему князю Василию Петровичу Голицыну. Мы разных послов на коронацию нового короля польского и, между тем, посла императрицы российской... дает которой ежели к нам... мои письма... известие... интереса впро... також та ... днесь к неко ... желательных ...петербургской... от которого ласкового ... более за красных ... до известия ... имею, токмо господам ... и всем добрым приятелям ... мое здравие ... поздравить. с которыми на самого себя приязни и любви препоручаю

Есмь непременно шляхетного господина и доброжелательного приятеля ... доброжелательный ... слуга ... в Кракове ... Г. Грабнецы з Розенбергу».

Перевод сделанной на обороте письма надписи гласил:

«господ... китин... Троицы... Юшкова».

А. И. Ушаков немедленно по получении переводов торопится показать их императрице, которая, как гласит запись в Тайной канцелярии, «соизволила указать означенные письма и цедулку иметь в тайной канцелярии и объявленного живописца Никитина о тех письмах расспросить». Допрос, который вел сам Ушаков, состоялся в тот же день.

«А в роспросе оной Никитин сказал, объявленные де ему два письма да цыдулка, писанные по латыне и по итальянски ис которых одно письмо подписано на имя его Никитина, писанное ис Кракова марта от 21 дня сего 1733-го году от Грабнецы з Розенбергу о уведомлении ево о здоровье некоторых персон и о прочем, да другое письмо, писанное ж от Гисена занобы об отсылке к нему Никитина письма и о прочем же; да цыдулка, писанная ж о некотором предстательстве (о чем явно в оных письмах и цыдулке) чьих де рук те письма, також де и оных Грабнецы и Гисена кто они таковы и где они имеют место жительства и о показанном в оных

письмах, с какова виду к нему Никитину писаны, не знает и случаю де такова со оными людьми он, Никитин, не имел и писем от них наперед сего никаких писано ему не бывало. Он де, Никитин, сам к ним не писывал, и по письмам тех людей предстательства никакова он, Никитин, не имел». Листы протокола завершала категорическая подпись: «Иван Никитин руку приложил».

Провокация Тайной канцелярии или расчет художника? В первом случае позиция Никитина понятна, во втором кажется нелепой: зачем категорически отказываться от самых обиденных, ничего не значащих писем — поклоны, приветы, вопросы о здоровье. Но именно это соображение заставляло задуматься над тем, так ли уж в действительности безобидны отвергнутые художником письма, к тому же для провокации их слишком много, а смысл слишком туманен.

Прежде всего имена. С одной стороны, Анна Юшкова, «дражайшая Анна Федоровна» — любимица и доверенное лицо императрицы. Оказывается Никитин знаком с ней и притом настолько хорошо, что «Грабнецы з Розенбергу», потеряв надежду переслать письма художнику, выбирает ее как наиболее верного посредника. Он даже считает долгом передать Юшковой «и з детками» особый поклон — лишнее доказательство, что Никитин располагал хорошими связями и при новом дворе.

Труднее с Крамером. Фамилия эта, писавшаяся иначе Крамер или Крамерн, была достаточно распространена среди выходцев из завоеванной Петром Нарвы. Ряд ее носителей служил в русском флоте и в том числе братья небезызвестной Анны-Регины, служительницы Екатерины I. Подобно ей, они связаны с придворными кругами, бывают в Петербурге и Москве. Положение Анны-Регины не отличалось ясностью. В годы правления Екатерины I ей было поручено наблюдение за дочерью царевича Алексея — Натальей, не по летам развитой и властной девочкой, пользовавшейся исключительным влиянием на своего младшего брата, предполагаемого наследника престола. Крамерн не просто справилась с заданием, она еще сумела войти в доверие к царевне и после коронации Петра II остаться в ее придворном штате. Император быстро забывает о сестре, и в момент смерти Натальи Алексеевны в декабре 1728 года у ее постели находится одна Анна-Регина. Это обстоятельство становится предметом особого беспокойства новых фаворитов царя. По-видимому, Крамерн к тому же была слишком посвящена в дворцовые тайны, слишком многое знала. Ближайшее окружение Петра II добивается указа о ее высылке из Москвы.

Биографы ошибались, утверждая, что, потеряв «нежно любимую юю царевну», Крамерн не думала возвращаться ко двору и остаток

своей жизни провела в добровольном одиночестве. Бумаги Кабинета свидетельствуют об ином. У Анны-Регины существуют живые связи с новой императрицей, которая оказывает ей особое внимание. Ни одна просьба Крамерн не остается неудовлетворенной, и ради нее склонная к безудержному ханжеству Анна Иоанновна готова поступиться всеми внешними нормами морали и благочестия. Замешанный в громкий скандал, грозивший каторгой, брат Крамерн именно в это время, благодаря императрице, освобождается от всех неприятностей. Очевидно, имя оправданного Фридриха Крамера в тексте никитинской «цедулки» упоминалось как имя возможного посредника в переписке.

О затруднениях с корреспонденцией говорит и Г. Грабнецы, пытающийся переадресовать ее Юшковой, и барон Гисен, чье написанное по-французски письмо, было предъявлено Никитину, но не сохранилось в «Деле».

Гисен, Гиссен, Гизен — так по-разному писалась в русской транскрипции фамилия голландца Гюйзена, в прошлом гофмейстера царевича Алексея. В 1706 году английский посланник в России сообщал о первых шагах этого начинавшего приобретать в государственной жизни влияние человека: «Царь намерен отправить кого-нибудь в Англию. Он очень затруднялся выбором лица для такого поручения; наконец, остановился на одном немце, Гюйзене. Он прежде состоял учителем голландского языка при молодом царевиче Алексее Петровиче, в марте же 1705 года отправлен был в Берлин, оттуда в Вену, где, полагаю, лорд Рэби и сэр Степней знали его, потому я не стану утомлять вас его характеристикой, замечу только, что главный покровитель Гюйзена — любимец царский Александр Данилович [Меншиков]. Официального звания он носить не будет, как не носил его при дворах, при которых состоял прежде». Гюйзен сохраняет расположение Петра и после смерти царевича Алексея. Современники охотно вспоминают о его не лишенных дарования стихотворных опытах, которые он посвящал победам русского оружия, но действительная служба Гюйзена при дворе связывалась по-прежнему с секретными дипломатическими поручениями. Они приносят ему титул барона и значительные денежные суммы, за выплатой которых Петр считает долгом следить. В изменившейся обстановке Гюйзен был сторонником вступления на престол прямых наследников Петра, безусловно не симпатизируя ни самой Анне Иоанновне, ни тем более «курляндской партии». Кто знает, просто ли затерялся или оказался своевременно изъятым из дела текст его письма.

Таковы те, кого знал и с кем сталкивался Никитин. Все имена слишком хорошо известны, и это вызывает недоумение. Почему

Тайная канцелярия требовала от художника их расшифровки — указания подробных имен, чинов, места жительства и почему, в свою очередь, Никитин, отказываясь от всякого знакомства с этими лицами, когда установить факт подобной связи не представляло никакого труда. Правда, тайный сыск придерживался правила, чтобы допрашиваемые сами называли новых участников и только после этого их арестовывали или привлекали к допросам, но о каких правовых нормах можно говорить в отношении России первой половины XVIII века! Поскольку дело касалось слишком влиятельных и значительных по общественному положению людей, правящая группа скорее считала более разумным формально принять версию Никитина, что никого из них он не знал и в переписке ни с кем не состоял. Этот вопрос решался ближайшим окружением императрицы.

Последним оставался «Г. Грабнецы з Розенбергу». Так ли звучало имя никитинского корреспондента в действительности или было оно результатом фантастической транскрипции канцеляристов Иностранной коллегии, но обнаружить его в материалах петровского времени и 30-х годов не удалось, хотя круг знакомств Грабнецы позволял на это рассчитывать. Самый оборот «з Розенбергу» говорил, казалось, о польском происхождении, указывая на место, откуда происходил данный человек. Однако польские историки на все запросы отвечали категорически: подобного названия на польских землях XVIII века не встречалось. Вместе с тем непольское звучание фамилии — Грабнецы заставляло скорее предполагать, что в основе ее лежит латинское имя, одно из тех, которые носили монахи католических орденов. Наконец, единственный Розенберг, который все же удалось обнаружить, оказался нынешним курортом Кемери на побережье Рижского залива. В Курляндии с начала XVI века существовал и владел землями баронский род, носивший подобное имя. Совершенно ясно, что связать «Г. Грабнецы з Розенбергу» с православными религиозными фанатиками было невозможно. Искать разгадку этого человека приходилось иным и очень своеобразным путем.

Письмо Грабнецы написано в Кракове 21 марта 1733 года. Судя по содержанию, автор приехал туда непосредственно из Москвы, по несмотря на несколько попыток, не сумел установить контакта с Никитиным. По крайней мере два письма предшествовали тому, которое оказалось в Тайной канцелярии. Каждое из них около двух месяцев находилось в пути — столько времени требовалось для преодоления расстояния от Москвы до Кракова, — столько же Грабнецы ждал ответа. Вместе с последним мартовским письмом это составляло в общей сложности около десяти месяцев, а учитывая пу-

тешество самого Грабнецы — почти год. Иными словами, корреспондент Никитина оставил Москву в начале 1732 года. Грабнецы вспоминает о протекции и помощи «сиятельного князя и кавалера Потоцкого. Нет сомнения, что речь идет о «мятежном подстолии» — польском после, которому пришлось покинуть столицу по предложению Анны Иоанновны. Его прощальная аудиенция при дворе состоялась, как указывают камер-фурьерские журналы, 14 января 1732 года. Именно Потоцкий и был «кавалером» — двумя годами раньше он приезжал поздравлять Анну Иоанновну с вступлением на престол от лица польского примаса и получил от новой императрицы Андреевскую ленту. Грабнецы не принадлежал к посольской свите, но пользовался достаточным доверием посла, чтобы не только совершить с ним путешествие, а и остановиться в Кракове в доме его дяди, «бискупа Краковского».

Оставалось ответить на главный вопрос, что могло интересовать персонных дел мастера Ивана Никитина в польских новостях, о которых с таким упорством пытался поставить его в известность Грабнецы. Простое любопытство отпадало: слишком специфически были подробности, приводимые в письме, — речь шла о выборах нового польского короля. Тем более трудно предполагать какие-либо личные связи. На них не указывало ничто из того, что удалось узнать раньше о художнике. Никитину не свойственны даже те польские обороты, которые употребляли в письме многие из его современников, так или иначе связанные с Украиной и украинскими учебными заведениями, особенно с духовными академиями. Нет поляков и в окружении художника, которое со скрупулезной тщательностью постаралась выяснить Тайная канцелярия. Зато от Польши зависела прочность положения Анны Иоанновны. В той сложнейшей политической игре, которая еще далеко не была выиграна новой императрицей — пусть ее коронация и состоялась, — поддержка польского монарха, прямой союз с ним приобретали первостепенное значение, и наоборот, враждебная установка правительства Польши давала дополнительные шансы противникам Анны. Все зависело от предстоящих королевских выборов.

На протяжении первой трети XVIII века Польша располагает двумя одинаково законными королями — Августом II, курфюрстом Саксонским, и Станиславом Лещинским, воеводой Познанским. Сменивший в свое время на престоле Яна Собеского, Август II вынужден был однако отказаться от польской короны под давлением шведов, которые поддерживали Лещинского. Победа русских войск под Полтавой изменила соотношение сил.

Россию вполне устраивал Август II, и при ее поддержке он снова предъявил свои права. Лещинский бежал во Францию. Смерть

Августа в 1733 году открывала перед воеводой Познанским путь к потерянному престолу. За его спиной стояла Франция — дочь Лещинского, Мария, стала женой Людовика XV — и значительная часть возглавляемой Потоцкими шляхты. В этом немаловажную роль сыграли политические убеждения Лещинского. Он не был сторонником абсолютизма, признавая необходимость государственного и общественного переустройства страны на более демократических началах. Его трактат «Свободный голос» стал надолго знаменем польской молодежи.

Русскую императрицу ни с какой точки зрения подобная кандидатура не устраивала. Правительство Анны затевает сложнейшую комбинацию, в результате которой на польском престоле должен был оказаться новый курфюрст Саксонский, сын умершего — Август III. Именно потому, что его надежды на избрание сеймом представлялись слишком ничтожными, министры Анны могли ему диктовать свои, столь необходимые императрице условия. Август III обязывался признать за Анной Иоанновной императорский титул, от лица Польши отказывался от притязаний на Лифляндию, которая намечалась царицей в дар своему любимцу Бирону — Бирон провозглашался герцогом, и удовлетворял ряд других требований русского правительства. В подтверждение союза заключалась так называемая Варшавская конвенция, к которой присоединился и австрийский император. Осуществление обязательств всех сторон гарантировалось военной силой, и действительно, когда в дальнейшем сейм не избрал Августа III, его вступление на польский престол обеспечили русские войска.

Правительство Анны принимало меры для достижения своей цели, и здесь все средства — предательство, обещания, подкупы — шли в ход с одинаковой легкостью. Саксонский посланник осыпает подарками государственных деятелей, жалуясь при этом, что в России никогда нельзя гарантировать, даст ли необходимые результаты взятка: «С одной стороны я знаю, что все подкупны и привыкли быть предупреждаемы действительно прежде надежды на последствия, почему приходится подвергаться опасности, прежде нежели быть уверенным в успехе». В то же время в одной из депеш он сообщает: «Граф Бирон сказал мне под условием молчания, что камергер Левенвольд не будет отозван до сейма, хотя это было решено, и я узнал из других источников, что царица хочет иметь в Польше, кроме сеймов, только одного резидента, которым будет Голумбиевский; ему пошлют вскоре с курьером патент вместе с огромною суммою для раздачи сейму и еще несколько соборлей». Обстоятельства делали временщика Бирона и саксонского курфюрста самыми верными союзниками. Для России вопрос внеш-

неполитический слишком тесно переплетался с вопросами внутригосударственными, а они-то и волновали Ивана Никитина.

Время до открытия сейма было решающим и для «курляндской партии» и для ее противников. Приобретение сторонников, выяснение предпринимаемых министрами Анны ходов, подготовка к которым велась в величайшей тайне, контрдействия — все зависело от исчерывающей, точной и своевременной информации. Очень возможно, что «Г. Грабнецы з Розенбергу» непосредственно связывало с Никитиным и его единомышленниками стремление противостоять провозглашению властителем Курляндии Бирона, крайне непопулярного в родных краях. Во всяком случае, он охотно и убежденно взялся служить источником информации и упорно добивался ее передачи в руки Никитина. Не вина Грабнецы, что это не удалось.

Письмо опоздало. Теперь, спустя много месяцев после ареста участников «Дела Родышевского», оно могло принести только вред тем, кому еще недавно было так необходимо. Могло принести, но не принесло, потому что Иван Никитин, именно он, не захотел говорить. Художник не изменил своему решению долгих пять лет одиночного заключения и почти ежедневных допросов. То, что больше всего необходимо было знать Анне и ее ставленникам, осталось скрытым.

О ЧЕМ НЕ СКАЗАЛИ ПРОТОКОЛЫ

Факция — группа действия. Это понятие впервые применяется в истории тайного сыска и применяется к участникам «Дела Родышевского». Не заговорщики, не горстка людей, готовых на покушение, внутренний дворцовый переворот, но факция, по существу партия, с определенными политическими взглядами, программой действий, широкими связями и немалым числом членов. Ушаков меньше всего ожидал, что слово, сказанное шепотом, в действительном страхе и только для ушей Анны Иоанновны, будет услышано спустя почти двести пятьдесят лет. Им будут судить его самого и тех, кого он уничтожал в пыточных застенках Тайной канцелярии.

Среди сотен и сотен страниц «Дела Родышевского» был единственный тонкий, убористо исписанный листок с знаменательным обращением «Всемиловейшая государыня». То, что письмо адресовалось именно Анне, подтверждали и следующие строки: «Всепокорнейше доношу вашему императорскому величеству». Имя императрицы постоянно упоминалось в деле, приводились ее распоряжения, от ее имени действовали члены Кабинета и сам Ушаков, к ней обращались терявшие надежду и силу узники, но такой листок оставался единственным — начало личного и сверхсекретного письма. Автор и не думал доверять бумаге того, о чем по намекам, инскаказаниям, условным обозначениям должна была догадаться Анна. Не названо ни одно имя: их места заняли красноречивые многоточия. И тем не менее проштудированные тома как проявитель выясняют смысл этих принадлежащих Ушакову — достаточно поверхностного сравнения почерков — строк.

«Всемиловейшая государыня,

что я о проявившемся ныне мятежесловии примечаю, о том всепокорнейше доношу вашему императорскому величеству в следующих пунктах.

1. который компании был бывший иеродиакон, что ныне рострига, Иона, нельзя помыслить, чтобы не ис их той же компании или факции и доселе происходящие подметы, понеже и материи были как их, и намерение одно, еще же и в речах согласие. И по кому еще того гнезда свершки сидят в щелях и посвистуют, а дал бы бог изыскать их и прогнать.

2. вчера в известном собрании архимандрит Чудовский как мялся и шатался, и сам себе прекословил, говоря и отговаривая, что я не надеюсь, чтобы можно было скоро сломить надобное ему безстудие, о чем донесут вашему величеству. А я рассуждаю, что он и внутренней помянутой факции член, и внешней шпион, лишь бы еще и не

нанятый недешевою ценою. Пишет к нему иностранный секретарь в словах весьма скрытных, из чего знать, что пишет о деле, которое света боится, а он подавал толки о таковых делах, о которых скрытно говорить нет никакой нужды. Да и толки оныя, стоя при нас, как видно было, приделывал, да так как бы в огне... Сказал же и о Риберовой книге, что его старанием переведена на русский язык: а то сделано весьма тайно, а не зная, для чего бы тайно. Обретается в оной книге нареkanie на Россию в том самом, в чем нарекает и подметная тетрадка. А из сего взять можно, что внешняя неких иностранных факций с внутреннею злодеев наших компаниею имеет согласие. В той же книге Англинской претендент правильным королем называется к поношению настоящего, будто бы незаконного. И понеже хотели они книгу оную и на русском языке вашему величеству дедиковать, то кажется явно, что искали они сугубой себе оттуда пользы, чтоб так и Англичан именем русским застрашать и народ бы Российской с оною нацією привести в межлоособное подозрение и недоброхотство. И сия причина была оную книгу переводить, а коварство требовало, чтоб перевод тот тайно делался. Кратко сказать: ищут враги России и внутренней болезни и внешнего бедства, а тому происку служат и с нашей стороны липа духовные и присяжные.

3. Где господин Грек объявил, хотя несколько и по многом заикании, в какой он с помянутым иноземным секретарем пребывал в дружбе, там присовокуплял и другого, а именно ...да о нем сказывал, что он и другим их секретам сообщник, хотя секретами секретов оных не называл.

4. В Москве нынешнего 1732 году, с первых числ апреля взят в Тайную Канцелярию по делу пашквильной тетрадки Ионовой... И о причине взятыя ево я в сих днях уведал по случаю из уст знатного министра вашего величества: А... давно и подлинно о том известно. Ибо в письмах ево нашлись две цедульки ис Москвы к нему писаны: одна латинская, а другая русским языком, в которых пишет к нему друг, что великая печаль делается..., и что выписка о деле ево в Тайной канцелярии учинена, и 6 дня июня послана. И просит имене... о заступлении. Где двое я примечаю: первое, что пишет в печали неименно, почему знать, что именно об оной печали... ведает».

«Рострига» — монах Иона и архимандрит Чудовский, иначе «грек», — Евфимий Колети. Если бы не эти очевидные имена да еще упоминание о «Риберовой книге», установить связь записки с «Делом Родышевского» было бы совсем не просто. В самом деле, ни слова о Родышевском, чье имя стояло на титульном листе, ни намека на Прокоповича, пашквиль на которого вплоть до наших дней

продолжал считаться смыслом и причиной процесса. Какой богословский спор, будь он необычайно важным для правящей церкви, мог подразумеваться под «мятежесловием» в контексте ушаковского письма? К тому же начальник Тайной канцелярии прямо указывает на «доселе происходящие подметы» политических воззваний, кое в чем аналогичных ранее появившимся, но не повторяющим их. Ловкий царедворец и отличный психолог, особенно когда дело касалось его коронованных хозяев, начальник Тайной канцелярии предлагал императрице оправдание той расправы, которая намечалась над членами факции, — не выступление против нее самой, а измена России, шпионаж и предательство в интересах другого государства. Чтобы подобная версия не вызвала у Анны колебаний, он тут же вспоминает о действительном смысле книги Рибейры — что «Англинской претендент правильным королем называется к повиновению настоящего». Лояльность России по отношению к далекой Англии меньше всего занимала Ушакова, зато сама идея рассуждений по поводу законности прав коронованных самодержцев представлялась слишком опасной и «соблазнительной». Это и было одно из проявлений «внутренней болезни», так пугавшей императрицу и ее непосредственных ставленников.

Но самым знаменательным был четвертый пункт записки. Ушаков говорит в нем о лице, арестованном якобы по делу «пашквильной тетрадки Ионовой». Он предупреждает Анну, что среди ее окружения есть люди, сумевшие узнать подлинную причину розысков. Опуская имя министра, начальник Тайной канцелярии подчеркивает, что тот «давно и подлинно о том известен». Это не простая помяха следствию, но свидетельство связей, которые существовали между самыми высокими государственными сановниками и членами факции. Отсюда предельная скрытность Ушакова, его боязнь называть имена, ссылаться на допросы, предпочитая такие обороты, как «известное собрание», «та же компания», «лица духовные и присяжные». Каждое его действие и слово, даже в стенах пыточных застенков запоминались гораздо лучше и точнее, чем бы он этого хотел. Причастные к факции лица тут же обмениваются предупреждениями о возникшей опасности, о том, что «великая печаль делается». Отмечая это выражение в перехваченных письмах, Ушаков не может не отдать должного предусмотрительности корреспондентов — смысл своих слов они не раскрывают и не уточняют. Его можно объяснить любым образом, лишая следствие улики.

Роман Никитин и вовсе прибегает к помощи народных поговорок. «Что горько, то не сладко, — пишет он в марте 1732 года Ивану в Петербург, добавляя: — Сии одежды черные, может быть, что хотят сделать, какую обиду нам». Объяснение, данное в Тайной канце-

лярии, было простым и почти правдоподобным. Иван недавно растался с женой, брат выражал сожаление об этом «случае» и высказывал опасения насчет намерений оставленной супруги. Однако безукоризненно вежливый «Г. Грабнецы з Розенбергу» среди множества передаваемых поклонов не упоминает Никитиной. Значит, даже по тем данным, которыми он располагал, оставляя Москву в январе предыдущего года, супруги уже вели раздельную жизнь. Зачем же в таком случае Роману поднимать решившийся семейный вопрос в специально написанной и притом по-итальянски записке, срочно отправленной вслед за только что направившимся в Петербург Иваном? С другой стороны, уход в монастырь молодой замужней женщины, ее пострижение требовало специального разрешения Синода и было равносильно расторжению брака, которого церковь не допускала. Если же жена Никитина находилась в монастыре на положении посторонней, выражение «сии одежды черные» представлялось очень сомнительным определением. Много вероятнее иной вариант.

В январе 1732 года императорский кортеж оставил Москву. Двор переселялся и на этот раз окончательно в Петербург. За ним последовал Родион Никитин. Иван задерживается в Москве, связанный скорее делами факции, чем живописной работой. Сведения, которыми располагает Тайная канцелярия, неопровержимо доказывают, что все время пребывания двора в старой столице Никитин выполнял заказы в доме «у Синего моста», держа там даже своих учеников и помощников. Надежда на возвращение сюда была в нем слишком сильна. Но 21 февраля в Тайную канцелярию в Москве доставляется «богделенный нищий» Василий Горбунов и одновременно издается приказ о доставке из монастыря «ростриги Ионы». По одному тому, что все они были достаточно близкими родственниками, Никитины не могли не знать о случившемся. Сигнал оказался достаточно серьезным, чтобы Иван в очередной раз и без промедления выехал в Петербург.

Дальнейшие события напоминают разворот сорвавшейся часовой пружины. В отчаянной борьбе за время Ушаков боится упустить не дни — часы. Ему важно предупредить действия тех, кто мог, располагая достаточным влиянием при дворе — недаром начальник тайного сыска поминал о «знатном министре», — противостоять его мерам и, в конце концов, свести счеты с ним самим.

10 марта Горбунов доставляется из Москвы в Петербург, 13 в столицу привозят Иону, 20 его переправляют для очных ставок в Москву — еще неясно, какое значение приобретет дело и стоит ли занимать им петербургскую Тайную канцелярию. 23 марта начинаются аресты по списку «свидетелей» Ионы-Осипа в Москве.

К апрелю очередь доходит до наиболее влиятельного среди них — Алексея Барсова. Об аресте директора Московского Печатного двора распорядилась сама императрица, именно его имел в виду Ушаков в четвертом пункте своего письма. 13 апреля в Москве рассматривается дело подметных «тетрадей» и выносятся первый приговор по нему — отправка на серебряные заводы «богоделенного нището». Это заставляет предполагать наступление развязки, но три последующих месяца чаши весов правосудия колеблются: конец или начало? Побеждает ушаковская группа. Возобновившееся следствие оборачивается против тех, чьи имена еще ни разу не были названы в Тайной канцелярии — художников Никитиных.

Петербург не оставляет у Ивана Никитина никаких сомнений в исключительной сложности положения. Любой предлог может быть использован против них с братом, по возможности надо избежать наиболее явных. В Москву высылается письмо с указанием Роману отыскать в библиотеке дома у Ильи Пророка книгу Ефрема Сирина и сжечь находящуюся в ней рукопись. Все попытки Романа оказываются тщетными. Он не находит ни нужного тома, ни рукописи. Пресловутая «тетрадка» — а именно она якобы была предметом тревоги Ивана — необъяснимым путем попадает в Тайную канцелярию куда там находятся уже оба брата.

Роман предпринимает иные меры. Он пишет о необходимости забрать из дома у Ильи Пророка «что-нибудь для сохранности», вскользь упоминая о предупреждениях и спешке некоего неназванного лица. Если Ушаков умел пользоваться обиняками и иносказаниями, Никитины мало уступали ему в этом искусстве. Обо всем, что писалось в те тревожные последние месяцы свободы, они будут говорить как об обсуждении семейных дел: предполагавшемся разделе имущества разошедшегося с женой Ивана. И это выглядело бы очень правдоподобно, если бы не два соображения.

Письма Романа продолжают приходиться до момента ареста Ивана — никаких указаний на произошедший раздел в них нет. Опись дома у Ильи Пророка, составленная в 1738 году, не содержит, по существу, никаких женских вещей. Если бы за время тюремного заключения Ивана его бывшая жена захотела взять свое имущество, это не могло пройти мимо Тайной канцелярии, державшей в доме «крепкий караул» и никого туда не допускавшей. Однако в протоколах нет ни соответствующего заявления Никитиной, ни разрешающей резолюции. Остается единственный вывод: в марте 1732 года, когда Никитин выехал в Петербург, имущества его жены уже не было в доме. Налицо продуманное и согласованное между братьями объяснение того, о чем тайный сыск ни в коем случае не должен был знать.

Московские письма следуют одно за другим. В них нет ничего конкретного, кроме упорно повторяющихся пожеланий, чтобы художник «не унывал и в доме твоём все имеетца сохранно» или «чтобы не унывал, был тверд и бог промыслит все полезное». Но не в этом ли однообразии подлинный смысл сообщений Романа — с апреля месяца центр следствия переместился в московскую Тайную канцелярию. Ивана надо было ставить в известность и о том, как обстоят общие дела, и о том, что очередь до братьев еще не дошла. Единственный раз выдержанный и умеющий владеть собой Роман изменяет принятому правилу. Просьба, чтобы Иван «отписал от какой причины пришло к нам это несчастье», говорит сама за себя. Развод с женой художника не мог служить причиной несчастья всех его родных, да и в чем конкретном — не в разделе же домашних вещей — эта общая неприятность заключалась. Что бы ни подозревал Ушаков, чего бы он ни знал со всей определенностью, сами по себе слова письма не позволяли делать иных выводов, чем те, которые предлагали братья.

8 августа по личному указанию Анны Семен Салтыков арестовывает и высылает в Петербург Романа, 24 того же месяца художника доставляют в петербургскую Тайную канцелярию. Дорога из старой столицы в новую отнимала в XVIII веке немало времени, но все же длилась не шестнадцать суток. Пометка в списках колодников объясняла задержку: «прислан из Кабинета» — означало, что художнику вопреки существовавшим порядкам пришлось выдержать первый допрос перед самой императрицей. То же повторилось с Родионом, который был прислан в Тайную канцелярию месяцем позже. Для Ивана все сложилось иначе. Неизвестен день его ареста, неизвестно, где именно он после ареста содержался, но его первый разговор был разговором с Ушаковым. В Тайную канцелярию художника направили только после того, как ее начальник попытался самостоятельно установить интересовавшие его вещи. Характер персонных дел мастера позволяет с уверенностью сказать: затея Ушакова оказалась безрезультатной.

Но кто и в какой связи назвал Никитиных? Кем была подсказана мысль об их соучастии в чтении подметной «тетради», послужившая поводом для расправы над художниками? Сотни убористо записанных листов не дают ответа, и это невольно настораживает, само по себе становится началом ответа.

Ни один из людей, близких художнику, до ареста Ивана не вспоминает его имени. Наоборот, когда позднее, на розыске, к ним обращаются с вопросом о его участии, они отрицают все — категорически, без тени колебания. Нет, тетрадью не переписывал; нет, никому читать не давал; нет, никаких разговоров с ними о тетради не

вел. Нет, нет и еще раз нет. Потому ли, что художник действительно был далек от этого дела, или потому, что слишком много знал, что любой ценой его хотели спасти от расправы, понимая, что с ним она будет короткой и беспощадной, а все следствие приобретет слишком страшный оборот? Молчит бывший монах Иона, молчит его двоюродный брат, Василий Горбунов, молчит и вовсе прикидывающийся простаком великоустюжский живописец Козьма Березин. А все они знали Ивана Никитина, бывали в его доме, говорили с ним и не только о «тетради».

Имя художника не названо на розыске в московской Тайной канцелярии, и не Семен Салтыков, лично руководивший допросами, выяснил его. Кто-то постарался довести сведения об Иване Никитине до хладнокровного и неумолимо расчетливого Ушакова, кто-то очень осторожный и вместе с тем нужный будущему графу Российской империи, чье имя даже не упомянуто в материалах. В конце концов, ведь лицо, доносившее на Никитина, располагало своими данными на протяжении по крайней мере двух лет и раньше не спешило поделиться ими с тайным сыском. Уже сам по себе этот факт был для Тайной канцелярии государственной изменой, обвинение в которой уравнивало перед лицом закона все сословия, пол и возраст.

Из верноподданнического рвения служитель Михайлы Аврамова поспешил сообщить Тайной канцелярии, что жена Аврамова сожгла письма мужа, которыми особенно интересовался во всех случаях «Дела Родышевского» тайный сыск. Донос подтвердился, но это не избавило служителя от битья плетьюми и сдачи в рекруты за промедление, которое он допустил со своим заявлением.

Тем не менее в данном случае снисхождение сделано. При всей своей осторожности и предусмотрительности Ушаков не побоялся взять ответственность за укрытие доносчика, которая серьезно грозила ему, если бы факт доноса открылся. По-видимому, он рассчитывал на слишком сильную и надежную поддержку. Высокое положение и близость к императрице его неизвестных союзников или союзника совершенно очевидны.

Вместе с подозреваемым допрашивались все его домочадцы, все так или иначе сталкивавшиеся с ним люди. И Канцелярия из мелких противоречий — что говорить о крупных! — несогласованности строила дело, именно на подробностях сосредоточивая внимание, выматывая допрашиваемых повторениями, бесконечными возвратами к одним и тем же вопросам. «Если не утвердится на одном» — это был исходный пункт следствия, с него оно начиналось и никаких поправок на память, забывчивость, прошедшее время быть не могло.

Братья Никитины содержались в застенках Тайной канцелярии и казематах Петропавловской крепости. Жена Романа, Маремьяна, находилась в не менее строгом заключении в собственном доме. Ни ей, ни ее домашним не разрешалось выходить из него, с кем бы то ни было разговаривать, даже получать пищу со стороны. И только спустя год, когда «все запасы были приедены» и узникам угрожала самая настоящая голодная смерть, Семен Салтыков принужден был ходатайствовать об изменении режима заключения. Последовавшее «снисхождение» не отличалось мягкостью: «Романа Никитина жену, которую по именному ее величеству указу велено содержать в доме мужа ее под караулом и никого к ней не допускать, но ныне до исследования имеющегося в Тайной канцелярии об означенном муже ее дела держать по-прежнему под караулом, а людей оно-го Романа, также Ивана Никитиных свободить на росписки; и ежели оная романова жена пожелает из людей своих послать для взятя себе чего на пропитание к свойственникам своим или посторонним кому, таж ежели кто и к ней пришет что на пищу, то оное отдавать ей чрез караульного офипера».

Почему же не фигурирует в деле жена Ивана Никитина? Пусть в момент ареста Никитиных супруги уже разошлись и общей жизни у них не было. Формального развода они не могли иметь, к тому же речь шла о предыдущих годах, в отношении которых жена Никитина вполне могла быть в курсе дела. На основании существовавших принципов сыска Тайная канцелярия должна была обратиться к ней в той или иной форме. Однако никакого вызова за все время следствия не последовало. Упоминание о ней — действительное и мнимое — всплывало только в переписке Романа и Ивана. Не переча друг другу ни в одной мелочи, братья утверждали, что примененный Романом оборот «сии одежды черные» имел в виду намерение молодой женщины уйти в монастырь. Разговор о жене художника больше в ходе следствия не возобновлялся.

Если бы донос исходил от жены художника, она первая подверглась бы допросу. Ей неизбежно пришлось бы объяснять, где она видела злополучную «тетрадь», при каких обстоятельствах узнала о ее существовании и содержании. Слишком большое значение придавал тайный сыск этим обстоятельствам. Неожиданное указание появляется в ответах самого Ивана Никитина.

В то время как следователи дотошно допытываются, кто именно у кого обнаруживал «тетрадь», брал ли ее в руки, читал ли хоть одну страницу — так ли уж важно это им в действительности? — Никитин рассказывает историю того единственного экземпляра, который в свое время находился в его личных вещах в доме у Ильи Пророка.

«...И она де тетрадь лежала у него, Никитина, в доме на столе, и после де того на другой или на третьей день пришел к нему, Никитину, в дом бывший его шурин, придворной муншенок Иван Маменс для посещения его, Никитина, в болезни, и во оную де свою бытность оной Маменс усмотрел у него, Никитина, на столе показанную тетрадь; и, взяв ее, стал читать и прочел ее всю, и потом оной Маменс говорил ему, Никитину, чтобы он тою тетрадь отдал ему, Маменсу, еще почитать, и он де, Никитин, простотою своею ему отдал, а при оном де других никого быть не случилось, и означенная тетрадь у оного Маменса была многое время а сколько де того не упомнит...»

Придворный «муншенок» Иван Маменс — шурин художника. Значит, — и это самое поразительное, самое несовместимое со всеми версиями об обращении Ивана Никитина к церковной оппозиции — художник был женат на немке, к тому же родной сестре известной Анны Федоровны Юшковой. Понятно, почему «Г. Грабнецы в Розенбергу» адресовал письмо Никитину на дом Юшковой, почему передавал ей «и з детками» особые поклоны. Но отсюда напрашивается не только этот вывод. Брак Ивана Никитина заключен до прихода к власти Анны Иоанновны — купчая на двор у Ильи Пророка упоминает жену и детей художника, следовательно, Никитины поженились по крайней мере в 1728 году.

Тетрадь не только оказалась у Маменса, но и пробыла у него более года, как уточнял художник, и тем не менее Тайная канцелярия не проявила к чтецу ни малейшего интереса. Почему? Случайностью это быть не могло. Значит, существовала причина достаточно серьезная, одна из тех, которые не доверялись бумаге даже в таком учреждении, как тайный сыск.

Протокол допроса Ивана Никитина фиксировал дальнейший его рассказ: «...и потом де в «31» году, а в котором месяце и числе не упомнит, разобрал он, Никитин, в доме своем имеющиеся печатные книги и рисунки и между тем в печатной книге святого Ефрема в заглавии между листами усмотрел он, Никитин, вышепоказанную тетрадь, которую, не читав, оставил в той книге, а каким де случаем от помянутого Маменса оная тетрадь явилась и сам ли де оной Маменс в тою книгу оную тетрадь положил, или кто другой, того де он, Никитин, не знает».

Трудно доверять каждому слову художника. В начавшейся игре ставкой была его жизнь и то дело, за которое он шел на смертельный риск, и Иван Никитин умел сохранять поразительное хладнокровие и выдержку даже в самых изматывающих допросах. Слишком превосходил он своих противников умом и убежденностью. Следователи сыска всегда оставались всего лишь чиновниками, всего

лишь лакеями, в восторженном запале искавшими похвалы хозяина. Моральный перевес был на стороне художника. Он предложил свой вариант случившегося, придерживался этого варианта от начала до конца, сознавая, что всякое отступление может оказаться гибельным и не для него одного. Поэтому Никитин сам укладывал по схеме факты, а если некоторые из них не совпадали с намеченным планом, художник предпочитал, пусть даже вопреки очевидности, их отрицать.

Называя имя Маменса, Никитин не отступал от истины. Впрочем, даже подозревая художника во лжи, Тайная канцелярия, судя по множеству других примеров, несомненно воспользовалась бы предлогом привлечь нового скомпрометированного человека. К тому же вина Маменса, по существу, ничем не отличалась от вины Никитина. Тем не менее вызова свидетеля не последовало, и это действительно становилось слишком подозрительным.

Проходят годы. Дело — теперь оно уже дело Никитиных, а не давно забытого Родышевского, — заканчивается. Выносится приговор, и вдруг на имя императрицы поступает прошение:

«Всепресветлейшая державнейшая великая государыня императрица Анна Иоанновна самодержица Российская бьет челом Страстного девича монастыря что в Москве монахиня Маргарита Федорова дочь Маменша, а о чем мое прошение тому следуют пункты

1

в прошлом 1730-м году бывшей муж мой живописец Иван Никитин сын Никитин в Белом городе на Тверской улице близ Моисеевских богоделен в приходе церкви Ильи Пророка купил двор, каменные полаты и деревянные [...] на мои деньги, которые мне пожаловала вагне императорское величество, а купчую на тот двор написал [...] в Москве в крепостной конторе на имя свое.

2

которой доньне [...] содержался в Тайной канцелярии и по указу вашего императорского величества сослан и пожаловано ему ево движимое и недвижимое имение

3

а ныне я, нижайшая, вышеписанной тот двор, купленной в Москве на собственные мои пожалованные мне деньги на имя бывшего мужа моего, уступила брату своему родному, двора вашего императорского величества муншенку Ивану Федорову сыну Маменсу

дабы указом вашего императорского величества повелено было выпечисанным моим двором пожаловать брата моего родного муншенка Ивана Маменса

всемилостивейшая государыня императрица прошу вашего императорского величества по сему моему прошению милостивое решение учинить декабря 2 дня 1737 году. К поданию надлежит в Канцелярию Тайных розыскных дел.

к сему прошению монахиня Маргарита Маменша
[руку] приложила».

Наконец — и при каких обстоятельствах! — названо полное имя жены художника. Теперь она может быть монахиней. Годы следствия по особо важному политическому делу давали основание при благожелательном отношении императрицы и Синода (в лице того же Феофана Прокоповича) добиться разрешения на постриг. Монахиня не заинтересована в имуществе, зато слишком заинтересован Иван Маменс. Маргарита просит для него, а он, не скрываясь, требует для себя. «Которой зять наш содержался в Тайной канцелярии, — спешит добавить от себя Иван Маменс, — а ныне уведомился я, что оной зять наш послан. А по указу вашего императорского величества оному зятю нашему пожаловано ево движимое и недвижимое имение, почему уповаю, что оной двор может и продать, и дабы указом вашего императорского величества повелено было пожаловать меня низжайшего выпечисанным двором». Маменс не вспоминает о том, что уже имеет двор в Москве, стечением обстоятельств пришедший к нему также из семьи Никитиных, от вдовы живописца Максима Вировского, вышедшей вторым браком за Романа Никитина.

Слово было произнесено, сомнений в побуждениях мундшенка не оставалось. Но почему же только в декабре 1737 года, только после вынесения приговора, и причем ровно через день после него, возникает подобное желание? Почему оно не появилось раньше, в момент ареста Никитина? Ведь все тогда было ближе ко времени покупки, свежее память об обстоятельствах ее совершения. Ответ прост — Маменс выжидал. День ото дня дело принимало такой оборот, когда не приходилось рассчитывать на благоприятный для Никитина исход. Художника могла ждать самая суровая кара, не говоря о «случайной» смерти в застенке. Умерли же так, «в одночасье» сам Маркел Родышевский, «рострига» Осип, комиссар Назимов, в доме которого писал Иван царские портреты, и многие другие, умерли, не выдержав не только жестокости сыска, но и тех условий, в которых содержались, — питания впроголодь, темных за-

плесневелых камер, безнадежности. Если даже не смерть в застенке и не смерть от руки палача — сколько их было в эти самые годы! — приговор должен был быть связан с полной конфискацией имущества. Так решался вопрос в отношении знатнейших лиц, живописцу тем более не приходилось ждать снисхождения. Но наследницей художника становилась Маргарита «Маменша», бывшая жена, и именно потому, что бывшая, она в глазах Анны Иоанновны не несла за поступки мужа ни правовой, ни материальной ответственности.

Маргарита ссылается в своем прошении на деньги, подаренные ей императрицей, как на сумму, которая позволила Никитину приобрести «двор у Ильи Пророка». В 1737 году, после пятилетнего заключения художника, это могло произвести впечатление. Время и прочность новой власти многое стерли в человеческой памяти, они могли помешать вспомнить и то, что любимец Петра по личному предписанию царя получал по сто рублей золотом за каждый портрет, а портретов писал множество. Тысяча рублей, заплаченная за «двор у Ильи Пророка», не составляла для Ивана Никитина невероятной суммы. Зачем же нужно было художнику идти на то жульничество, в котором его обвинял спустя столько лет Иван Маменс: «а купчую на тот двор в Москве написал в крепостной конторе умышленно на имя свое». И почему никто из родных Маргариты, если не она сама, не помешали этому? Купчую крепость нельзя совершить между прочим, тайком, скрывшись от людских глаз, а Маменсы в марте 1731 года находились в Москве вместе со всем двором Анны Иоанновны. К тому же они не относились к числу людей, способных упустить хоть копейку. Вся семья охотилась за деньгами жадно, цепко, легко переступая при необходимости порог истины, и тем не менее при совершении сделки на «двор у Ильи Пророка» они отсутствовали. Купчая крепость гласила, что «имение» было продано «гофмалеру Ивану Никитину сыну Никитину и жене его и детям бесповоротно».

Но существование царского подарка не трудно проверить и другим путем. Анна Иоанновна, имевшая, по отзывам современников, самый роскошный в Европе двор и придворный обиход, в действительности была не менее скупой, чем ее лишенная средств к существованию мать. Если, оставаясь в личных комнатах, она предпочитала донашивать старые капоты и вылинявшие головные платки, то и в подарках своему непосредственному окружению высчитывала каждый рубль, скупко, мелочно, с откровенным сожалением. В фонде Кабинета хранится специальное дело «О деньгах, розданных разным людям» за все время царствования Анны Иоанновны. Их немало, людей, отмеченных грошовой монаршей милостью, но Марга-

риты Маменс среди них нет. А ведь речь идет об исключительно большой сумме в тысячу рублей.

В чем же дело? Немыслимо предположить, чтобы Маргарита и ее брат ссылались на некое ими самими выдуманное обстоятельство. Кому, как не Маменсу, ежедневно видевшему императрицу в дворцовом обиходе, знать ее бешеный нрав, а на место мундшенка — должность при императорском столе — всегда бы нашлись охотники, не преминувшие воспользоваться чужой оплошностью. Значит, все-таки имел место факт, который давал им основание называть сумму именно в тысячу рублей.

А если попробовать исходить из размера названной суммы, тем более что она велика и должна выделяться среди подачек в пятьдесят или двадцать целковых. Оказывается в списке на сто с лишним человек тысяча рублей фигурирует всего один раз, в самом начале правления Анны Иоанновны, и связана с именем Анны Юшковой.

Несомненно, Анна Федоровна могла использовать полученные от императрицы деньги на приданое сестре, могла, но вряд ли так поступила. Скорее имело место другое. Анна Федоровна могла сказать императрице, что таким именно образом использовала полученные от нее деньги, и тем дать возможность Маргарите, вернее Ивану Маменсу отыграть такой лакомый кусок, как «двор у Ильи Пророка». Слова не стоили ничего, но придавали всему делу о мнимом возврате дома ту обоснованность, которой у мундшенка не было.

Прощения Маргариты и Ивана Маменс подписаны 2 декабря 1737 года. Решение по имению, на которое они ссылаются, вынесено днем раньше, — поспешность вполне оправданная, хотя, как и многое в «Деле», не лишена странностей. Каким образом находившаяся в московском монастыре, в нескольких сутках езды от Петербурга Маргарита могла почти мгновенно узнать о его содержании? Предположим, прошение было заготовлено заранее и находилось у брата в сжипании подходящего момента. Благодаря службе во дворце и исключительному положению Анны Юшковой Маменсу не представляло труда первым оказываться в курсе всех новостей, тем более тех, которые непосредственно затрагивали его интересы. Для этого требовалось единственное условие — чтобы новость проникла в окружение Анны Иоанновны. Но 2 декабря 1737 года никто во дворце не мог знать содержания приговора: личный доклад о нем Ушакова императрице состоялся 4 числа. Несколько дней потребовались Тайной канцелярии для приведения в порядок бумаг и соответствующего их подбора. Что же касается вынесенного приговора, то он скорее представлял ходатайство, которое могла принять, а могла и не принять Анна Иоанновна: «Означенных распопы Ро-

диона и братьев ево, помянутых живописцев, дворы и пожитки, сколько чего у них имеется, не соизволит ли ее императорское величество из высочайшего своего милосердия пожаловать им на пропитание». Тем не менее Маргарита Маменс на следующий день заявляет со всей категоричностью о бывшем муже: «и пожаловано ему ево движимое и недвижимое имение». Отсюда вывод, что единственным источником информации мундшенка явился сам Ушаков. Начальник тайного сыска расплачивался за предательство, тем более что щедрая плата доносчику ничего ему не стоила.

Ушаков оставался верен себе. Он представлял на одобрение Анны решение оставить Никитиным их имущество «на пропитание» — жест, рассчитанный на сторонников факции, и вместе с тем подсказал Маменсу, не теряя ни минуты, поднять вопрос об изъятии двора у Ильи Пророка. Расчет прост. Если мундшенок и его сестра продолжали пользоваться достаточным благоволением императрицы, решение последней было бы в их пользу, если нет, в силе оставался приговор, предложенный начальником Тайной канцелярии и подтвердивший его беспристрастность, отсутствие связей с Маменсами. Ушаков избегал афишировать свои контакты с любимцами, зная, как недолговечна и призрачна их власть. Впрочем, ставка на мундшенка казалась здесь достаточно верной. Решение императрицы затягивается, и Ушаков берет на себя риск позаботиться о сохранности предназначенного Маменсу владения. Ответ Семена Салтыкова свидетельствует о том, насколько продуманными были все отданные распоряжения.

«Государь мой Андрей Иванович:

в письме вашего превосходительства государя моего декабря от 12-го полученного здесь 17 чисел прошлого 1737 году и в оном написано: ис Тайной конторы в юстиц кантору отписать, чтоб на имевшей в Москве бывшего живописца Ивана Никитина двор от имени ево купчих и закладных дабы не писать и до будущего определения над оным двором чтоб чего не утратилось, приказать кому надлежит смотрение иметь, и по тому... письму в юстиц кантору промемория отослана и смотрение над тем двором имеетца...».

Нерешительность Анны обманула Ушакова. Запоздавший приговор не оправдал надежд мундшенка и, само собой разумеется, начальник Тайной канцелярии не считал нужным отстаивать его интересы: тайный сыск не испытывал недостатка в добровольных помощниках и не дорожил ими. Новое распоряжение Ушакова предписывало московскому генерал-губернатору составить подробнейшую опись дома у Ильи Пророка и позаботиться о том, чтобы все имущество сохранилось «без убытку» для его старого и единственного

хозяина. Устраивало это Ушакова или нет, он умел быть беспрекословно исполнительным, когда дело касалось категорического желания императрицы.

Многое прояснилось, но многое становилось тем более непонятным. Иван Никитин утверждает, что «тетрадь» оказалась в его руках в 1730 году, и на протяжении без малого года мундшенк держал ее у себя. Орудием же против художника она оказалась и того позже — летом 1732 года. Чем вызвано подобное промедление? Надеждой на то, что наладится семейная жизнь сестры? Сомнительно, чтобы человек склада Ивана Маменса руководствовался вообще подобными побуждениями, еще более сомнительно, чтобы он не воспользовался возможностью выслужиться перед Анной Иоанновной, которой вся его семья была обязана и своим возвышением и неожиданно высоким положением при дворе. Лишенные соответствующего социального происхождения, Маменсы не могли рассчитывать занять подобное место при любом другом правителе. Они были тем, что точным и беспощадным языком XVIII отолетия определялось как «случайные» люди — случаем поднятые на ничем не заслуженную высоту. Иван Никитин относился к убежденным врагам императрицы, Маменсы были ее лакеями — никакие семейные и родственные связи не снимали и не смягчали подобного конфликта. К тому же супружеский союз художника не заладился давно, а его положение при дворе рисовалось неопределенно. Предавая Никитина, Маменс ничего не терял.

Если мундшенк не собирался использовать «тетрадь», ему не было необходимости брать ее к себе домой и задерживать на долгие месяцы, если же она представлялась Маменсу картой в игре, то что-то побуждало его медлить с выполнением своего решения. Ожидание особо благоприятной ситуации? Но Маменс явно не был посвящен во все тонкости развития «Дела Родышевского» и не мог предугадать, когда возникнет необходимость в материалах против Никитиных. Удивительная своевременность в появлении сведений о никитинском экземпляре «тетради» заставляет думать, что донос поступил заранее и руководивший следствием Ушаков использовал его тогда, когда в нем по тем или иным соображениям возникла необходимость. Маменс и не думал ждать — ждал и рассчитывал Ушаков.

Три сестры — трогательный неразлучный союз измайловских царевен. Как мало оставляли беспощадные в своем равнодушии документы тайного сыска от этого благодушествующего исторического мифа! Рука Тайной канцелярии тянется к «служителю дома» Екатерины Иоанновны Василию Колобову — он непосредственно связан и с Ионовой и с Никитиными, — и одновременно сыск выяс-

няет связь с герцогиней Мекленбургской Феофилакты Лопатинской. Не связь с Екатериной Иоанновной привела этого архиерея в застенки канцелярии, но в ходе дела выяснилось, что с ним старшая из измайловских царевен советовалась о принятии православия ее дочерью, Анной Леопольдовной. Герцогиня несомненно хотела иметь собственное представление об этом вопросе, никак не полагаясь на решение императрицы. Потеряв надежду на завершение своего дела, Маркел Родышевский просит о заступничестве не Анну Иоанновну, а царевну Прасковью, которая в это время живет в Измайлове. При Прасковье находился и привлеченный к тому же следствию Александр Барсов, сын директора Печатного двора, связанный и с Михайлой Аврамовым. Не сомневайся императрица в преданности своих сестер, такие меры стали бы недопустимыми.

На первый взгляд догадка не имела под собой никакой почвы: интуиция — не знание. Но ведь существовали приливы и отливы в «Деле Родышевского», существовала канва событий придворной жизни, и отдельные сопоставления позволяли предположить, что их связывала определенная взаимозависимость. Тайный сыск всегда был идеальным барометром погоды на престолах. В первой половине мая 1730 года состоялась коронация Анны Иоанновны, 4 июня двор торжественно направился в назначенное летней императорской резиденцией Измайлово. Тщательно разработанный церемониал нарушается слишком необычным происшествием. «При выезде из Москвы, — сообщает в спешной депеше испанский посол герцог де Лириа, — генерал Мамонов, в звании поручика кавалергардов, сопровождавший ее величество верхом, вдруг был поражен ударом паралича и упал мертвый с лошади. Такое приключение произвело весьма неприятное впечатление на всех...». Какова бы ни оказалась действительная причина смерти мужа царевны Прасковьи, она несомненно была на руку новой царице. В ходе избрания Анны он не показал себя ее сторонником, задуманные Екатериной и Прасковьей выступления против сестры явно не обходились без его участия, к тому же Дмитриев-Мамонов имел своих сторонников и достаточно широкие связи, особенно в армии.

Летом следующего, 1731 года Анна объявляет о предстоящем переезде двора в Петербург. Правда, бумаги Кабинета не отмечают никаких особых приготовлений, зато события последующих месяцев показывают, что в поспешности не было нужды. Несколько на редкость удачных смертей задерживает императрицу в старой столице: в сентябре умерла содержавшаяся в московском Новодевичьем монастыре опальная царица Евдокия Федоровна, месяцем позже не стало царевны Прасковьи. Некоторые из иностранных мемуаристов упоминают о продолжительной болезни царевны, русские современ-

ники воздерживаются и от изложения фактов и тем более от комментариев. Рассуждать о личной жизни царской семьи, как прежде, казался иностранный дипломат, всегда было небезопасным, а во времена Анны Иоанновны особенно. Еще не связывая между собой эти два факта, можно констатировать, что «Дело Родышевского» возобновилось после смерти младшей измайловской царевны, а среди первых привлеченных по нему лиц находились многие люди из ее непосредственного окружения.

Но начало дела даже после ареста Никитиных еще ничем не предвещало трагического оборота. Нет и речи о пытках, дыбе, допросах «с пристрастием». Сравнивая документы этого периода с более поздними, трудно отделаться от впечатления, что где-то скрывается сдерживающее начало, заставляющее даже тайный сыск не использовать всех своих возможностей. После годичного разбирательства многие участники дела уже отпущены на волю, отделившись одним телесным наказанием. В марте 1733 года — внутренний запрос Тайной канцелярии о том, что следует предпринять с Никитиными. Ответ оказывается неожиданно суровым и безапелляционным: розыск продолжать, Маремьяну Никитину по-прежнему содержать в доме под «крепким караулом». Между двумя бумагами, решавшими судьбу художников, легла смерть Екатерины Иоанновны. Этого не мог предугадать посылавший запрос Семен Салтыков.

Нет, документы ничего не говорили об этой взаимосвязи, и тем не менее ее существование подсказывалось простым сопоставлением. Именно после смерти Екатерины Иоанновны — не раньше — решается предать заговор смоленской шляхты Красный-Милашевич. Без старшей из измайловских царевен идея переворота становилась, с его точки зрения, нереальной. Через несколько дней после кончины герцогини Мекленбургской начинается и новый этап в «Деле Родышевского». Тайная канцелярия освобождается от случайных свидетелей, те же, кто остается в ее стенах, оказываются перед лицом обвинения, ничем не маскируемого и точно сформулированного, — в политическом заговоре. Императрица явно предоставляет тайному сыску полную свободу действий. Протоколов, датированных этим временем, нет. Отсутствует вторая половина 1733 года, отсутствует 1734-й и половина 1735-го. На их сплошных белых пятнах всплывают только одиночные, но какие многозначительные факты: умирает комиссар Федор Назимов, умирает Осип-Иона, умирают многие другие.

Как нет двух свидетелей, выносящих одинаковое впечатление от увиденного, так не найти и двух историков, одинаково воспринимающих то или иное событие прошлого. Для каждого взгляда, каждого

аналитического метода оно раскрывается иными сторонами, особенностями, в иных взаимосвязях, рождает иные аналогии и выводы. А если к этому прибавить различный объем знаний, приобретаемых каждым исследователем в одиночку, на им одним разведанных путях и тропинках, о единомыслии и вовсе не приходится говорить.

Существует сложившееся представление о деле Родышевского, давно установилось и представление о так называемом деле Макарова, бывшего кабинет-секретаря Петра I, обвинявшегося в первые годы правления Анны в утаивании секретных документов и взяточничестве. Первое закончилось известными приговорами, второе ничем, так как работавшая над ним в течение 1732—1734 годов специальная комиссия признала обвинения необоснованными. Зная представленное Анне Иоанновне и одобренные ею выводы следственной комиссии, историки не заинтересовались дальнейшей судьбой некогда влиятельнейшего человека — никакой роли в государственной жизни он уже не мог себе вернуть, не задалась она и вопросом, почему оправданный Макаров не увидел свободы. Его заключение в застенках Тайной канцелярии продолжалось до 1740 года. А разгадка существовала, скрываясь в совсем ином деле. В 1734 году формально прекращается следствие по «несправедливому обвинению» Макарова, но сам он оказывается одним из обвиняемых по делу никитинской факции. Подобное изменение ни тайный сыск, ни тем более сама императрица не сочли нужным разглашать. Оно составляло государственную тайну.

Наряду с Макаровым, которого Тайная канцелярия задерживает вместе с его женой, в «Деле Родышевского» появляется князь Иван Одоевский. Старательно цензурированные протоколы не позволяют точно установить, кого мыслил на месте Анны Иоанновны строптивый князь. На этот вопрос отвечают события последующих лет. Сразу по восшествии на престол Елизаветы Петровны Иван Одоевский становится сенатором и президентом Ветчинной коллегии. Еще показательнее привлечение к делу Алексея Матвеева, сына одного из ближайших и довереннейших сотрудников Петра I, графа Андрея Артамоновича. Видный дипломат, Андрей Матвеев в свое время был блестящим представителем России в ряде европейских государств, умел выполнять сложнейшие поручения, поражая иностранцев редким сочетанием ума и высокой образованности. Те же качества отличали и его жену, графиню Настасью Ермилову, свободно владевшую несколькими языками, много читавшую и знавшую. Теперь Настасья Ермилова оказывается в Тайной канцелярии вместе с сыном. Формально предъявленное им обвинение сводится к тому, что в росписи своей деревенской церкви они допустили отклонения от догматических принципов изображения, — тайный сыск тщательно

следил за тем, чтобы в отношении занимавших высокое социальное положение лиц обвинения разнились друг от друга, но фактически Матвеевы отвечают на общие с Никитиными вопросы.

Теперь уже совершенно открыто говорится о том, что обвиняемые по делу Родышевского обсуждали вопросы наследования престола, польской войны, «вывоза ее императорским величеством богатств в Курляндию», «переделки малых серебряных денег в рублики», «о войске российском якобы уже в слабом состоянии обретатца», «о скудости народной и недородах хлебных», «о возке по Волге реке корабельных материалов», об императорском титуле и снова «о смерти и погребении Петра Первого». Никакой теологии, никаких богословских разночтений — жизнь государства во всех ее бесчисленных поворотах и сложностях. Соответственно формулировались составлявшиеся самим Прокоповичем пункты допроса: «Что у вас подлинное намерение было, и чего хотели, и с кем чинить, и в какое время — скоро ли, или еще несколько утерпя, и каким образом — явным или тайным?».

ПОСЛЕДНЯЯ ГЛАВА

Пытка временем — через нее прошли все, кого сумела захватить Тайная канцелярия в связи с факцией. Не видеть друг друга, не обмениваться парой слов — разве на очной ставке, после дыбы, в мутной жиже отступающего сознания. И всегда те же казематы, те же солдаты, «животом» отвечающие каждый за своего колодника. «В третьей казарме Иван Никитин — при нем Кроншлоцкого полку ефрейтур Михайло Любимов, солдаты Лазарь Чернецов, Афанасий Дементьев, Андрей Жуков», «у Невских ворот вверху Роман Никитин — Кроншлоцкого (полку) Тарас Смирнов, Михайло Федосеев, Захар Трифонов», «у Петровских ворот Иван Томилов — Кроншлоцкого Тимофей Артемьев, Филипп Сенуков и Ямбургского Ларион Буков», «против церкви в светлицах протопоп Родион Никитин — Кроншлоцкого ефрейтур Иван Иванов, Иван Галкин, Петр Рубцов, Спиридон Васильев» — годовой «Реестр содержащимся в Санкт-Петербургской крепости колодникам» повторяется неумолимо точно.

Родион — он кажется самым неумным, самым неудержимым. В своем московском приходе в Старых Палачах он раздает переписывать подметную «тетрадь», читает ее с амвона в церкви, заывает к себе домой для объяснения многих прихожан, не скрывает своего страстного желания разоблачить, ниспровергнуть ненавистного Феофана. Между сопричастными к факции людьми полного единомыслия не существовало. С одной стороны, это рвущийся к открытым выступлениям вместе с Родионом монах Иона, с другой — гораздо более масштабно понимающие задачи дела и потому осторожные Иван Никитин, Евфимий Колети, Алексей Барсов. Поспешность первых казалась ничем не оправданной и тем более опасной вторым, другой вопрос, что они не могли ей противостоять. Слишком часто духовных лиц захлестывала волна взаимной неприязни, сведения личных счетов.

Казематы Петропавловской крепости тяжело даются Родиону Никитину. Подобно Родышевскому, он начинает жаловаться на условия заключения, просить о снижении, о предоставлении ему средств на пропитание. За этими просьбами тайный сыск безошибочно узнает человека менее стойкого, не способного к упорному сопротивлению, и когда обычные средства воздействия на допросах все же не дают ожидаемых результатов, Упаков ходатайствует перед Анной Иоанновной о снятии с Родиона священнического сана. Тем самым следователи получали возможность перейти к пыткам, которых избежали в отношении духовных лиц.

Специальное согласие императрицы сохраняется в глубочайшей тайне. Необходимый для совершения соответствующего обряда свя-

щенник вызывается из Синода, по ни Синод, ни он сам не знают цели вызова. Помимо всех остальных соображений Анна Иоанновна не могла не учитывать того тягостного впечатления, которое произвело бы известие о расправе над попом, столько времени близким всей ее семье. 27 декабря 1735 года в протоколах Тайной канцелярии появляется запись: «И того же числа по вышепоказанному в Кабинете ее императорского величества господ министров и генерала и кавалера Андрея Ивановича Ушакова сего декабря 10 дня определено, содержащийся ис Тайной Канцелярии Архангельского собору протопоп Родион Никитин для снятия с него священства вышеозначенным присланным из святейшего Синода протопопом Иваном приведен в Тайную Канцелярию, и о снятии с него, Родиона, по объявленному во оном определении подозрению ево (о котором он известен) священства и что для тово снятия прислан из святейшего Синода оной протопоп Иван, объявлено было тому Родиону при оном протопопе Иване, и потом со оного Родиона упомянутым протопопом Иваном священство снято, и во знак тово снятия острижены у него, Родиона, на голове и на бороде волосы, и потом отведен в то место, где содержитца, а оному протопопу Ивану сказано, чтоб он о снятии им с того Родиона священства и что оной Родион содержитца в Тайной канцелярии никаких разговоров никогда и ни с кем бы не имел».

Ушаков не обманывался относительно старшего из Никитиных. Вопросы, которые снова и снова задаются ему в застенке, касаются только Ивана и Романа. «Распопа», как будут называть отныне официальные документы Родиона, по-прежнему усиленно выгораживает братьев, берет всю вину с «тетрадью» на себя, стоит на том, что никаких бумаг никогда от них не получал, но поднятый на дыбу не выдерживает. По его заявлению, в одном из разговоров Иван и Роман признались, что «в письмах явились подозрительны», иначе говоря, некоторые письма могут набросить на них тень подозрения. «Токмо сверх того оной Родион показал: от братьев де своих Ивана и Романа Никитиных слышал он, Родион, а когда и где имянно не упомнит, что они напред сего в данных годех в письмах, а в каких имянно, того не слышал и писем тех не видал, были подозрительны, а в каком имянно подозрении, того он, Родион, не знает и ни от кого не слышал». Никакие оговорки не смягчали смысла сказанного как не смягчили они в свое время признания Осипа Ионы, что он давал Никитиным «тетради», — пусть эти слова и были произнесены только после ареста братьев.

«Он же, растрига, показал,— фиксирует протокол Тайной канцелярии,— в «730-м» году как он, рострига, был в Измайлове при Тропиком архимандрите Варлааме, и в то де время, увидев означенного

Никитина во дворце, показывал ему для известия пункты, сочиненные Маркелом Родышевским за рукою того Родышевского, в которых показано на преосвященного архиепископа Феофана в церковных противностях, и оной де Никитин, прочтя те пункты, не говоря ничего, отдал ему, ростриге, по-прежнему и после де того со оных Родышевского пунктов и с прибавочных от себя речей сочинил он, рострига, известную тетрадь, и будучи в Измайлове ж, показывал оную тетрадь, писаную рукою своею, помянутому Никитину, и Никитин, читая тое тетрадь, [...] и по прочтении де оную тетрадь отдал ему, ростриге, и того же дня едучи тот Никитин с ним, ростригою, из Измайлова смеясь, говорил ему, ростриге: я де от твоей тетради занемог [...], а ты де о том, что я тое тетрадь читал, никому не сказывай, я де того опасаюсь». В одном из следующих допросов Иона уточняет этот последний разговор: «В то де время тот ево брат головою был болен и [...] дорогою едучи к Москве, говорил ему, ростриге, для бога вы меня де з братом Романом к себе не приплтайте, я де у вас тех тетрадей не прошу, мне де от вас больному человеку тошно». Верный выбранной им линии поведения, Иван Никитин отрицает и сам факт и оба варианта содержания разговора. Хотя Иона и стремится обелить его, любые комментарии могли здесь вести к осложнению, начиная с естественного вопроса, почему именно Никитина «рострига» считал нужным держать в курсе событий, не стояло ли за этим фактическое руководство ими. Тем не менее совершенно очевидно, что художник имел контакты с «одеждами черными», интересовался их намерениями, но отстранился от совместных действий. Отсюда становится понятным смысл слов Романа в письме к брату: «И для того я не хочу взять работы церковной знаешь куда, понеже он очень тщателец и хочет зделать все ни за что, довольно что я сработал уж нечто ему, ежели он будет доволен». Какой смысл был так сложно зашифровывать заказ на иконы в деревенской церкви Афанасия Юшкова — объяснение, выдуманное обоими братьями. Зато подобный шифр становился совершенно необходим, если речь шла о связи с определенными духовными лицами.

Идут годы, но ни Ушаков, ни Анна не склонны выпускать из стен крепости своих наиболее активных противников. Ссылка — но она не гарантирует от связей с оставшимися на свободе членами факции. Смертная казнь — но ее даже в тех условиях приходилось мотивировать, как и факт «скоропостижной смерти». Разгул репрессий всегда свидетельствовал о непопулярности правительства, существовании внутреннего сопротивления, а этого хотелось избежать. Развязка наступает в ноябре 1737 года. Трудно сказать, что именно позволило ее осуществить, несомненно одно — известное значение

имела смерть Феофана Прокоповича, вдохновлявшего и направлявшего сыск. Архиепископа не стало в конце 1736 года.

«1737 году ноября 1 дня тайные действительные советники и кавалеры и Кабинета ее императорского величества министры граф Андрей Иванович Остерман, князь Алексей Михайлович Черкасской, да его превосходительство генерал и кавалер и лейб-гвардии Семеновского полку подполковник и ее императорского величества генерал адъютант Андрей Иванович Ушаков слушали дела Архангельского собора что в Москве о бывшем протопопе что ныне распоп Родионе Никитине, о братьях ево живописцах Иване да Романа Никитиных и о зяте их Сибирского приказу канцеляристе Иване Томилове и пыточных оного распопы Родиона речей... и по слушании оного рассуждали нижеследующее: (1) оной распоп Родион (...) в зазывании в дом к себе прихожан своих [...] тетради и в показывании [...] в церкви и в непристойных и в продерзостных [...] рассуждений, о чем явно по делу, хотя надлежит еще розыску, но понеже оной Родион з дву розысков объявил, что оное учинено им без всякого противного умыслу, но от простоты и пьянства ево, того ради не соизволит ли ее императорское величество из высочайшего своего милосердия за показанные ево родионовы вины, вменя ему бывшие розыски и долговременное ево под арестом содержание, сослать в Сибирь в Коцкой монастырь за караулом, в котором содержать ево в монастырских трудах вечно никуда неисходно; (2) Ивану Никитину, что он, взяв Троицкого Сергиева монастыря у бывшего иеромонаха Ионы, что потом был растрига Осип, такову ж подозрительную тетрадь, читал и, видя написанные в ней противности, не токмо где надлежит не донес, но к брату своему Роману Никитину писал, чтоб тое тетрадь, сыскав, зжег, надлежит учинить наказание — бить плетьюми и послать в Сибирь на житье вечно под караулом; (3) Романа Никитина за то, что получа он от брата своего, вышеозначенного Ивана Никитина, письмо, дабы ему, отыскав в доме ево Иванове помянутую подозрительную тетрадь, зжечь, ведая, что она тетрадь подозрительная, нигде на оного брата своего не донес и о том умолчал, токмо ко оному брату своему писал, что оной тетради он якобы не сыскал, почему не токмо подозрителен оной явился, но и сам сообщником со оным своим братом себя показал, послать в Сибирь з женою ево на житье навечно за караулом... А помянутому Томилову [...] которого по вторичному оным распопом Родионом [...] друга дела не коснулось, по прежнему приговору, за вины ево учина наказание плетьюми, для написания в солдаты отослать ево в военную коллегию».

Беспощадность наказания была ошеломляющей. Сила духа Никитиных позволила им выстоять, ни в чем не признаться, не дать

основания для иной формулировки обвинения, но она не могла переубедить Тайную канцелярию в том, что было действительной целью и смыслом поступков братьев. Иван Томилов вычеркивается из общего с ними наказания, потому что его «не коснулось другое дело» — единственный раз, когда тайный сыск имеет неосторожность упомянуть об истинной основе приговора. Зато существование этой основы со всей определенностью подтверждает инструкция, согласно которой Никитиных предстояло вывезти из Петербурга в Сибирь. Никаких писем и передач, безостановочная езда и тайна — такие условия создавались только для самых важных государственных преступников.

«Ис Канцелярии Тайных Розыскных дел

лейб гвардии Семеновского полку капралу Тимофею Жеребцову По указу ее императорского величества посылаются с тобою ис той Канцелярии в Москву тамошней канцелярии в кантору колодники распои Родион Никитин, Иван да Роман Никитины, рострига поп Левкой, которой закован в ручные и ножные железа, и чинить тебе следующее.

1

Принять тебе ис Тайной Канцелярии оных колодников и, не заезжая никуда, ехать [...] в Москву и содержать их под неусыпным караулом [...] и никого к ним ни для чего не допускать и разговоров иметь ни с кем и писем писать не давать и смотреть на них накрепко, чтоб они каким случаем в дороге утечь ли, также какова над собою [...] повреждения не учинили; чего ради для караулу оных колодников посылаютца с тобою лейб гвардии солдат 5 человек.

2

По приезде в Москву посланные с тобою письма за печатью в письме подать... графу Семену Андреевичу Салтыкову, а вышеозначенных колодников объявить Тайной канцелярии немедленно.

3

Ст Санкт Питер Бурха до Москвы [...] брать тебе [...] и с них по шести подвод [...] прогоны, чего ради дано тебе ис Тайной канцелярии на прогоны денег...

4

Будучи в пути, обид никому не чинить, також из лишних подвод не брать ничего и за посланными с тобою солдатами смотреть накрепко.

По указу 1734-го году велено о делах, которые тайности подлежат в государственных делах [...] в партикулярных письмах никому не писать».

Как же беспокойно было императрице и Ушакову, когда одна давала согласие на подобный указ, а другой его подписывал! Тайная канцелярия явно не заставила братьев забыть былых намерений. Поэтому всеми мерами их надо было изолировать от московских и петербургских встреч. Дальше лежал безлюдный путь в Сибирь.

Расстояние от Москвы до берегов Иртыша маленький конный обоз покрыл за два с небольшим месяца — ни остановок, ни передышек, только смена перекладных лошадей. «Февраля 9-го дня, — записывает Сибирский приказ в 1738 году, — при указе из оной же Тайной канторы присланы Архангельского собора что в Москве бывший протопоп, что ныне распоп, Родион и братья ево живописцы Иван да Роман Никитины за некоторые их вины, о которых по делу явно, и объявлено: оного Родиона сослать в Сибирь в Копцкой монастырь за караулом, в котором содержать ево в монастырских трудах вечно и никуда неисходно, а Ивана и Романа определить в Сибирь на житье вечно. По силе оного указу означенной распопа Родион послан в Копцкой монастырь под караулом и велено ево тамо содержать как оной указ повелевает, а братья ево Иван и Роман оставлены были в Тобольску».

И несмотря ни на что, опасения Ушакова начинали оправдываться. Никитины продолжали находиться под неусыпным наблюдением Тайной канцелярии, формально все сведения о сосланных по ее приговорам отправлялись непосредственно в Петербург — причина, по которой поиски исследователей в сибирских архивах были заранее обречены на неудачу, — приговор о вечном поселении вступал в силу и не мог быть нарушен, но, и это «но» оказывалось куда каким существенным. Выполнение приговора так или иначе переходило в руки местных властей, чиновников так называемого Сибирского приказа и предусмотреть все нежелательные уклонения от буквы постановления тайный сыск попросту не был в состоянии. Конечно, Тобольск — Сибирь, но в XVIII веке — это столица Сибири. И то, что решением местных властей Иван Никитин был оставлен именно в Тобольске, означало для художника достаточно сносные условия существования и даже возможность работать. Решающее слово здесь принадлежало тобольскому архиепископу, близкому другу и единомышленнику Феофилакту Лопатинскому. Ему же Иван обязан большим заказом, единственным, о котором сохранилось упоминание в рукописных заметках Якова Штелина. Историк указывает, что

Иван Никитин «по кончине государя (Петра I) в нещадную послан с братом в ссылку, где написал церковный иконостас в Тобольске». И это художник, осужденный за отступление от догматов истинного православия.

Жизнь Тобольска отличали и другие особенности. Множество сыльных, главным образом политических, опасных государственных сановников создавали здесь обстановку постоянной и напряженной оппозиции к правительству, в которую оказывались вовлеченными и чиновники и местные жители.

Каковы бы ни были ускользнувшие от нас подробности тобольского житья Никитина, можно с уверенностью сказать — легким оно не оказалось. А ведь художник далеко не молод. В материалах дела проскальзывает указание, что он всего годом или двумя моложе Родиона. По возвращении из Италии ему около сорока, в Сибири под шестьдесят. Тем самым и год рождения художника не 1690-й, как утверждает большинство биографов, а 1680-й. Но как и в застенках Тайной канцелярии, Никитин сохраняет удивительное присутствие духа, не жалуется, не просит о снисхождении. Стена неприятия прочно отгораживает его от всего того, что предпринимала императрица. Мнимая безучастность художника представлялась тайному сыску более опасной, чем резкие выпады, вспышки ненависти и отчаяния. Никитин будто ждет, твердо уверенный в исходе своих ожиданий, и перелом действительно наступает: 28 апреля 1740 года Анна Иоанновна отдает распоряжение вернуть всех трех братьев Никитиных из ссылки. Так непохожий на царьцу приступ человеколюбия объясняется просто. Она давно недомогала и прощением наиболее злых своих врагов надеялась по христианскому обычаю вернуть милость Божию, а вместе с ней здоровье. Когда эта первая жертва, касавшаяся одних Никитиных не помогла, 10 мая была провозглашена общая амнистия — «отпущение вины духовным и штатским лицам».

Тайная канцелярия тщательно фиксирует всех освобожденных, приводит их прощенные вины, места заключения, сроки, но Никитиных среди них нет. Вещь неслыханная и немислимая — царский именной указ, отметка о его получении Тайной канцелярией и никаких указаний на исполнение, будто сыск мог забыть или пренебречь императорской волей. И тем не менее это так. Ушаков выжидал. Если бы Анна Иоанновна выздоровела, ее нетрудно было убедить в нецелесообразности освобождения Никитиных, если бы ее болезнь приняла серьезный оборот, тем более не следовало спешить — кто знает, кому бы досталась власть.

17 октября 1740 года Анна Иоанновна умерла. Новым правителем России при малолетнем императоре Иоанне Антоновиче,

сыне Анны Леопольдовны, становится по завещанию покойной Бирон, покровитель и единомышленник Ушакова. Но уже спустя два месяца правлению Бирона приходит конец, он оказывается под следствием, а ставшая правительницей Анна Леопольдовна отдает распоряжение об освобождении Никитина и его братьев. Ушаков ограничивается одним Родионом. Спустя полгода правительница повторяет указ, но и на этот раз безо всякого результата. Начальник Тайной канцелярии чувствовал себя слишком сильным, тогда как положение в придворных кругах, связанное с открытой враждой Анны Леопольдовны и ее мужа, взаимными интригами министров, отличалось редкой сложностью и напряженностью.

Очередной переворот возвел на престол дочь Петра I, и первым устным распоряжением Елизаветы было распоряжение о немедленном освобождении обоих художников. Соответствующая запись в делах Кабинета «Кого имена из ссылки свободить велено вступления на престол ее императорского величества» гласила: «1. Чернца, который был попом в Москве у Воскресения в Барашах, имени Петр, а в чернцах назван Пахомом, из ссылки, куда он послан свободить, вину его простить. 2. Варвару Арсеньеву (сестру жены Меншикова) взять из монастыря, куда она сослана, в Москву и быть ей в Москве в котором она похочет монастыре. 3. Ассессора здешней военной канцелярии Ивана Никифорова сына Белеутова, которой послан в Иркутц, оттоле освободить. 4. Ивана и Романа Никитиных из ссылки, где они обретаютца, свободить».

Новая императрица, несомненно, знала затянувшуюся историю освобождения художников, знала и нравы Тайной канцелярии. Поэтому спустя месяц она подписывает уже указ, подтверждающий ее распоряжение. Только это последнее предписание и было принято к исполнению. Против него появляется пометка о мерах Тайной канцелярии. Запись в целом настолько неправдоподобна, что ее трудно не воспроизвести дословно: «А в прошлых 740-го декабря 14, 741-го июня 30, декабря 22, в 742-м годах генваря 25 чисел по присланным ис Канцелярии Тайных розыскных дел указом вышеупомянутые расноп Родион и братья ево живописцы Иван и Роман Никитины ис ссылки свободены и отпущены в Москву». Нет, далеко не такими могущественными были всероссийские самодержцы и не всегда принадлежала им полнота власти.

Перипетии с указами привели к тому, что историки потеряли им счет, а вместе с тем и дату смерти Ивана Никитина. Роман возвращается в Москву без брата: Иван умер и был похоронен в пути. Но для всех без исключения исследователей этот путь относится к 1741 году, документы же Тайной канцелярии указывают, что он был проделан в 1742 году, тогда же не стало и Ивана Никитина.

СНОВА ДВОЙНИК

И все же оно существовало — уныло серое громоздкое полотно с жидким венком натужно выписанных, до нелепости схожих фигур, с однообразными ляпами пестрых одежд, белесовато-розовых припухших лиц. Память упорно и зло не хотела отступать: лиловатый колеблющийся сумрак запасника, гнилой свет повисшей на длинном шнуре лампочки и у низких затаившихся дверей запасного выхода, сливаясь с беспцветьем стен, картина — что картина! — надпись, четкая, почти каллиграфическая, бесспорная: «Сие древо родословное Российских государей, а писал 1731 гѣду Никитин Иван». Пренебречь, значит, прежде всего не доказать самому себе. Пусть вся жизнь художника, ее обстоятельства, строй творчества, просто человеческий характер исключали для Ивана Никитина самую возможность написать «Древо государства Российского» — картина была перед моими глазами. Слишком много ставок делалось на эту вещь, чтобы от нее можно было так просто отойти.

«Милостивый государь мой Михайла Григорьевич! Желая здравствовать тебе на лета многа. Прошу вас, государь мой, не остави меня. Которой двор имеетца у меня на Адмиралтейском острову у Синего мосту, которой двор отдан мне для продажи чтоб ево кто продал, и я вас прошу покорно, чтобы вы ево продали поволною ценою и деньги мне прислали где я буду обретатца. А при сем я отдаю в вашу волю, коли купца не будет, то вы извольте им владеть безо всякого опасения по сему моему письму, которое засвидетельствовано моею рукою, а во оном доме осталось шесть покоев, а в них пять печей обращатых, погреб и с погребницею, огород, в хоромаш шкап, два стола, стульев десять деревянных, перина пуховая с изголовьем пуховым. При сем письме остаюсь во уверение письма слуга ваш покорный живописец недостойный Иван Никитин ноября 30 дня 1737 году».

Последнее письмо художника, написанное в канун отправки из Петропавловской крепости в Сибирь и, может быть, вообще последнее — с момента выезда в ссылку начинал действовать приказ Ушакова о запрещении Ивану Никитину всякой переписки. Такое обыденное и трагичное одновременно — прощание с мастерской, которую столько лет ждал и достраивал Никитин, которая стала первым поводом начавшихся гонений и оставалась последней нитью, связывавшей с городом, куда не было надежды вернуться. И свою мастерскую он доверял не кому-нибудь из московских знакомых или родных, но самому близкому человеку — архитектору Михайле Земцову, чей рассказ о художнике, записанный педантичным Яко-

вом Штелиным, стало принятым считать простой ошибкой, досужим вымыслом современника. Штелин знал, к кому обращаться за сведениями, Земцов знал, о чем говорил. Но сейчас было важно не это — правоту Земцова давно доказали документы,— а то, что, по свидетельству Никитина, находилось в его петербургской мастерской: «Древа государства Российского» и там не было. Просто исчезнуть оно ни в Москве, ни в Петербурге не могло.

Доверяя распоряжение петербургским домом Земцову, Никитин ставил перед архитектором совсем не простую задачу. Имущество осужденных по делам тайного сыска как бы теряло хозяев. Земцову предстояло обезопасить интересы друга и сделать это, не вызывая ненужных подозрений. Сразу по получении письма он обращается в Тайную канцелярию — еще одна бумага подшивается к «Делу Родышевского» — с просьбой подтвердить права художника. «Живописец Иван Никитин, — указывает он, — прислал ко мне письмо чрез солдата лейб гвардии Семеновского полку Петра Раздеришина, в котором пишет, чтоб я двор ево имеющейся на Адмиралтейском острове продал повольною ценою, а деньги к нему прислал где он обретатца будет, и ежели не будет купца, владеть этим двором мне. А понеже я имею в том сомнение без позволения и достойного знания оной канцелярии Тайных дел вступить во оное дело не смею, а в какой силе прислано от него, Никитина, письмо, при сем сообщаю копию. И дабы указом ее императорского величества повелено было о том дворе определить мне письменно». Не слишком охотно, с оттяжками, ссылками на неосведомленность, Ушаков повторяет уже от лица Тайной канцелярии постановление об имуществе художника — Земцов получает возможность вступить в предоставленные ему права.

Смысл никитинского письма, скрытые желания художника раскрывались архитектору явно иначе, чем любому постороннему человеку. Земцов не торопится с приисканием покупателя. В «Санкт-Петербургских ведомостях», единственной газете тех лет, где, между прочим, помещались объявления о купле-продаже, начиная с деревень, городских домов, кончая заморскими канарейками, упоминаний о дворе у Синего моста найти не удастся. Но Земцов и сам не собирается им пользоваться. Никитинский дом остается стоять пустым под надежной охраной имени известного архитектора, чтобы потом нетронутым перейти в руки вернувшегося из Сибири Романа.

Никитин обращался к Земцову на исходе 1737 года, а раньше — не могло ли что-то произойти за прошедшие с ареста художника пять лет? Оказывается, документы тайного сыска могли отвести и на этот вопрос.

«В Тайную канцелярию доношение

В прошлом 1725 году генваря 1 дня по указу блаженныя и вечнодостоинныя памяти государыни императрицы Екатерины Алексеевны из Кабинета по прошению моему взят из Москвы в Санкт-Петербург мещанские слободы бывшего тяглеца Ивана Алексеева сына Серебренника сын ево Андрей Иванов Серебреников, а мне, низжайшему, пасынок, и отдан ко мне, низжайшему, для обучения персонной работы по финифту а я, низжайший, отдал пасынка по поручной записи поучиться по полотнам и с масла к живописцу к Ивану Никитину, которой ныне содержится в Тайной канцелярии под караулом немалое время, а оной пасынок мой живет в доме Ивана Никитина без науки, токмо время ево тратится. Учить и указывать некому — того ради Тайной канцелярии всепокорно прошу, чтоб повелено было милостивым ее императорского величества указом пасынка моего из дома Ивана Никитина учинить свободна и отдесть ко мне, низжайшему, для вспоможения персонной работы и [...] финифту, понеже сего художества искусен. О сем донести просит финифтяного дела художник Андрей Григорьев сын Овсов 1733 го году февраля 15 дня».

Специальный допрос Никитина подтвердил, что Андрей Серебrenинов не только *жил долгие годы в доме у Синего моста*, но именно ему художник поручил в момент ареста присмотр за своим имуществом. Теперь, когда вставал вопрос об уходе Серебrenикова, Никитин предоставлял своему ученику право выбора — продолжать жить в доме или «сехать». В последнем случае охрана «двора» переходила в руки караула из солдат Семеновского полка.

Архив — всегда открытие, большее или меньшее, принципиальное или маловажное, но если задать себе вопрос, чему прежде всего надо научиться в нем, придется ответить — недоверчивости, въедливой придирчивости к каждому слову, к тому, как ты его прочел. Здесь не может быть конспекта, общего смысла. Один пропущенный усталыми глазами оборот зачастую стоит томов документов и логических построений. Быть неутомимым в недоверии — непререкаемый закон работы.

В связи с тем же Андреем Серебrenиковым в протоколы «Дела Родышевского» попадает запись: «От придворного интенданта Петра Мошакова прислана записка, что живописец Иван Никитин, который ныне содержится в Тайной канцелярии, от камер динера Кобылякова для скопиевания сколько картин взял и где ныне имеютца, и от его превосходительства приказано одного живописца Никитина об оном спросить...» Из этого можно было сделать единственный вывод, что Никитин когда-то занимался копированием

для дворца какой-то живописи, копированием — не оригинальными заказами. Стоило ли в таком случае искать его ответ? Оказывается, не только стоило — было необходимо.

«Апреля 8 дня сего 1733 году по вышеозначанной журнальной записке вышепомянутой живописец Иван Никитин о взятъе от камордишера Кобылякова спрашиван и сказал, что в прошлом 732-м году в августе месяце означенной Кобыляков по прошению ево Никитина для обучения имеющего тогда при нем ученика Андрея Иванова дал образ святого апостола Петра, написанной на полотне, заморской работы, которой имеетца в Санкт Питер Бурхе, в доме ево Никитина, а кроме оного, других никаких картин у оного Кобылякова оной Никитин не бирывал».

Иными словами, в год ареста художник мог беспрепятственно пользоваться дворцовым имуществом для своих личных целей, — преимущество, недостижимое для большинства приближенных императрицы. Он берет картину в августе 1732 года, то есть буквально за несколько дней, если не часов до ареста и, значит, никаких признаков близкой катастрофы не было — она пришла неожиданно.

С другой стороны, «образ святого апостола Петра, написанной на полотне, заморской работы» — картина западноевропейской, скорее всего итальянской школы, и именно на этих образцах, а не на лубке и иконописи, считает возможным обучать молодого художника Иван Никитин. Еще одно существенное подтверждение, что художник в 1731 году не стал бы писать «Древа».

Путь через Никитина не выяснял и не объяснял картины. Оставалась очень небольшая и очень сомнительная надежда узнать о ней иным путем. «Древо» было царским портретом, а все царские изображения с незапамятных времен подвергались в России строжайшему специальному контролю. Если картина не попала в дворцовые собрания — а «Древо» все время находилось в частных руках, — ей не представлялось возможным избежать подобной цензуры. Царский портрет превращался в своего рода фетиш. Его нельзя было повернуть лицом к стене, держать в чулане, произносить при нем бранные слова, не снимать шапки — такие «продерзости» карались с фанатической жестокостью. Что же говорить о самом характере изображения — ошибка или неумение художника всегда могли быть превращены в политическую злонамеренность, которой специально занималась Тайная канцелярия. Счастье Федора Буткеева, допустившего в масляном портрете Петра II «искажение личности», заключалось в том, что он постоянно жил в Тобольске — тайному сыску попросту некуда было его ссылать. Но зато даже принадлежность к дворянству не спасла его от телесно-

го наказания. Та же провинность московскому художнику Денису Колосову стоила битья кнутом и ссылки в Сибирь.

И это не было особенностью правления Анны Иоанновны, радевшей о внешнем блеске нежданно-негаданно приобретенной короны, или опекунов ее малолетнего предшественника. К мысли о необходимости подобной, причем наделенной исключительными полномочиями цензуры приходит еще Петр I. Царь-плотник при всей своей внешней простоте и демократичности оставался прежде всего царем, и никакая форма дискредитации монаршей власти, действительная или мнимая, им не допускалась. Новые обязанности еще одной формы политического сыска он доверяет архитектору и резчику Ивану Зарудному.

Указом 1707 года Петр поручает ему наблюдать за всеми живописными и иконописными работами в Москве. Вполне безобидная и целесообразная идея добиваться более высокого профессионального уровня оборачивается системой жесточайшего контроля, учета и... налогов. На помощь новым эстетическим нормам приходят старые и жестокие административные меры. Опытный профессионал, Зарудный знает, где расставлять силки и какими мерами принудить художников к повиновению. Петр думает о внешнем представительстве и выделяет Конторе изуграфств место в Кремле, Зарудный добивается помещения в торговых рядах. Если художники работали без предварительного заказа, свои полотна им приходилось продавать наравне с обыкновенными купцами, в лавках и «растворах». Здесь же за ними легче было и следить — об этом и думал Зарудный.

Суперинтендант, как называли его современные документы, год за годом наращивает штат, уточняет подробности делопроизводства. Синоду и Петру туго приходится от ходатайств, циркуляров, просьб. Если Иван Никитин хоть ненадолго оказался на положении обыкновенного художника — все же в придворном штате Анны Иоанновны он не числился, — ему вряд ли удалось избежать регистрационных книг Зарудного. Весь вопрос сводился к тому, где теперь были эти безотказно точные книги.

Один за другим архивы Москвы и Ленинграда давали отрицательный ответ — такого фонда они не имели. Государственное учреждение, созданное самим Петром, контролировавшее на протяжении без малого тридцати лет художественную жизнь старой столицы, служившее предметом особого попечения Синода и притом имевшее все время одного и того же руководителя, не переезжавшее из города в город, кануло в вечность. Архивариусы не высказывали даже предположений: слишком необъяснимой была ситуация. Разве что архив города — как-никак компетенция Конторы

изуграфств ограничивалась Москвой. В свою очередь относительно собственно московских фондов наиболее перспективным мог оказаться, пожалуй, только фонд магистрата. В ходе оживленной ведомственной перетасовки он из архива Московской области почему-то попал в Центральный государственный архив древних актов — спасибо, не в другой город.

Описи магистратских дел. Списки цехов — объединений мастеров по признаку специальности, всех, кроме живописного. Вернее, есть отдельные прошения членов живописного цеха, дела, связанные со смертями, наследованием, но нет ни общих списков, ни делопроизводства. Изуграфская контора оставила здесь только память о многолетней, на редкость острой ведомственной борьбе.

Поборы Зарудного становились дополнительным и очень ощутимым налогом. Протестуют художники, протестует цех и самый магистрат, полностью принимает их сторону Сенат, который даже временно арестовывает суперинтенданта за превышение власти. Но Зарудный с завидным упорством выискивает послушников, привлекает к ним внимание Синода, требует соответствующего наказания. Не попытаться ли как раз в его жалобах найти нужный след, тем более, что «Древо» представлялось во многих отношениях спорной и сомнительной работой.

Архив Синода — поиски в нем, конечно, проще было начать прямо с 1731 года. Но раз уж пришлось взяться за новый фонд, стоило рискнуть временем и забраться поглубже, просмотреть все связанные с Иваном Никитиным годы — почем знать, какая неожиданная подробность могла затеряться в делах пусть и далекого от персональных дел мастера учреждения. К тому же Синод образовался всего лишь в 1721 году и не успел приобрести в первое время своего существования обширного делопроизводства.

Расчет сравнительно быстро оправдался. Среди бумаг, помеченных мартом 1724 года, оказалось не просто упоминание Ивана Никитина — его имя приводил в очередной своей жалобе сам Зарудный: «Чинятся во всем ослушны, а имянно: живописец Иван Никитин, да которые печатают листы досками, расцвечивают красками, Благовещенского монастыря крестьянин Иван Григорьев, Иван Агапитов и иные многие, и из библиотеки, и из овощного ряда...»

Удача или неудача — как следовало определять эту находку? Почему Никитин оказывается в числе непосредственно подведомственных Зарудному художников? Не говоря об исключительности положения придворного живописца, которое он занимает, его нельзя отнести в это время к числу москвичей, которыми только и поручалось заниматься суперинтенданту. Каким образом персональных дел мастер перечисляется вместе с художниками самого низкого

разбора, которые занимались раскрашиванием лубков и «печатных картинок» — гравюр, продававшихся навалом в московских рядах, и это в то самое время, когда Никитин писал портреты по сто рублей золотом каждый? Наконец, известен буквально подневный дневник занятий живописца за эти месяцы, который утверждает, что он вообще не был тогда в Москве.

Остается Иван Андреевич Никитин, но и его нет в старой столице. С 1718 года он находится в Петербурге, и хотя в 1723 году и приезжает на родину для свидания с родителями, указанное Зарудным время было у него занято расписыванием «баржи» для царицы и срочным выполнением картин для нее.

Не тот и не другой, значит — значит, третий Никитин Иван, москвич, живописец, работавший, во всяком случае, в двадцатые годы. После первого двойника второй становился еще более невероятным, хотя у него и вырисовывались с первых же шагов достаточно определенные отличительные черты. Иван Никитин — третий не носил звания живописных дел мастера и вообще значительно уступал своим тезкам и однофамильцам в профессиональном мастерстве. Зарудный не приводил больше его имени. Ничего удивительного. Конфликт между Сенатом и Синодом, в чьем ведении находился суперинтендант, с годами разрастался. От протестов художники перешли к бойкоту. Зарудному становится некого проверять, существование Изуграфской конторы перестает материально оправдывать себя, тогда как цензурные функции, руководствуясь своими личными расчетами, перехватывает в качестве начальника Тайной канцелярии Ушаков. Тем не менее Иван Никитин еще раз всплывает в бумагах Синода — в 1732 году, в связи с перечислением торговых мест, принадлежавших московским художникам. Он предлагает покупателям царские портреты «с родословием» — товар достаточно редкий, требовавший поэтому специальной оговорки и, во всяком случае, имевшийся едва ли не у него одного.

Сведений было немного, попросту сказать мало, и все же они позволяли прийти к совершенно неожиданным выводам. Прежде всего, что касается жанра «Древа», то его современным языком можно определить только как царский портрет «с родословием». Никаких иных сколько-нибудь близко подходящих терминов в те годы не применялось. С другой стороны, композиция «Древа» не была распространенной, но несомненно шла от гравюр петровского времени. Художнику ремесленного уровня проще всего, не пускаясь в сочинительство, использовать в качестве прототипа именно гравюру — такова была традиция, установившаяся в русском искусстве еще в XVII веке. Никитин мог повторять свою находку в

большем или меньшем количестве экземпляров — все зависело от того, насколько ходко подобные изображения шли и появился ли на них спрос. Даже сама надпись на лицевой стороне холста с указанием полного имени автора и года напоминает гравюры, где почти обязательно мастер оставлял свою подпись. В живописи подобная традиция, как уже говорилось, начала устанавливаться только к концу XVIII столетия. Но главное по сравнению с характером и средним уровнем мастерства художников тех лет (почерк времени!) именно так должна была выглядеть продукция ремесленника, с трудом привыкавшего к масляной живописи и соответственно делавшего очень характерные ошибки в разведении красок, приемах их наложения, сопоставления цветов.

Все эти посылки позволяли с достаточной уверенностью сказать, что именно этому, третьему, Ивану Никитину и принадлежало «Древо». Персональных дел мастер, как и исторический живописец, не имели никакого отношения к проданному в торговых рядах полотну. Причиной без малого столетних споров, дебатов, обвинений историков оказалась рядовая поделка ни на что не претендовавшего безвестного московского ремесленника. И это было действительно последним необходимым словом в биографии первого русского портретиста.

Поиск подходил к концу. Годы, отданные ему, воплотились в главу книги «Живописных дел мастера», в статьи-публикации о деле Родышевского, — первом политическом процессе XVIII века, о Михайле Аврамове и задуманной им Академии хуложеств, о профессиональной организации русских художников в XVII—XVIII столетиях. Теперь можно было эглянуться и на самый ход поиска, восстановить во всех подробностях жизнь и образ первого русского портретиста Ивана Никитина.

Оказались разрешенными творческие противоречия в приписывавшемся ему наследии, дав жизнь двум забытым художникам-однофамильцам — безвестному московскому мастеру и историческому живописцу, работавшему в Петербурге. Они получили место в истории, и хоть очень разные по уровню мастерства, каждый из них был по-своему важен для общей картины развития искусства.

Московский ремесленник Иван Никитин «из торговых рядов» позволял узнать, какой же была рядовая художественная продукция, имевшая наиболее широкое распространение, доступная неизмеримо более широкому кругу заказчиков и потребителей, чем произведения первоклассных и обычно находившихся при дворе мастеров.

Иван Андреевич Никитин — один из первых живописцев петровского времени. Круг его работ, интересов, творческих возможностей — это характеристика времени, но на ином уровне. Такими были мастера, выполнявшие работы, связанные с развивающимся строительством, вовлеченные в те годы во все виды производства, обозначившие своим творчеством формирование нового быта, чаще даже общественного, нежели частного.

И, конечно, самое главное — персонаж дел мастер Иван Никитин. Среда, в которой он рос, люди, преданные идеям преобразования страны из кругов, заведомо относимых историками к наиболее консервативной части русского общества (как-никак церковники!). Обучение живописному мастерству здесь же, в России — предположение, требующее дополнительных доказательств, но явно близкое к истине, что его учителем был Михайла Чоголков, художник и архитектор, строитель Сухаревой башни и соавтор здания Арсе-

нала Московского Кремля. Первый успех с портретами и в том числе семьи Петра, трехлетнее пребывание в Академиях художеств Венеции и Флоренции. Триумфальное возвращение в Петербург, блестящий взлет мастерства, признание, не поколебленное сменами правителей, — Никитин неизменно остается при дворе вплоть до прихода к власти Анны Иоанновны — и «Дело Родышевского». Конец жестокий, но жестокий даже не столько потому, что художнику пришлось пройти через все ухищренно-бесчеловечные методы тайного сыска, одиночное заключение, наказание плетью, ссылку в Сибирь, сколько потому, что последние годы своей жизни Иван Никитин оказывается оторванным от искусства. Десять лет, вычеркнутых для живописи, если не считать остающихся нам неизвестными попыток взяться за кисть в Тобольске для писания икон — мастерство, внутренне чуждое портретисту, — может ли быть страшнее приговор для художника в самом расцвете творческой зрелости и мастерства!

Новое, «светское», как его принято называть в отличие от иконописи, искусство было зеркалом новой жизни, переделываемой, переосмысленной, раскрывающейся множеством перспектив для личности и способностей каждого отдельного человека. Одно связывалось с другим, и эта взаимосвязь была почувствована и пережита художником так глубоко, что он ни на мгновение не поколебался рискнуть всем своим будущим в искусстве, чтобы попытаться отстоять и завтрашний день этого искусства и самый смысл формировавшейся по-новому русской жизни. Таким был настоящий портрет замечательного русского портретиста Ивана Никитича Никитина.

ПРИМЕЧАНИЯ

Книга написана на основании открытых автором архивных материалов, общие ссылки на которые приводятся ниже.

Глава: «А ЕСЛИ ВСЕ ЖЕ НЕ ОШИБКА...»

Центральный государственный исторический архив в Ленинграде (в дальнейшем — ЦГИАЛ), ф. 470, оп. 5, 1728, г. д. 62.

Глава: «ДВОР У ИЛЬИ ПРОРОКА»

Центральный государственный архив древних актов (в дальнейшем — ЦГАДА), ф. 7, д. 221, ч. 3.

ЦГАДА, ф. 282 (Юстиц-коллегия), оп. 1, ч. 1, 1729 г., д. 462; 1731 г., д. 414.

Государственный исторический музей (Москва), отдел письменных источников, ф. 440, 1751 г., д. 944.

Глава: «ГОСТИ КОЗИМО МЕДИЧИ»

ЦГАДА, ф. 9, оп. 9/3, кн. 31, 40, 45, 47.

Глава: «ПЕРСОННЫХ ДЕЛ МАСТЕР»

ЦГАДА, ф. 9, отдел. 2, кн. 56, 62, 69, 72, 87.

ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1722 г., кн. 27; 1724 г., кн. 45.

ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 43, 1721 г., д. 15.

Глава: «СТАРАЯ СТОЛИЦА»

ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), кн. 45; оп. 4, д. 4.

ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1729 г., д. 75.

ЦГАДА, ф. 9, 1726, г., кн. 78.

Глава: «ДВОЙНИК»

ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1728 г., кн. 64.

ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1729 г., д. 72.

Государственный архив Военно-Морского Флота, ф. 144, оп. 1, д. 2, 4, 17, 18.

Глава: «ОПОЗДАВШЕЕ ПИСЬМО»

ЦГАДА, ф. 7, д. 221, ч. 1—6. «Об архимандрите Маркеле Родышевском, обвинявшем Ф. Прокоповича в неправославии; о переводе книги П. Рибейры против Вуддея; о противниках Прокоповича и др.»

Главы: «О ЧЕМ НЕ СКАЗАЛИ ПРОТОКОЛЫ», «ПОСЛЕДНЯЯ ГЛАВА», «СНОВА ДВОЙНИК»

ЦГАДА, ф. 7, д. 5, 221, 272.

ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 39, д. 19.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Никитин И. Н. Портрет Петра. Гос. Русский музей.
2. Никитин И. Н. Портрет царицы Натальи Кирилловны. Гос. Русский музей.
3. Никитин И. Н. Портрет царицы Натальи Кирилловны. Деталь.
4. Никитин И. Н. Портрет царевны Натальи Алексеевны. Гос. Русский музей.
5. Никитин И. Н. Портрет царевны Прасковьи Иоанновны. 1714. Гос. Русский музей.
6. Никитин И. Н. Портрет цесаревны Анны Петровны. Гос. Третьяковская галерея.
7. Никитин И. Н. Портрет царевны Елизаветы Петровны. Гос. Русский музей.
8. Никитин И. Н. Петр на смертном ложе. Гос. Русский музей.
9. Никитин И. Н. Портрет С. Г. Строганова. Гос. Русский музей.
10. Никитин И. Н. «Малороссиянин» («Напольный гетман»). Гос. Русский музей.
11. Никитин И. Н. (?) Портрет Петра. Гос. Русский музей.
12. Никитин И. Н. (?) Портрет Г. И. Головкина. Гос. Третьяковская галерея.
13. Никитин И. Н. (?) Портрет Г. П. Чернышова. Гос. Третьяковская галерея.
14. Портрет Петра. 1698. Гравюра.
15. Триумф взятия Азова. Гравюра Нахтгласа.
16. Никитин И. Н. (?) Куликовская битва. 1719. Гос. Русский музей.
17. Никитин И. А. Портрет Б. П. Шереметева. 1729. Горьковский Гос. художественный музей.
18. Царевна Софья. 1686. Гравюра.
19. Триумф Полтавской победы. Гравюра.
20. И. Зубов. Выезд на соколиную охоту Петра II. Гравюра.
21. Неизвестный художник. Крепость в Воронеже. Рисунок. ЦГАДА.
22. Ф. Соймонов. Отъезд Петра в Астрахань. 1722. Рисунок. ЦГАДА.
23. Неизвестный художник. Березовый остров. Рисунок. Гос. Русский музей.
24. Никитин Иван. Родословное древо Российских государей. Гос. Русский музей.
25. И. Одольский. Портрет Екатерины I с арапчонком. Гос. Русский музей.
26. К. Растрелли. Анна Иоанновна с арапчонком. Гос. Русский музей.
27. И. Я. Вишняков. Портрет Анны Леопольдовны. Гос. Русский музей.
28. Никитин Р. Н. Портрет М. Я. Строгановой. Гос. Русский музей.
29. Никитин Р. Н. (é). Портрет Е. Л. Ушаковой. Гос. Третьяковская галерея.

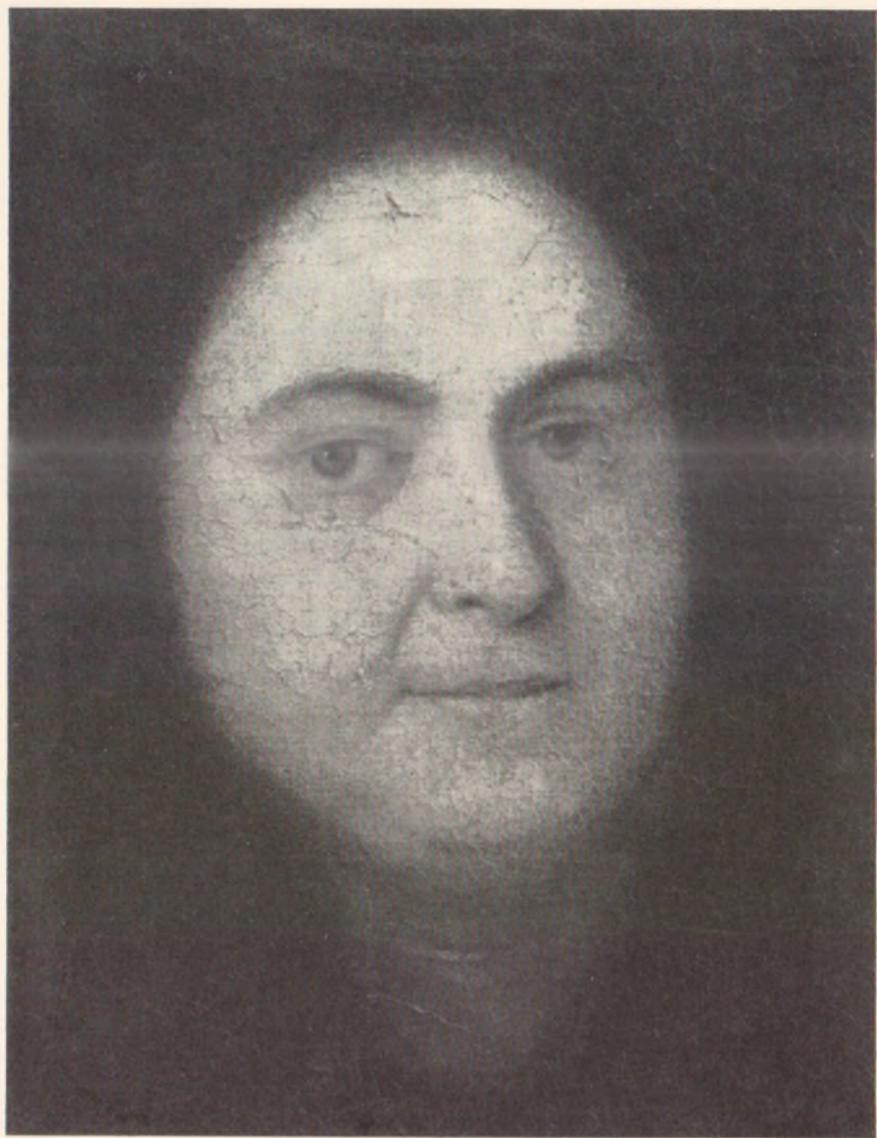
ИЛЛЮСТРАЦИИ



1. Никитин И. Н. Портрет Петра



2. Никитин И. Н. Портрет царицы Натальи Кирилловны



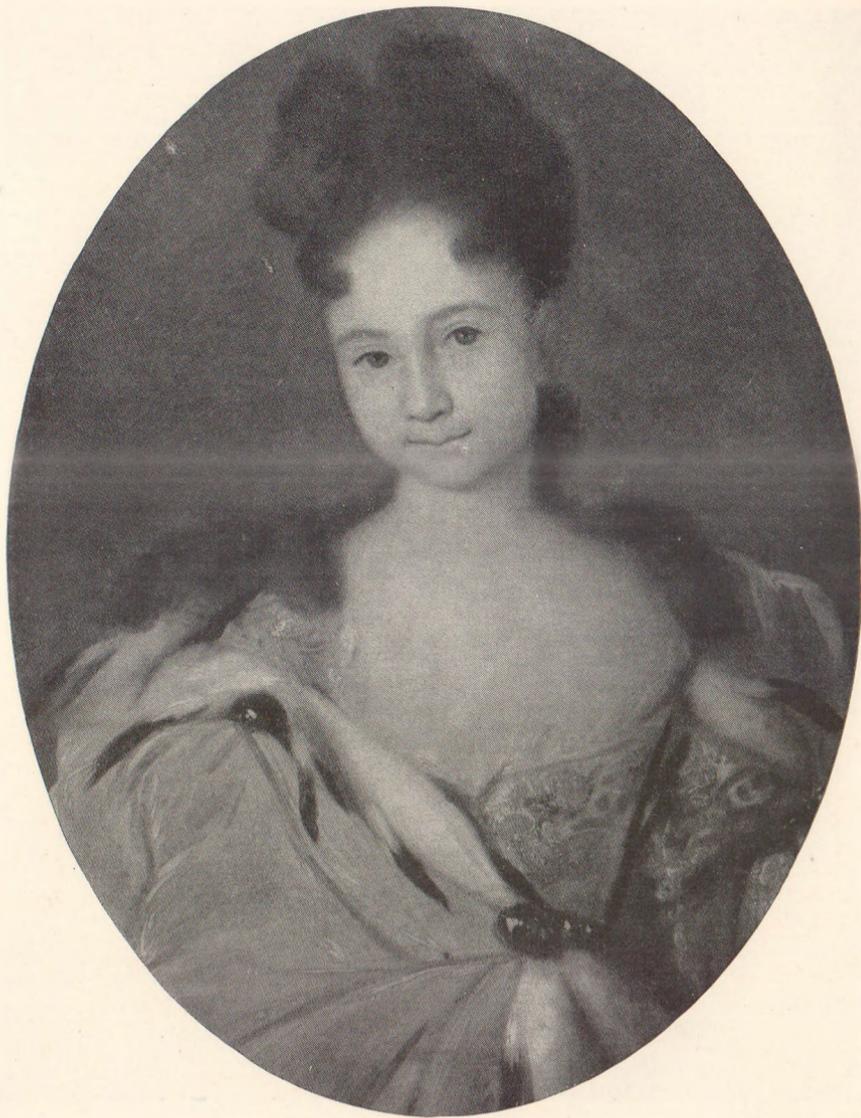
3. Никитин И. Н. Портрет царицы Натальи Кирилловны. Деталь.



4. Никитин И. Н. Портрет царевны Натальи Алексеевны



5. Никитин И. Н. Портрет царицы Прасковьи Иоанновны, 1714



6. Никитин И. Н. Портрет цесаревны Анны Петровны



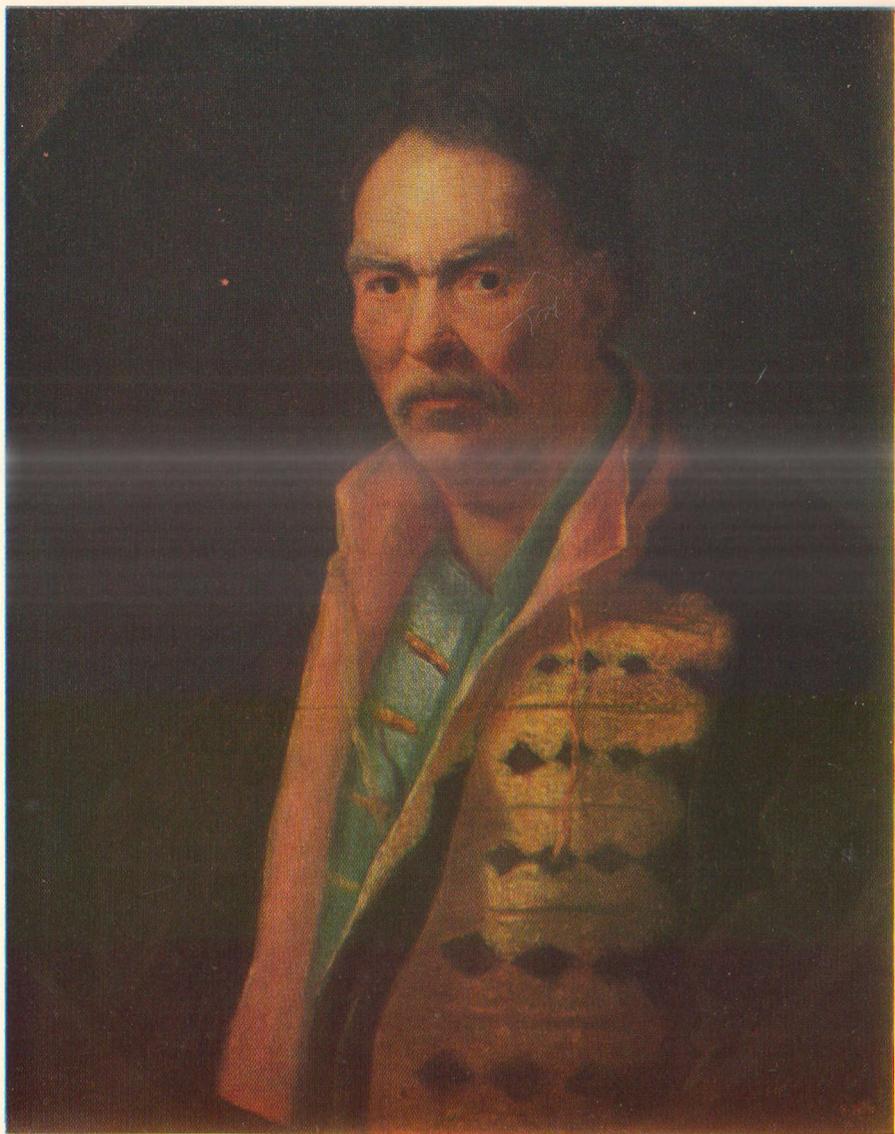
7. Никитин И. Н. Портрет царевны Елизаветы Петровны



8. Никитин И. Н. Петр на смертном ложе



9. Никитин И. Н. Портрет С. Г. Струганова



10. Никитин И. Н. «Малороссиянин» («Напольный гетман»)



17. Никитин И. А. Портрет Б. П. Шереметева. 1729



Paris Chez Bonnart au Coq

rue St Jacques avec privil.

La Grande Duchesse de Moscovie

18. Царевна Софья. 1686. Гравюра



IN DEI GRATIA SECUNDISSIMUS
PETRUS PRIMUS.
 AUGUSTISSIMUS IMPERATOR
 GRAECORUSSIAE IMPERATOR.



Кънязь Матиасъ Пресвѣтълѣшій
 Петръ першій Царствѣ шій
 бѣа великия Греко русскаго
 Императоръ

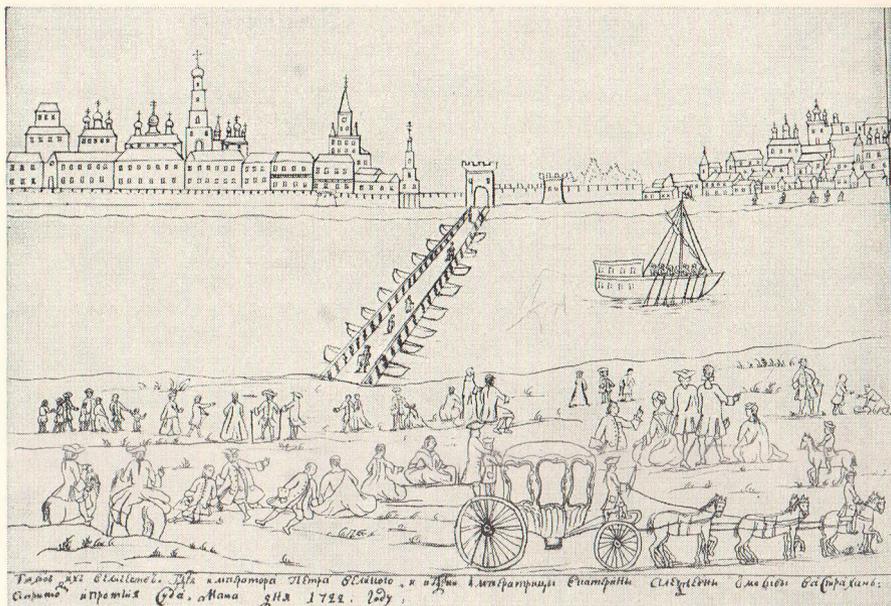
19. Триумф Полтавской победы. Гравюра



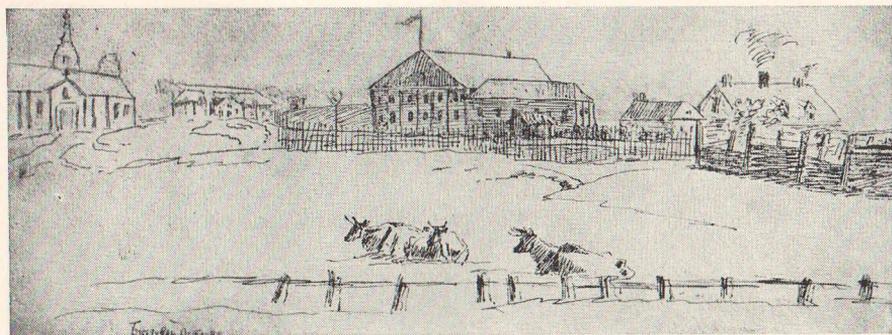
20. И. Зубов. Выезд на соколиную охоту Петра II. Гравюра



21. Неизвестный художник. Крепость в Воронеже. Рисунок



22. Ф. Соймонов. Отъезд Петра в Астрахань. 1722. Рисунок



23. Неизвестный художник. Березовый остров. Рисунок



24. Никитин Иван. Родословное древо Российских государей



25. И. Одольский. Портрет Екатерины I с арапчонком



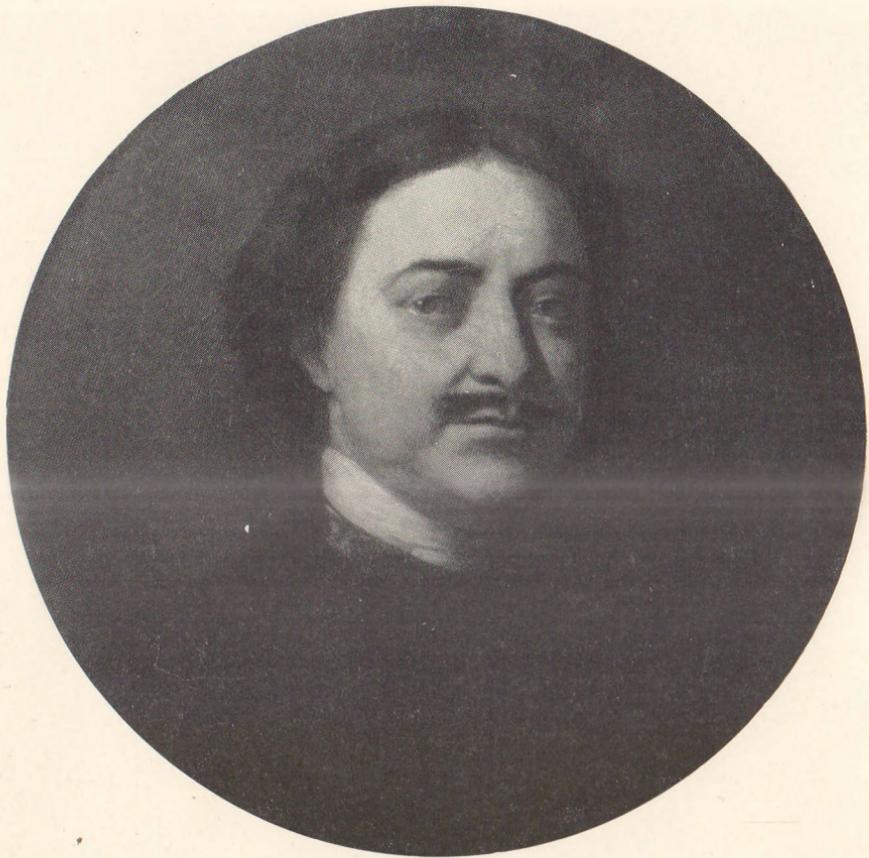
26. К. Растрелли. Анна Иоанновна с арапчиком



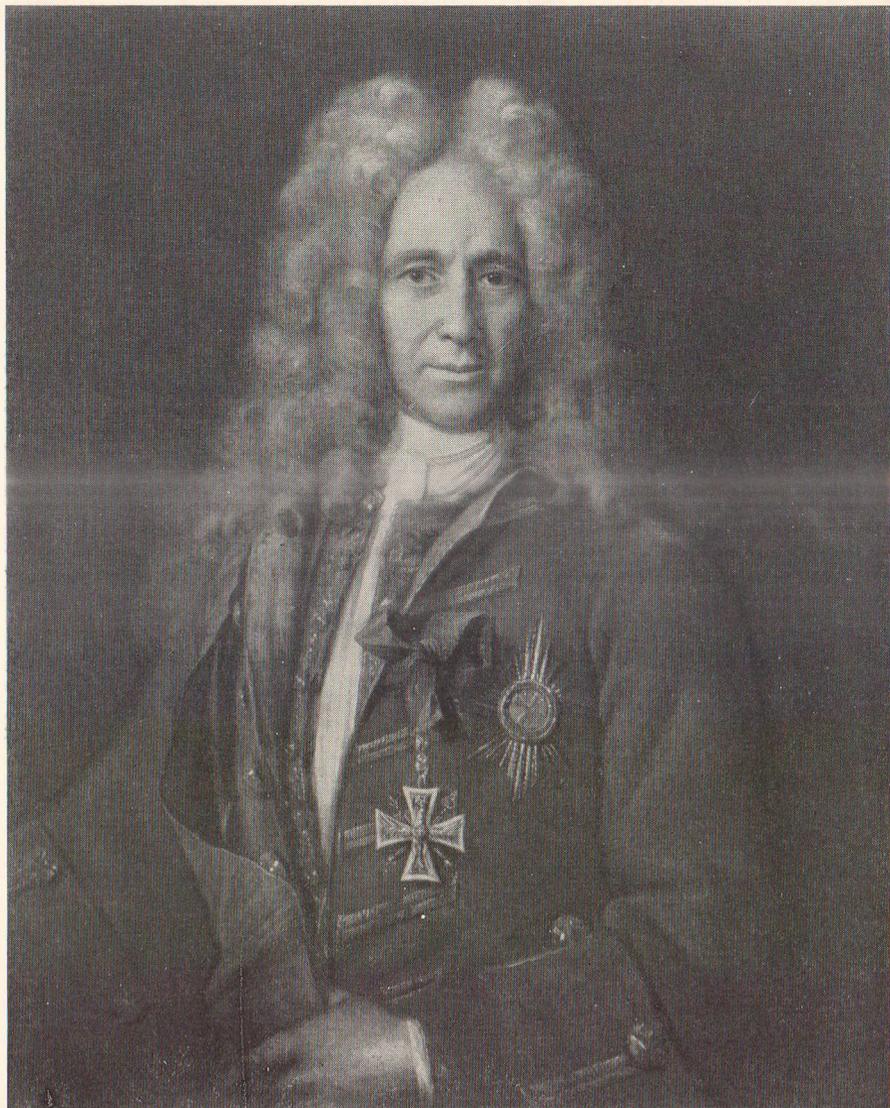
27. И. Я. Вшнякав. Портрет Анны Леопольдовны



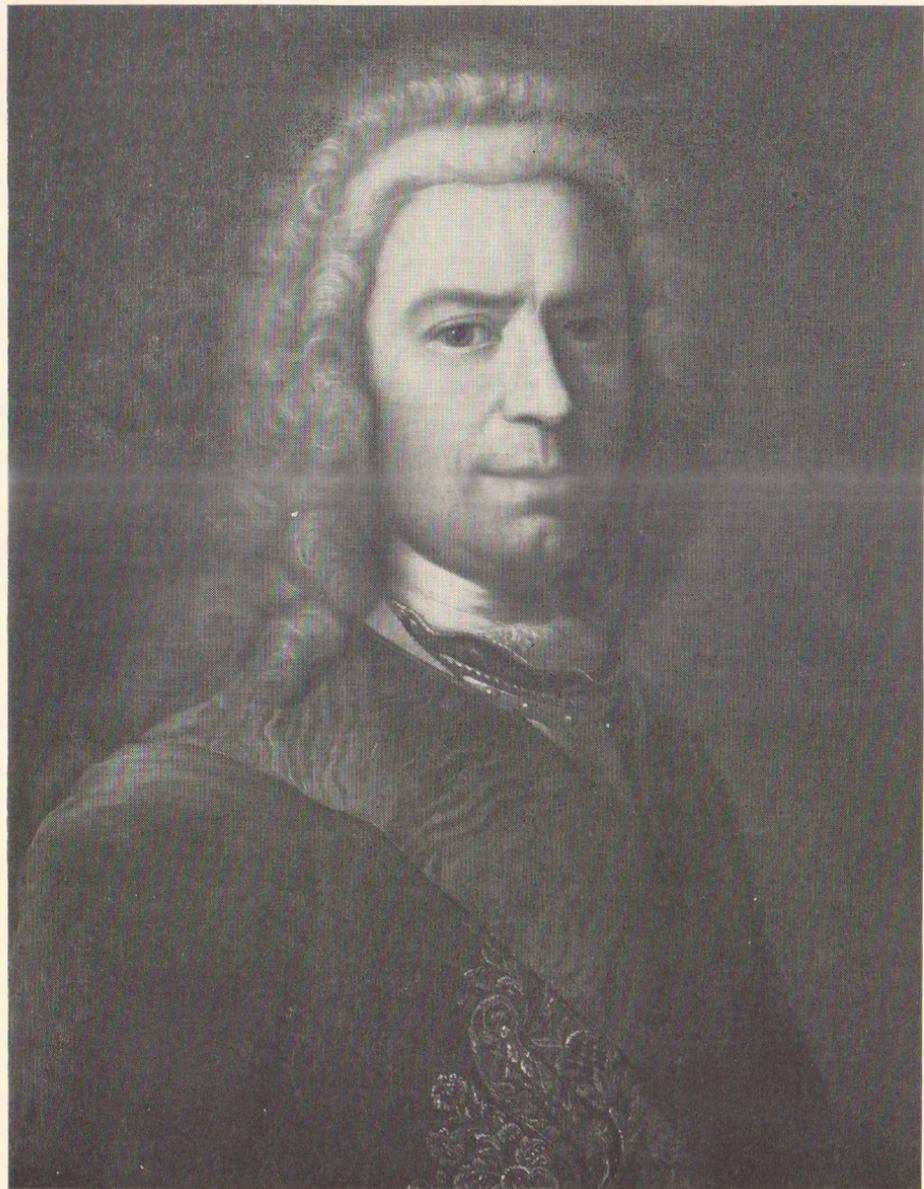
28. Никитин Р. Н. Портрет М. Н. Строгановой



11. Никитин И. Н. (?). Портрет Петра



12. Никитин И. Н. (?). Портрет Г. И. Головкина



13. Никитин И. Н. (?). Портрет Г. П. Чернышова



*The Grand Czar of Moscovy
Drawn by the life: Since his Imperial Majesty
Came into England Anno Dom: 1698. Etat 28.*

Sold by E. Cooper at S. Baldwins in R. Strand about 10. Crown at S. Globe at S. West end of S. Pauls Church, for 10. B. 1698.

14. Портрет Петра. 1698. Гравюра



15. Триумф взятия Азова. Гравюра Нахтгласа



16. Никитин И. Н. (?). Куликовская битва. 1719



29. Никитин Р. Н. (?). Портрет Е. Л. Ушаковой

О Г Л А В Л Е Н И Е

А ЕСЛИ ВСЕ ЖЕ НЕ ОШИБКА...	7
ТАМ, ГДЕ НЕТ БЕЛЫХ ПЯТЕН	19
ТРИ ПОДПИСИ	36
ДОРОГАМИ ВЫМЫСЛА	63
ДВОР У ИЛЫИ ПРОРОКА	82
ИЗМАЙЛОВСКИЕ ЦАРЕВНЫ	105
ГОСТИ КОЗИМО МЕДИЧИ	123
ПЕРСОННЫХ ДЕЛ МАСТЕР	134
СТАРАЯ СТОЛИЦА	148
ДВОЙНИК	167
САМОЦЕРЖИЦА ВСЕРОССИЙСКАЯ	181
ОПОЗДАВШЕЕ ПИСЬМО	191
О ЧЕМ НЕ СКАЗАЛИ ПРОТОКОЛЫ	210
ПОСЛЕДНЯЯ ГЛАВА	229
СНОВА ДВОЙНИК	237
ПРИМЕЧАНИЯ	247
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	248

Молева Нина Михайловна
ИВАН НИКИТИН

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор Тимофеева Р. В.
Художники Аникст М. А. и Бархин С. М.
Художественный редактор Иванова Л. А.
Технический редактор Бачек Р. П.
Корректоры Кудрявцева Т. В. и
Прокофьева Н. Н.

А 08495. Слано в набор 6/IV 1971 г. Полписано к печати 24/VII 1972 г. Формат бумаги 60×84¹/₁₆. Бумага типографская № 1 и мелованная. Усл. печ. л. 16,275. Уч.-изд. л. 17,612. Тираж 50 000 экз. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Изд. № 873. Московская типография № 5 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, Мало-Московская, 21. Зак. 401. Цена 1 р. 63 к.

1p. 63k.