

ПРОЧТИ, ТОВАРИЩ!

Е. КОНЧИН

**ЗАГАДКИ
СТАРЫХ
КАРТИН**





Е.Кончин

**ЗАГАДКИ
СТАРЫХ
КАРТИН**

Издательство
«Знание»
Москва
1979

85.143(2)1
К65

Scan+DjVu: AlVaKo
10/01/2024

Кончин Е. В.

К65 Загадки старых картин. М., «Знание», 1979.
80 с.+4 с. илл. (Прочти, товарищ!)

Книжка состоит из очерков, рассказывающих о судьбах некоторых выдающихся произведений живописи и связанных с ними легендах. Анонимные до недавнего времени, благодаря многолетнему и кропотливому поиску исследователей некоторые картины обрели своего автора или имена тех, кто на них изображен. Другие по сей день не расшифрованы и ждут своего часа.

Для широкого круга читателей.

К $\frac{80102-036}{073(02)-79}$ 35-79 0501000000

85.143(2)1
75

© Издательство «Знание», 1979 г.



ПОСЛЕДНИЙ ПОРТРЕТ ПУШКИНА

Пожалуй, из всех прижизненных портретов Пушкина этот, что экспонируется в Ленинграде, в Музее-квартире поэта на Мойке, тревожил меня и занимал воображение более всего. Здесь был изображен не гений, вознесенный Кипренским на недостижимый Олимп бессмертной Славы и Величия и отвлеченный от мирских дрязг и суеты; не баловень судьбы и необыкновенно яркого таланта, что столь живо запечатлел Тропинин, не отчужденно успокоенный акварелью Соколова, нет! То был Пушкин последних, несчастных месяцев жизни своей, Пушкин, словно предчувствующий трагический свой рок, Пушкин, измученный злобой завистников, подозрениями, предательством и клеветой.

Вспоминаются сразу:

На свете счастья нет, но есть покой и воля.

Давно завидная мечтается мне доля —

Давно, усталый раб, замыслил я побег

В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

«Усталый раб» — осунувшееся, поблекшее, печальное лицо, потухшие глаза, в которых застыла навязчивая, нерадостная дума. И губы — будто бы в горестной гримасе, и черные уже поредевшие волосы дополняли последний портрет Александра Сергеевича, написанный в 1836 году, незадолго до его гибели.

Занимал портрет меня сильно. Может быть, потому я так интересовался обстоятельствами его создания. Ну, об этом несколько позже...

А впервые о портрете сенсационно оповестил Сигизмунд Либрович в 1890 году в книге «Пушкин в портретах». «Этот портрет, — сообщал он, — оставшийся до последнего времени совершенно неизвестным, весьма интересен в том отношении, что на нем Пушкин представлен совершенно натурально, без всяких прикрас... Невольно является предположение, что это едва ли не единственный портрет Пушкина, внушающий полнейшее доверие сходства, полнейшее убеждение, что таким именно был в действительности Пушкин. Что касается самого письма, то оно отличается силой, смелой лепкой, сочностью и вместе с тем большой жизненностью. Жаль, что до сих пор портрет этот ни разу не был еще воспроизведен и для публики остается совершенно неизвестным».

Произведение было обнаружено совсем неожиданно. Библиотекарь Александровского лицея Я. Г. Северский в разговоре с артистом балета Т. А. Стуколкиным случайно узнал, что в семействе его жены, дочери танцовщика Н. О. Гольца, раньше хранился неизвестно как туда попавший портрет Пушкина, но после он перешел к артисту Л. Л. Леонидову в числе других вещей в качестве приданого его жены — свояченицы Стуколкина. Сам Леонидов не придавал никакого значения полотну. Да и что было приятного в этой грязной, сильно потускневшей, пострадавшей от времени и плохой сохранности картине, на которой еле-еле различались черты лица! Поэтому и посчитали ее плохой копией с Кипренского, поэтому и находилась она в полной заброшенности.

Портрет осмотрел директор Александровского лицея Н. Н. Гартман, нашел его оригинальным. Захотел его приобрести, но Леонидов передал полотно в дар. Когда живопись отмыли, отчистили, то увидели прекрасную работу. Тогда-то и открылись на холсте инициалы автора «И. Л.».

Но кто скрывался за ними? Кто так глубоко, взволнованно понял душевную боль поэта и верно передал ее? Кто оставил нам последний его прижизненный портрет, «едва ли не единственный, внушающий полнейшее доверие сходства»? Обратились в Эрмитаж,

и работники его признали автором картины И. Л. Линева. Определенно признали.

Вот здесь бы Либровичу по свежим-то следам обратиться в Эрмитаж и допытаться, кто же непосредственно из эрмитажных специалистов установил имя автора (и, как мне кажется, назвал его сравнительно легко, словно знаком был с художником, а с его произведениями — так наверняка!), как это он, неизвестный нам искусствовед, достиг и на основе каких материалов? Эти чрезвычайно нужные сведения почему-то не заслужили внимания Либровича, он лишь сохранил для нас суждение Эрмитажа — и не более того! И приберег для будущих поколений одну из самых глухих, самых трудных и разноречивых загадок пушкинской иконографии. Ее решением более восьмидесяти лет занимались ученые — признанные пушкинисты, авторитетные знатоки иконографии поэта. Выказано было много утверждений, гипотез, догадок. Как, пожалуй, ни об одном пушкинском изображении. Но об авторе спорного произведения, отмеченного, по словам Игоря Эммануиловича Грабаря, «дурной славою», — ни единого нового достоверного факта! Линева как будто в воду канул! Да и вообще, существовал ли такой художник? Поэтому некоторые ученые с сомнением говорили о «так называемом линевском портрете...».

Кстати, сомневающихся можно было понять. Имя Линева не было найдено ни в каких списках художников того времени, ни в перечне выпускников Академии художеств. Не встречается оно, к удивлению, среди знакомых, даже случайных знакомых Пушкина и его близких друзей, не упоминается в воспоминаниях, мемуарах или рассказах современников. Линева не обнаружился в пушкинских материалах или в материалах его друзей. А ведь для того, чтобы написать с натуры вполне законченный живописный портрет, необходимо знать портретируемого, видеться с ним, притом не один раз! Все это бесспорно, но тем не менее следов таинственного художника не нашли.

Но Линева весьма занимал воображение ученых, ибо он оставил подлинный пушкинский документ, «убедительность и правдоподобие» которого, по утверждению искусствоведа Э. Ф. Голлербаха, «несомненны!» Добавлял он еще: «Всего правдивее, без прикрас

и без всякой идеализации передает внешность Пушкина...» И этим бесценен, этим страстно привлекателен для исследователей, ибо прижизненная иконография поэта — самый важный материал для изучения его образа, его облика.

Литературовед Н. Н. Вышеславцев считает линеvский портрет «замечательным иконографическим документом». Согласен с ним и И. С. Зильберштейн, который писал еще: «Это Пушкин накануне смерти, изображенный не слишком искусной, но искренней и любящей кистью, наименее приукрашенный из всех изображений поэта, он по своей иконографической значительности не уступает портретам Кипренского и Тропинина. Он стал известен сравнительно недавно, происхождение его темно, но правдивость и подлинность говорят сами за себя...» Но далее вынужден был констатировать: «...до сих пор остается почти полной загадкой... Ни история его создания, ни время его написания, ни его происхождение до сих пор, по существу, нам неведомы, как равно ничего не известно об его авторе. И никто из современных исследователей иконографии Пушкина ничего не прибавил к тому, что ровно пятьдесят лет назад (эти строки относятся к 1938 году. — Е К) впервые сообщил об этом портрете С. Либрович, впервые его изучивший. К сожалению, и у нас нет никаких данных, которые помогли бы окончательно поднять завесу загадочности с этого портрета...»

А здесь еще такая путаница произошла: после очередной реставрации картины, по-видимому, в конце 30-х годов, вместо буквы «И.» на живописи появилась невесть как буква «А.», и автором, таким образом, стал «А. Л.». Ошибку не заметили или же посчитали определение авторства портрета настолько безнадежным, что все равно от таковой неточности ничего равным счетом не изменится — и самозванная буква «А» твердо вошла в некоторые последние пушкинские издания.

Попытался открыть тайну портрета и, пожалуй, преуспел в этом не искусствовед и не пушкинист, а инженер-энергетик, профессор Московского станкоинструментального института Сергей Михайлович Куликов. Преподавал он начертательную геометрию, имел по этому предмету книги и статьи. Знал отменно историю энергетического дела в России и за рубежом. Известен еще тем,

что в начале века явился одним из основателей первой технической библиотеки в Москве. Как видим, область его научной и практической деятельности лежала далеко от занятия искусством, тем более от иконографии Пушкина. И между начертательной геометрией и исследованием портретов великого поэта — дистанция порядочная. Хотя Сергей Михайлович любил музыку, литературу. Был он человеком разносторонне образованным, широко мыслящим, завидно работоспособным, жадным и пытливым к жизни. Словом, настоящий интеллигент доброго закала.

И еще одно обязан сказать я, завершая этот биографический абрис ученого, и что, уверен, удивит читателей, как и прежде меня, вызовет у них естественное восхищение волей, силою характера и ума человеческого, настойчивостью и стремлением к познанию нового и к победе. Дело в том, что ко времени своего линевого поиска Сергей Михайлович вышел уже на пенсию и исполнилось ему тогда 83 года. Да-да, 83 года! На возвращение художника Линева к жизни нашей и будущих поколений он отдал последние свои пять лет жизни — умер в 1973 году, в возрасте 88 лет.

Поражаешься тому, что ученый, будучи в преклонном возрасте, совершил огромную, невероятно трудоемкую исследовательскую работу, требующую терпения и колоссальной усидчивости, острого и трезвого ума, цепкой памяти, умения логически мыслить и логически предполагать. Прodelал работу, быть может, самую важную, самую необходимую из всех своих земных трудов. Не только, по всей вероятности, нашел он создателя последнего портрета Пушкина — русской национальной реликвии, восстановив имя художника в истории русского искусства, но, бесспорно, и свое имя этим последним своим свершением оставил в истории отечественной культуры.

К сожалению, я не застал Сергея Михайловича в живых. Поэтому мне пришлось восстанавливать ход его исследования по солидной научной публикации, по черновикам его работы и другим бумагам, любезно предоставленным в мое распоряжение его дочерью, по рассказам его родных и близких. Посему естественна схематичность в некоторых местах описания его труда.

Начало поиска Куликова было необычным. Разыскивал он ма-

териалы о Линева, но только о другом — Александре Логиновиче Линева, который жил в 1842—1918 годах, — в дни своей молодости Сергей Михайлович служил под его началом. Это был талантливый русский инженер-электрик, личность незаурядная, колоритная.

Но поиски материалов о А. Л. Линева шли туго. Приехал как-то Сергей Михайлович из библиотеки, усталый, обескураженный, и говорит дочери Ирине Сергеевне:

— Не нашел почти ничего об Александре Логиновиче... Решил посмотреть, а есть ли какие-либо сведения о других Линевах, может быть, через них смогу добраться до своего электрика? И неожиданно встретил ряд упоминаний об авторе последнего портрета Пушкина Линева, его почему-то пишут с инициалами то «И. Л.», то «А. Л.». Завидным вниманием пользуется он у искусствоведов и ученых! Но несмотря на это, кроме того, что он — автор портрета, больше ничего не известно. Занимательная загадка — этот Линева! Знаешь, я невольно задумался над ней... Очень хотелось бы разузнать, кто он такой и при каких обстоятельствах создал свое замечательное произведение. Но удастся ли что-либо найти?..

Ирина Сергеевна (сама она философ, доктор философских наук), заинтересовавшись неожиданным увлечением отца, уговорила его не попутно, а всерьез приняться за расшифровку «тайны» художника Линева.

С чего начать? Наверное, с того, каковы же все-таки инициалы автора портрета — «И. Л.», или же, как неоднократно встречается, особенно в последних книгах о Пушкине, «А. Л.». Естественно, надо было бы посмотреть сам оригинал. По просьбе отца Ирина Сергеевна поехала в Ленинград, побывала в Музее-квартире поэта, попросила дать ей возможность внимательно познакомиться с картиной. Скрупулезно ее осмотрела, увидела, что подписано полотно, действительно, инициалами «А. Л.», однако подметила, что начертание букв «А.» и «Л.» как будто бы различно друг от друга, словно написаны они разными почерками. Быть может, так оно и есть? Добилась, чтобы полотно направили на обследование в физико-рентгеновскую лабораторию Государственного Эрмитажа. Там после исследования живописи заключили, что буква «А» недавнего и отнюдь не авторского происхождения. Но главное — под нею, на

основном красочном слое, совершенно явственно выявились контуры первоначальной, но стершейся, вероятно, при не очень-то умелой реставрации буквы «И».

Итак, автором портрета является И. Л. Линеv, и Либрович был прав. А ведь курьезная «опечатка» ввела в заблуждение многих ученых и писателей. Быть может, она и была причиной розыскных неудач некоторых из них. И продолжала бы еще долго приводить исследователей в недоумение...

Приступая к поискам, Куликов рассуждал так: поскольку Линеv, как известно, не значится ни в каких списках художников того времени, то, похоже, он не профессионал, а любитель, не получивший специального образования. Заниматься живописью, не будучи профессионалом, мог себе позволить человек обеспеченный, располагавший достаточным временем и, конечно, дворянин. И уж тогда, конечно, фамилия его значится в соответствующих родословных книгах.

Линеv — фамилия малораспространенная, это облегчило розыск Сергея Михайловича. Да, Линеvы оказались фамилией древней. И такую особенность их родословного древа подметил ученый — у них, как, впрочем, во многих старозаветных дворянских семьях, первенца обычно нарекали именем деда. Получалось как бы закономерное чередование имен. У Линеvых первенцами были Иван и Логин. Старшего брата энергетика Александра Логиновича звали Иваном. Таким образом, подумал Сергей Михайлович, нельзя ли предположить, что художник И. Л. Линеv — Иван Логинович? Разумеется, эта догадка, если бы подтвердилась, могла бы существенно помочь исследованию.

Как будто бы подтвердили эту гипотезу и родственники жены Александра Логиновича, артистки Большого театра, впоследствии известной фольклористки Евгении Линеvой. Отыскал Куликов их в Москве с помощью музыковедов. А еще они подсказали нечто очень интересное: помнится, что кто-то из далеких линеvских предков, им неведомых, в самом деле занимался живописью, были где-то и его картины. Удалось выяснить и то, что родовое имение Линеvых располагалось близ города Устюжна, в Новгородской губернии (ныне этот город находится на территории Вологодской об-

ласти). Личные же дворянские архивы из национализированных усадеб Новгородской губернии по большей части попали в первые годы Советской власти в Центральный государственный исторический архив Ленинграда. Поэтому дальнейшие поиски, вероятно, и следовало продолжить именно в нем.

Поехал Сергей Михайлович в Ленинград, и здесь, правда не сразу, а через несколько месяцев упорного изучения разных бумаг нашелся, наконец-то, один-единственный документ, поистине бесценный для исследователя. То была доверенность, датированная 1811 годом, на введение во владение устюжанским имением сына бригадира Логина Ивановича Линева — полковника Ивана Логиновича, только что вышедшего в отставку. Похоже, что предположение Куликова о вероятном имени и отчестве художника оправдывалось.

А вот дальше пошли сплошь неудачи. Ивана Логиновича Линева не нашел Сергей Михайлович в списках выпускников кадетских корпусов за 1790—1800 годы, хотя и пересмотрел несколько объемистых папок в Центральном военно-историческом архиве. Не оказалось его и в перечне учащихся пажеского корпуса. И в наградных листах офицеров... И во многих-многих других архивных папках.

Припомнил Сергей Михайлович, что один из ученых полагал, будто следы Линева следует искать на Кавказе...

Кстати, небольшое, но важное отступление. Как я уже упоминал, линевским портретом Пушкина интересовались многие ученые. Хотя загадку картины они и не решили, их предположения, гипотезы послужили той **необходимой** основой для поиска Куликова. Именно они, искусствоведы и литературоведы, наметили вехи его исследовательского пути и сделали его целенаправленным. Убеден, что без этой основы, без самого пристального изучения всей «линевской» литературы поиск Сергея Михайловича был бы невозможен. И даже если какое-то мнение не подтверждалось, то ведь в поиске отрицательный результат — в конечном итоге результат положительный.

Теперь вернемся к утверждению, что «следы Линева надо искать на Кавказе». Почему? Указывали обычно на нерасшифрован-

ную записку Пушкина, посланную в апреле 1832 года (?) Г. Г. Чернецову: «Ты хотел видеть тифлисского живописца. Уговорись с ним, когда бы нам вместе к нему приехать...» Взялся Куликов за полковые списки кавказских войск. Отыскал в них двух Линевых. Нет, они не могли встречаться с Пушкиным на Кавказе, так как здесь служили значительно позже приезда поэта.

Опять — неудача! В такие дни Сергей Михайлович хандрил, говорил дочери, что ничего у него не получается с «этим Линевым», что зашел он в тупик, из которого выхода не видит. И вообще розыск надо бросать, ибо чувствует себя совсем скверно от каждодневного многочасового сидения в библиотечных и архивных залах. Но отходил, успокаивался, настроение улучшалось — и опять спешил он в библиотеку проверять какие-то новые версии.

Тут и пришла ему однажды мысль: а не следует ли заглянуть в «высочайшие указы» по чиновному производству. Офицеров в чине повышали тогда примерно через шесть лет (а во время войны, естественно, скорее). Если Линева был произведен в полковники перед своей отставкой из армии, то подполковником он мог стать в 1805—1807 годах. Перелистывание так называемых «Книг старшинства» заняло массу времени и потребовало изрядного терпения. Но принесло удачу! Отыскал он в «списке штабс-офицеров по старшинству» за 10 декабря 1805 года под номером 22 строчку о присвоении чина подполковника Линева, служившему в Сумском гусарском полку.

Правда, фамилия была указана без инициалов, но все равно эта строка оказалась весьма существенной зацепкой! Потому что Сумской гусарский полк—один из старейших в русской армии и за свое 250-летнее существование не раз отстаивал в разных битвах честь и безопасность Отчизны. О подвигах его, о славных военных деяниях была составлена в 1902 году трехтомная история. В ней Куликов и нашел упоминание о Линева. Так, о боях против войск Наполеона в 1807 году, в частности, говорилось: «Сумский полк несколько раз ходил в атаку... Подполковник Линева, командуя первым батальоном, отрезал часть атакующего противника и выручил 1-й и 2-й егерские полки, которые были уже отрезаны французами, им грозила неминуемая гибель...» За героизм и самоот-

верженность Линева получает золотую саблю — высокую воинскую награду.

В 1811 году Иван Логинович, как мы знаем, вышел в отставку и поселился в родовом имении, в 35 верстах от Устюжны. А не сохранились ли там, подумал Сергей Михайлович, какие-либо предания, легенды, рассказы старожилов о нем? Не остались ли вещи Линева, документы его, картины?.. А вдруг — и картины?! Самое бесспорное доказательство того, что Иван Логинович был художником! Если к тому же их живопись будет похожа на письмо портрета Пушкина...

Откровенно, в такое почти сенсационное везение он не верил. Надеялся, конечно, на какую-то удачливость — не без того, но особенных открытий не ожидал. Его горький и радостный исследовательский опыт приучил к тому, что успех не является сам собой, его приходится подчас добиваться поистине каторжным трудом. Трудом и той стойкостью духа, которая помогает не отчаиваться при неудачах. А их было предостаточно. Так, Куликову подсказали: живут, дескать, в Боровичах Новгородской области какие-то Линева. Подумал: быть может, потомки Ивана Логиновича? Побывала там Ирина Сергеевна и не нашла никаких Линева. Поэтому поездка и в Устюжну могла быть напрасной.

Но ехать нужно обязательно! Самого Сергея Михайловича, естественно, не отпустили в столь утомительное путешествие — оно было уже ему не по силам; поэтому отправились в Устюжну Ирина Сергеевна с мужем и художник Леонтий Иванович Денисов, которого «завлекли в поездку линеваской загадкой». Ранним августовским утром отбыли они на машине из Москвы в этот небольшой город, примечательный в литературе лишь тем, что здесь произошли события, послужившие сюжетом Н. В. Гоголю для «Ревизора».

Ехали долго. Дороги чем ближе к Устюжне, тем становились хуже. Но все же благополучно добрались. В городе обратились в местный краеведческий музей — и сначала огорчились. Музейные работники, на которых возлагалось столько надежд, толком ничего не могли сказать — люди они новые в музее и неважно знакомые с прошлым своего района. Да, что-то слышали они о Линева, но советовали обратиться к старым краеведам, к давним

музейным сотрудникам, которые нынче на пенсии, а прежде — к Августе Васильевне Головановой.

Поехали к ней. Встретила их пожилая, спокойная, обаятельная женщина, истинно и душевно преданная музейному делу. Она вспомнила рассказы старых людей о том, что жил близ города в начале прошлого века Иван Логинович Линева. Известен был тем, что построил в имении по собственному проекту церковь Вознесения, напомилавшую по архитектуре Исаакиевский собор в Петербурге.

— Сохранилась ли церковь?

— Нет! Ни дом Линева, ни церковь не уцелели..

Но нашли у местной жительницы, древней старушки Марии Ивановны Смирновой, фотографию храма, сделанную в начале века. Посмотрели и убедились, что по праву постройка именовалась украшением этих мест. Мария Ивановна отдала снимок Ирине Сергеевне, а после писала Куликовым, сообщая о разных устюженских новостях. Кстати, эта поездка пополнила и без того обильную «линевскую почту» Сергея Михайловича — прибавила еще несколько искренних добровольных помощников его исследования.

Сообщила Августа Васильевна и то, что действительно Линева был художником и, по преданиям, написал на холсте несколько икон для храма Вознесения, весьма, говорят, своеобразных икон.

— Где же они? — спросила Ирина Сергеевна и, откровенно, положительного ответа не ждала.

— Когда церковь разбирали на кирпичи, — ответила Августа Васильевна, — то тогдашний директор музея Яковнецкий и я, будучи хранителем фондов, успели забрать из нее иконы. Где они сейчас? В запасниках музея. Кстати, вместе с портретами и другими картинами, которые мы собрали из дворянских усадеб, расположенных по соседству с имением Линеваых..

Не стоит объяснять, с каким волнением были извлечены опять-таки с помощью Августы Васильевны иконы и картины из запасников музея. Среди них, как определил Леонтий Иванович, находились работы, имеющие высокие художественные достоинства. Вероятнее всего, это были линеваские работы. На бóльший успех, пожалуй, нельзя было и рассчитывать!

Но почему решили, что они принадлежат именно Линевау? Нет,

они не были подписаны. Вероятно, он сделал исключение только для «Портрета А. С. Пушкина»; но все указывало на его авторство: и предполагаемое время создания, и прошлые легенды, которые относили ему эти холсты, и характер живописи, ее особенности — очень характерные особенности! Они — от непрофессионализма Ивана Логиновича, от незнания им ряда простейших анатомических правил, которые знакомы любому художнику, имеющему специальную подготовку. Но Линеv-то нигде не учился живописи, его искусство — природный и прекрасный дар, который, к сожалению, раскрылся неполно: отсутствовала крепкая художественная школа. В его портретах повторяются одни и те же нарушения соотношений частей лица, кстати, для неспециалистов почти незаметные. Я подчеркиваю, **одни и те же нарушения!**

Они-то и послужили как бы линеvскими именными отличиями, по которым уверенно отбирались в фондах музея его произведения. Каковы эти авторские отметки? Несколько неточно писал он лоб — слишком прямо, без учета перспективы при повороте головы, и глаза, зрачки которых он своеобразно смещал в сторону; притом глаза писал обязательно с каким-то страдальческим выражением, столь сильно проявившимся в портрете Пушкина. Использовал он почти одинаковый ракурс головы портретируемых.

По этим приметам и опознали несколько икон, а вернее картин на религиозные темы. В особенности обращало на себя внимание полотно, изображающее коленопреклоненного римского сотника, потрясенного смертью распятого Христа. Профессиональный исполнитель икон не сумел бы так исторически достоверно воспроизвести воинскую одежду и оружие римлянина. Это было под силу человеку, знающему и почитающему точность в изображении военных атрибутов, вероятнее всего, любителю из бывших военных, каким и был Линеv.

А эта скрупулезная документальность, строгий, подчас беспощадный реализм, даже некоторый натурализм изображений также является характерной чертой произведений Линева, а прежде всего портрета Пушкина, автором которого теперь уже почти что несомненно мог считаться Иван Логинович.

Но как же познакомился он с Александром Сергеевичем, как

уговорил его позировать? Очевидно, кто-то из друзей Пушкина, из очень близких его друзей, попросил повстречаться с художником. Но кто он, этот посредник меж поэтом и живописцем?

Безусловно, портрет создавался в Петербурге во время одного из наездов Линева в столицу. А не имел ли он здесь свой дом, в котором, как многие состоятельные люди, жил зимой? Еще один вопрос, на который Сергей Михайлович также пока что не мог ответить.

А дни летели один за другим, очень стремительно летели, но все без видимого толка! Успеет ли он завершить свой поиск?.. Поэтому старый профессор торопился. Дорожил каждым часом. Ежедневно, словно на обязательную службу, ездил в Библиотеку им. В. И. Ленина. Его здесь хорошо знали, встречали как давнего знакомого, внимательно интересовались его трудом и помогали, как могли. Сергей Михайлович подсчитал, что в его работе участвовало двадцать восемь библиотечных сотрудников. Каждый внес свою долю в поиск, да иначе и быть не могло: одному Куликову трудно было ориентироваться в специальной и справочной литературе. Не раз выручали они ученого из тупиковых положений. Ну вот однажды опытный библиотекарь посоветовала ему посмотреть старый забытый справочник: «Нумерация домов С.-Петербурга с алфавитным списком проспектов, улиц... и владельцев домов» за 1836 год. Не сразу Сергей Михайлович разобрался в порядке его составления, а когда понял, то уже без особого промедления нашел ответ на один из своих вопросов; прочитал он, что на 2-й Итальянской улице, Литейной части, 17, значился собственный дом полковника Линева.

Не простое ли это совпадение? Вряд ли. Если б в то время существовало в русской армии двое и более полковников Линева, то они согласно установленному правилу назывались бы под номерами: полковник Линева 1-й, полковник Линева 2-й и так далее. Поэтому, несомненно, в справочнике указан дом полковника Ивана Логиновича Линева.

Сделан еще один трудный шаг вперед. Но тем не менее он не открыл, как Линева познакомился с поэтом, как уговорил его позировать. Не ответила на эти вопросы и поездка в Ленинград,

хотя она кое-что и дала. Правда, дом Линева не сохранился на сегодняшней улице Жуковского. В Эрмитаже и Русском музее также не обнаружилось никаких документов о Линеве (как вновь не сожалеть о непредусмотрительности Либровича!). Однако в Историческом архиве нашлись документы о рождении внуков полковника Линева. Вторым его внуком и был энергетик Александр Логинович, который послужил первопричиной самозабвенного увлечения профессора Куликова. Так художник Линева, в свою очередь, снова привел исследователя к инженеру Линеву.

Где искать дальше? Выручил случай. Вернее, друзья и близкие семьи Куликовых — все они с большим пониманием следили за исследованием старого ученого. На этот раз помогла Татьяна Федоровна Каратыгина. Она собирала материалы о первой технической библиотеке в Москве, одним из организаторов которой был Сергей Михайлович Куликов, — так с ним и познакомилась.

Позвонила Татьяна Федоровна и спросила:

— Не вашего ли Линева упоминает Житова в книге «И. С. Тургенев в воспоминаниях современников»? Посмотрите на тридцать девятой странице...

Открыли страницу 39 — и верно: В. Н. Житова, воспитанница Варвары Петровны Тургеневой, член ее семьи, пишет: «в Петербурге жили в доме Линева». В примечаниях эта фраза расшифровывалась так: «В 1836—37 годах Тургеневы жили в Петербурге по адресу: Литейная часть 3-го квартала, в доме Линева, номер 17».

Сомнений никаких — все сходится!

Варвара Петровна Тургенева сменила в столице несколько мест жительства, прежде чем поселиться у Линева, большой дом которого ей очень понравился. Он располагался в аристократическом районе, что давало ей, большой стороннице светского образа жизни, возможность достойно принимать высокопоставленных гостей, частенько посещавших семью Тургеневых. А приходили люди именитые — генерал-адъютант Гринвальд, придворный хирург Аренд, профессор медико-хирургической академии Громов. Но самым почетным гостем был Василий Андреевич Жуковский.

Варвара Петровна знала его и раньше, их имения находились рядом в Белевском уезде, и Василий Андреевич по-соседски не

раз бывал у Лутовиновых, даже как-то играл в домашнем спектакле роль волшебника. Когда она переехала в Петербург, то прежде всего захотела восстановить это давнишнее свое знакомство. Тургенева вышла ко дню именин Жуковского красную бархатную подушку и послала подарок в Зимний дворец, где жил в то время Василий Андреевич, состоявший воспитателем наследника. Передал именное подношение ее сын, пятнадцатилетний Ваня (много позже Иван Сергеевич Тургенев с юмором вспомнит торжественное вручение им подушки Василию Андреевичу Жуковскому). Знаменитый метр благосклонно принял дар, и дружеские отношения возобновились.

...Еще одно небольшое отступление, которое имеет отношение к дому Линева. Именно сюда Иван Сергеевич в ночь на 31 января 1837 года принес бесценную реликвию — прядь волос умершего Пушкина, которую потом хранил в серебряном медальоне. И эти локоны позже подтвердят, что автор последнего портрета поэта правильно передал их цвет.

Итак, Жуковский — столь мучительно и долго искомое недостающее звено меж Пушкиным и Линевым. Василий Андреевич часто бывал у Тургеневых. Естественно, он знаком был и с хозяином дома — с Иваном Логиновичем, человеком одного с ним круга; тем более, что близкие родственники Линева служили при дворе и, в свою очередь, знали Жуковского. Логично также предположить, что он видел живописные работы Линева. Ныне невозможно точно установить: Василий Андреевич предложил Линеvu написать портрет Пушкина или же Иван Логинович попросил Жуковского об этом... Вероятнее всего, инициатором создания портрета был все же Василий Андреевич, и вот почему.

Еще в 1820 году он подарил Пушкину свой портрет, рисованный Е. Эстеррейхом, со знаменитыми словами: «Победителю-ученику от побежденного учителя...» Поэтому резонно, что и Жуковский пожелал также иметь пушкинский портрет. А о том, что Александр Сергеевич согласился позировать художнику по просьбе Жуковского, говорят сохранившиеся и неоднократно публиковавшиеся записки Василия Андреевича.

«Не забудь, что ты у меня нынче в час будешь рисоваться.

Если не найдешь меня, паче чаяния, дома, то найдешь у меня живописца. Прошу пожаловать.

Жуковский

Адрес: Александру Сергеевичу Пушкину».

«...А завтра (в субботу) жду тебя также непременно к себе часу во втором по утру. У меня будет живописец, и ты должен с полчаса посидеть под пыткой его животворной кисти. На оба запроса прошу ответить: да.

Жуковский».

Записки условно датируются специалистами январем — мартом 1836 года, именно тем временем, к которому и относится создание Линевым портрета. О нем, вероятнее всего, просит Василий Андреевич. Встреча, как мы видим, произошла на квартире Жуковского. Но художника он не называет по имени, поскольку прежде Пушкин не был с ним знаком. Имя Линева, вероятно, ничего бы не сказало поэту — ведь Иван Логинович был художником не профессиональным, из безвестных.

Наверное, портрет не понравился Александру Сергеевичу, что, собственно, понятно. Художник слишком обнаженно, слишком откровенно показал душевную драму Пушкина, его усталость, его горечь; Линев представил его, как несчастливого человека, измученного разными житейскими обстоятельствами.

Не линевскому ли произведению предназначены были до сих пор не разгаданные слова Пушкина в записке неизвестному лицу: «Посылаю тебе мою образину...» Вполне можно предположить, что Александр Сергеевич писал Жуковскому, пересылая ему этот свой портрет. Это, конечно, всего лишь догадка, но она удивительно к месту, она точно вставляется в строку. Впервые же эта записка была опубликована в книге «Сочинения А. С. Пушкина». Издание Академии наук, 1911 год. Адресат и дата неизвестны. В издании «Библиотека великих писателей» под редакцией профессора С. А. Венгерова в 1915 году высказывалось мнение, что адресатом мог быть П. А. Вяземский и сама записка относилась тогда к 1828 году. Под «образиной» имелся в виду портрет, гравированный

Н. И. Уткиным с оригинала О. А. Кипренского. В академическом «Полном собрании сочинений» поэта (1948 год) адресатом назывался П. В. Нащокин (со знаком вопроса). Записка датируется июлем 1833 года — тоже со знаком вопроса.

Какова дальнейшая судьба портрета? После смерти Жуковского в 1852 году его сын щедрс, по-глупому щедро, раздаривает приятелям драгоценные пушкинские документы, столь бережно собранные отцом. Ушли невесть куда и даже попали за границу автографы поэта, письма его, рукописи, иные вещи, письма Василия Андреевича, посвященные поэту... И портрет! Он также попадает в чужие руки, оказывается у балетмейстера Николая Осиповича Гольца, знакомого Жуковского. На его дочери женился Леонид Львович Леонидов, у которого десятки лет спустя, в 1887 году, и был неожиданно обнаружен портрет — выдающийся национальный памятник. Но еще понадобилось более восьмидесяти лет, чтобы нашелся упрямый исследователь, который достаточно серьезно, хотя большей частью на косвенных доводах, построил свое несомненно интересное доказательство: кто, где и при каких обстоятельствах создал замечательное произведение.

Но исследованием Куликова отнюдь не заканчивается «линевский поиск». Весьма желательно подтвердить это открытие и этот путь поиска какими-то новыми, а главное — неопровержимыми аргументами, доказать его единственность. Вероятно, новые исследователи загадки пушкинского портрета откроют не только неизвестные ранее факты, но позволят изучить уже знакомые толкования более глубоко. Это необходимо еще и потому, что Сергей Михайлович многого просто-напросто не успел сделать. Так или иначе, но пока куликовское решение «линевского вопроса» наиболее логично обоснованно, привлекательно и явно заслуживает пристального внимания.





КАРТИНЫ ИЗ СТАРОГО СУНДУКА

Однажды в калужский художественный музей пришел молодой человек и принес связку холстов, тринадцать портретов—целую живописную коллекцию.

— Семейная реликвия, — пояснил он. — Лежали в сундуке у престарелого родственника. Нам они ни к чему, погибнут ведь, а музеею вдруг пригодятся...

Замечание его — «погибнут ведь» — оказалось более чем предусмотрительным. Картины действительно были темными, грязными, пожухлыми; красочный слой — в трещинах и осыпях, а кое-где и вовсе осыпался, холсты в прорывах и дырах. Похоже было, что к фамильному наследству относились без должного почтения много десятков лет. Как впрочем оно сохранилось — можно лишь удивляться! Да в сундуке ли полотна лежали? Наверное, валялись где-нибудь на чердаке среди всякого ненужного хлама и поломанной мебели.

Приняли в музее «реликвии». Хотя с первого взгляда казались они любительскими упражнениями. Однако когда присмотрелись внимательно к тем полотнам, на которых можно было разобрать лица, — нет! Не пустяки! Письмо уверенное, своеобразное, рука чувствуется, несомненно, одаренного художника. А вот этот портрет девушки, почти подростка — просто великолепный. Осто-

рожно промыли картину, и сквозь черноту, паутину старческих трещин, что покрывали красочный слой, вдруг пробились, засияли холодные голубовато-белые тона легкого платья, заструилось живое тепло плеч, рук, нежного овала лица. Безвестный живописец сумел передать трогательность и свежесть юности, доверчивость ее и невинность.

Да безвестный ли художник? На холсте можно было уже разоб-
рать подпись автора. Если взглядеться пристальнее, то явно виде-
лись слова: «Рисовал Федор Тулов. 1854».

Федор Тулов? Такого художника в музее не знали...

Тяжелый случай

В Калугу я приехал по командировочным делам. Зашел в музей, и его директор, давняя моя знакомая Анна Васильевна Казак, рас-
сказала о любопытном приобретении.

— А где же картины?

— В Москве. На реставрации во Всесоюзной Центральной на-
учно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации
музейных ценностей. Занимается нашими холстами искусствовед
Светлана Ивановна Горелова.

В Москве я позвонил Гореловой.

— Да, картины Тулова у нас Хотите посмотреть? Вам придется
подождать. Сколько? Ну года.. два-три! Почему так долго? Очень
тяжелый случай!

Кстати, лаборатория — организация больше научно-исследова-
тельская, нежели просто утилитарно реставрационная Она берется
за работу лишь в случаях особо важных, особо сложных, когда тре-
буется совершенно новая методика реставрации, новые препараты,
иной, неиспробованный подход к «материалу», как здесь называют
попорченные полотна. Калужские холсты неведомого Тулова как раз
и оказались особо трудным «материалом» и тем заинтересовали
ВЦНИЛКР.

Часто приезжал я в Новоспасский монастырь, на Крестьянскую

площадь. Верх его колокольни и купола церковей видны еще от станции метро «Пролетарская». В одном из бывших храмов и расположился отдел масляной живописи лаборатории. Большой зал с низкими сводчатыми потолками, заставленный широкими столами, шкафами, стендами. А на столах лежат, стоят на специальных подставках картины знаменитых авторов и безвестных, нуждающиеся в незамедлительной помощи. У картин — люди в белых халатах. И тишина, как мне показалась, благоговейная, когда не слышно шагов, когда говорят вполголоса; тишина, в которой даже телефонный звонок кажется посторонним, чуждым звуком. Еще запомнился запах, присущий лишь реставрационным мастерским, — запах краски, холста, дерева, пронзительных химикатов.

В одном из закутков зала — он огорожен был шкафами и выглядел крохотной комнаткой — втиснут стол Гореловой, у которого я и провел немало часов. В первый приезд, наконец-то, увидел туловские небольшие по размерам живописные картины. Удивился тому, что полотно оказалось не тринадцать, что прибыли из Калуги, а гораздо больше.

— Тем не менее все эти работы — туловские, — явно торжествует Светлана Ивановна.

— Где вы их разыскали?

— Неведомый Федор Тулов и для меня вначале был загадкой, — говорит она. — Кто же он, а главное — есть ли еще где-либо его произведения? Стала искать по музейным выставочным каталогам. И нашла в каталоге выставки русского портрета, которая состоялась в Петербурге в 1905 году, нашла, как автора семейного портрета Шаховских-Голыньских. Узнала, что картина — в Историческом музее. Пошла ее осматривать — отыскала там еще три туловские работы. Ну, а дальше поступила так: поскольку художник имел отношение к Шаховским, то просмотрела их фамильный архив, который поступил в 1918 году из имения Белая Колпь, из-под Волоколамска, в Румянцевский музей. Ныне он хранится в отделе рукописей Государственной библиотеки имени В. И. Ленина. Здесь мне повезло — наткнулась сразу на двадцать семь небольших его картин. Два портрета экспонируются в Смоленском музее изобразительных искусств — пришли туда из усадьбы Муравьевых в деревне Скугиреве Смолен-

ской губернии. Два, как мне сообщили, находятся в Ленинграде, в Государственном Эрмитаже...

Набралось сорок восемь работ. Что ж, немало для одного художника! Но, разбросанные по разным хранилищам, спрятанные в их запасниках, туловские произведения были малодоступны и накрепко забыты. И наверное, долго еще пребывали лишь в «единицах хранения», если б не калужская находка, не заинтересованность работников калужского музея необычным приобретением и, конечно, не завидная энергия, с какой Светлана Ивановна Горелова взялась за розыск наследия живописца.

— Как вы опознали принадлежность этих полотен Тулову?

— Некоторые из них были подписаны живописцем. Правда, надписи подчас разбирались лишь под сильной лупой, может быть поэтому картины и считались анонимными. Другие, конечно, весьма предварительно, определяла по внешнему стилистическому сходству. Помогло также и то, что на холстах, принадлежавших Шаховским, фамилии портретируемых были указаны на оборотной стороне. Надписи сделал в середине прошлого века, вероятно, их владелец. Ну, а иные картины — их, к сожалению, было большинство — стали совершенно туловскими только после кропотливой реставрации и тщательного исследования. (Кстати, кое-какие из них до сих пор значатся «под вопросом»...)

Эти «иные» картины пришли в лабораторию в ужасном состоянии. Болезни их были застарелыми, хроническими. Поначалу сомневались, удастся ли некоторые вообще спасти. По крайней мере, обычными методами — вряд ли. Вероятно, надо было выработать какие-то другие, более действенные... Но какие?

Чтобы ответить на этот вопрос, холсты скрупулезно изучили с помощью различных технических средств. При посредстве рентгена определили характер авторского мазка, присущий письму лишь одного художника и никакому иному, — что-то вроде отпечатков пальцев. Узнали и о процессе создания произведения — это важно было для того, чтобы отличить первоначальную живопись от позднейших записей. Наиболее поврежденные места «осматривались» ультрафиолетовыми и инфракрасными лучами, которые, кстати, помогли увидеть и авторскую подпись, скрытую подчас грязью,

почерневшим и разложившимся лаком. Микрофотосъемка в скользящем свете выявила невидимые простому глазу болезненные вздутия и отслоения краски. И авторский рисунок под живописью изучили с помощью специального прибора — электронно-оптического преобразователя. Исследовался состав красок, грунт, холст, лак. Диагноз заболеваний уточнялся и проверялся.

Лишь затем реставраторы приступили к укреплению живописного слоя, к расчистке его от грязи, лака, разных напластований и поновлений.

Показали мне великолепный, в первозданной свежести туловской темно-оливковой гаммы «Женский портрет», словно вчера написанный.

— Трудно, конечно, поверить, — говорит реставратор Лариса Ивановна Яшкина, — но когда он пришел к нам, то представлял собой грязную измятую тряпку, на которой с трудом проглядывалось какое-то лицо. Холст был без подрамника в прорывах и дырах. Вздувшийся красочный слой непонятно как еще держался на нем. Словом, шансов на восстановление почти что не было... Ну, а сейчас вы заметите следы тяжелых травм?

— Пожалуй, нет. — Я очень добросовестно осмотрел холст. — Как удалось спасти картину?

Не сразу и не просто. Долго возились с ней. Поскольку красочный слой еле держался на холсте, то любое резкое прикосновение могло еще больше повредить живопись. Так что отпадал привычный способ ее консервации, когда клеевой состав шприцем вводился в каждое вздутие. Да и злокачественных вздутий было не одно, не два, даже не три — почти сплошь они усыпали живопись. Поэтому реставраторы попробовали по-иному сохранить картину. Как? Холст с оборотной стороны пропитали теплым осетровым клеем, в который добавлялся так называемый «ксель» — химически активное вещество, способствующее лучшему проникновению клея через холст и грунт в попорченную отслаивающуюся краску. Таким образом, красочный слой скреплялся с грунтом и холстом. Клеевой состав заполнял трещины красочного слоя, который становился эластичным, мягким. Потом холст просушивали не слишком горячим утюгом и дублировали его — на основную ткань наклеивали новую, крепкую.

Очень «трудным» оказался портрет декабриста Александра Николаевича Муравьева — одно из значительных произведений Тулова. Он был сильно разрушен. Треть живописи отсутствовала на ветхом холсте, а то, что еще оставалось, было истерзано, искромсано словами, большими трещинами — реставраторы называют их жесткими кракелюрами, губительны они для живописи. Вздувшаяся краска была очень слабой и осыпалась буквально на глазах.

Что было делать? И сохранили живопись таким способом. Теплый пятипроцентный осетровый клей с медом наносился на красочный слой с помощью пульверизатора, но его струя направлялась... вверх — клей легко опадал на живопись. Подсыхал. Потом его закрывали папиросной бумагой или полиэтиленовой пленкой и теплым утюгом осторожно прогревали. Постепенно опадали злокачественные вздутия, сравнивались и исчезали кракелюры, красочный слой становился живым, мягким, он мог благополучно перенести такую операцию, как дублировка холста.

К каждому туловскому полотну был свой индивидуальный подход, своя программа лечения. Пять лет кропотливого труда, поисков наиболее эффективных методов спасения картин понадобилось Гореловой, реставраторам Ларисе Ивановне Яшкиной и Алевтине Константиновне Севериной. Остальные сотрудники не остались в стороне. Очень помог заведующий Александр Александрович Зайцев, видный мастер реставрационного дела.

...Смотрел я на возрожденные полотна, восхищался как дарованием художника, создавшим прекрасные творения, так и завидным умением реставраторов, которые восстановили незаурядный русский талант в исконных его правах. Было бы справедливым, по моему, если бы на этикетках картин рядом с именем автора указывали и фамилии реставраторов. Они заслужили такое соседство.

Что такое атрибуция?

Наконец, картины отреставрированы, Теперь Светлане Ивановне предстояло заняться не менее трудоемким и ответственным делом — атрибуцией,

Что такое атрибуция? Специальная область искусствоведения, которая означает определение времени, места создания произведения и, конечно, автора, если он неизвестен, его школу, «круг», а также тех, кого художник изобразил. Затем устанавливается значение и место произведения в истории изобразительного искусства. В «туловском» случае — в истории русской живописи первой половины XIX века.

Атрибуция — естественная и необходимая часть работы искусствоведа. Она непременно ставит какие-то вопросы творческого процесса, стилистики произведения, художественного метода и является как бы «высшим пилотажем» науки об искусстве, в котором полностью раскрываются способности исследователя, его умение мыслить аналитически и логически, умение предполагать, строить догадки и гипотезы.

Путь исследователя тернист, извилист и проходит зачастую в потемках, которые отнюдь не освещаются путеводными огнями. Он не отмерен километровыми столбами, поэтому здесь правомерны и ошибки, и досадные промахи, и длительный «бег на месте», и бесплодная погоня за миражами. И совершенно глухие тупики, когда почти уверяешься, что никогда не будут познаны эти «проклятые загадки», которые стали твоей судьбой и не дают ни сна, ни отдыха, ни покоя. Порой, когда не помогают ни рациональные выкладки, ни построенные с математической точностью расчеты, помогают найти истину кажущиеся поначалу фантастическими предположения или слишком смелые гипотезы. Тем более в искусствоведении. Здесь познание подчас основывается на характере восприятия, на особенном чутье, на интуиции, то есть на иррациональных свойствах человеческой психики, относящейся больше к области чувств, нежели разума.

Прекрасно сформулировал это удивительное, увлекательное, всепоглощающее и мучительное занятие Б. Р. Виппер. Он говорил: «Атрибуция — не чудо, не колдовство, но и не математическая задача. Она осуществляется чутьем, обостренным школой и знаниями; она основана на сочетании вкуса и глаза с твердо проработанными методами. Восторженное преклонение перед гениальной интуицией знатока столь же ошибочно, как и преувеличенное недоверие к

точности атрибуционных приемов и достоверности атрибуционных выводов».

Но какое ни с чем не сравнимое удовлетворение испытывает ученый, когда его исследование, которое иногда длится многие годы, приводит, наконец, к подлинному открытию. Не важно, сенсационное ли оно и будут ли о нем еще долго спорить специалисты и литераторы, или же рядовой «кирпичик» в построении какого-либо теоретического или практического постулата искусствознания.

Атрибуция работ никому не известного Тулова, конечно, не ожидала громкого итога. Однако она неожиданно принесла более чем просто интересные результаты. Не только искусствоведческие, но также в познании декабристского движения и его деятельных участников. Ведь среди портретируемых оказался Александр Николаевич Муравьев — основатель первых тайных антиправительственных обществ — Союза спасения и Союза благоденствия, личность во всех отношениях замечательная. Оставил Федор Тулов нам и портрет его жены — Прасковьи Михайловны Муравьевой, урожденной Шаховской, одной из первых жен декабристов, последовавших за мужьями в Сибирь, разделившей с ним ссылку, изгнание, опалу и погибшей там же; портрет ее сестры Варвары Михайловны Шаховской, невесты декабриста Петра Муханова, также уехавшей в Сибирь; второй жены Муравьева — Марфы Михайловны — родной сестры Прасковьи и Варвары; фельдмаршала Фабиана Вильгельмовича Сакена, губернатора Парижа в 1813—1814 годах, члена Государственного совета; наконец, портрет молодого офицера, впоследствии недоброй памяти шефа жандармов генерала Бенкендорфа.

Поэтому портреты Федора Тулова, помимо несомненной художественной значимости, представляют собой и огромный исторический интерес, ибо они истинные документы эпохи. Более того, живописец неожиданно — правда, эта неожиданность кажущаяся — свел в своей портретной галерее людей, взаимоотношения которых, скрытые от нас отсутствием доподлинных сведений, вдруг открылись талантливой кистью. И проясняются какие-то смутные, неясные до сего времени мотивы их поступков, которые помогают правильной судить о важных фактах истории.

«В прочих...»

Но вернемся к личности Федора Тулова, к его биографии. Вернее, к тем скудным крохам, которые удалось отыскать Гореловой в литературе и в архивах, узнать из рассказов стариков и краеведов. Всего этого оказалось так мало, что биография художника еле-еле прослеживается слабой, подчас и вовсе исчезающей пунктирной линией. Мы не знаем годы его жизни, начало творчества, школу, внешность и личные привязанности... Судьба живописца остается тревожной и притягательной загадкой, ибо и личностью он был незаурядной. Личностью, формировавшейся в условиях тяжелых, трагических потому, что был он крепостным: в 1800—1840 годах, судя по созданным им портретам, принадлежал Шаховским, затем — Бенкендорфам.

Поэтому и вестей о жизни его и трудах почти не осталось. Он являлся собственностью «их сиятельств», «дворовым маляром», «Федькой» — о таких современники обычно не писали, не оставляли мемуаров, о них не хранили документов в фамильных архивах. Лишь редкие, небрежные строчки — «в прочих». Но даже подобных мимоходных слов не нашли о Тулове в огромном архиве Шаховских.

Сколько в музеях, особенно периферийных, хранится прекрасных картин, авторы которых анонимны лишь потому, что были они крепостными художниками. Но подчас история услужливо сохранила нам имена и звания тех, кто изображен на этих холстах. Порой эти «надменные потомки известной подлостью прославленных отцов» недостойны нашей художественной памяти, потому что «прославились» они злодейством, тупоумием, ничтожеством и развратом. Имена же художников скрыты от нас. Не знаем мы жизнь их и творчество, полную меру таланта и меру ужасных страданий — физических и нравственных. Какая историческая и человеческая несправедливость! Какой долг мы обязаны возратить безвестным мастерам отечества нашего!

И Тулову. Ему еще повезло, что на неисповедимом пути его произведений встретился такой внимательный и упрямый исследователь, как Горелова. Она представила нам Тулова-живописца, а также

отыскала все, что можно было, о Тулове-человеке. Но, повторяю, очень немногое.

Наипервейшее о нем упоминание в литературе Светлана Иванова нашла, к удивлению своему, в сборнике «Императорского русского исторического Общества» за 1888 год. Короткая запись: «Тулов — живописец в Пропойске Могилевской губернии у гр. Бенкендорфов (1845 г.) занимается астрономией». Вот те на! Тулов еще и астроном? И вероятно, неплохой, коль вносится его имя в столь солидный ученый труд. Вместе с тем издание отметило, что основная его профессия — живописец. «У гр. Бенкендорфов» — его крепостная принадлежность. Портреты представителей этой фамилии датированы 1840—1850 годами.

Следующая весть из прошлого отыскалась в каталоге историко-художественной выставки русского портрета, которая состоялась в марте 1905 года в Петербурге, в залах Таврического дворца, и должна была, по мысли ее устроителей, «во всем блеске показать портретное искусство, созданное у нас с Петра Великого до наших дней». Федор Тулов представлен в экспозиции семейным портретом Шаховских-Голынских, написанным в конце 20 — начале 30-х годов. Он изобразил четырнадцать человек, стоящих и сидящих вокруг стола, в том числе и тех, о ком будет рассказано дальше, а именно: Елизавету Сергеевну Шаховскую и ее дочь Марфу Михайловну.

Впервые, через несколько десятков лет после смерти Тулова, его творчество было показано широкому кругу любителей изящного. И не потерялось оно в соседстве с произведениями таких гигантов, как Левицкий, Боровиковский, Рокотов, Кипренский, Тропинин, Брюллов, Перов, Репин, Серов... Мог ли подневольный «маляр» мечтать, что его работа с почетом войдет в роскошные апартаменты Таврического дворца, куда не имели доступа кое-кто из его, Тулова, владельцев? Удивленное внимание (откуда, мол, такой художник взялся!), общественное и профессиональное признание, более того — триумф сопутствовали выставочному дебюту Тулова.

Критик, редактор журнала «Аполлон» Николай Николаевич Врангель благосклонно отметил «замечательную семейную группу кня-

зей Шаховских, писанных их крепостным Федором Андреевичем Туловым».

Заметьте, впервые художник назван уважительно — по имени и отчеству. Как же Врангель узнал отчество его?..

Пять лет спустя, рассказывая в журнале «Старые годы» о дворянских усадьбах, об истинных их творцах — крепостных художниках и архитекторах, он напишет: «Отличным живописцем был Федор Андреевич Тулов... Прекрасно нарисован, ярко и выпукло написан им портрет семьи Шаховских... Этот портрет по своей меткой характеристике и приятной гамме красок — отличный образец крепостного искусства». И вновь гозорит о Тулове в 1913 году в своей книге «Венок Мертвым».

Неожиданная смерть Врангеля в 1915 году в возрасте тридцати пяти лет в прифронтовой Варшаве, где он служил на военном санитарном поезде, оборвала его поиск. Человек пытливый, работоспособный, Врангель, по словам Александра Бенуа, «обладал великим даром оживления, но не принадлежал к «архивистам». Он и в архив пришел для того, чтобы снять там паутину и плесень...». Его острой наблюдательности, неумемной энергии и жадному любопытству к русскому искусству, в особенности к тому, что несправедливо забыто, обязано воскрешение из небытия не только имени Тулова, но «оживление» интереса общественности к творчеству Рокотова, Венецианова, Кипренского, Шибанова, Борисова-Мусатова, к арзамасской школе Ступина, наконец, к Лермонтову-художнику...

Сюрпризы дягилевского реестра

Но все же, как Врангель узнал отчество Тулова? Светлана Ивановна не могла мне помочь, такая деталь не входила в сферу ее атрибуционных интересов. Так что пришлось «ломать голову» самому. Конечно, знать бы, куда попал архив Врангеля, порыться в нем, гляди и встретятся в черновиках его статьи источники информированности Николая Николаевича. Но поскольку его архива не существует, по крайней мере в соответствующих государственных учреждениях, то надо испробовать иной ход поисков. Какой? Если про-

смотреть литературу, относящуюся к организации и проведению выставки?..

Так и поступил. В Исторической библиотеке обложился книгами, сборниками, журнальными и газетными статьями тех лет. Откровенно, искал скорее интуитивно, чувствовал, что не бесполезно это занятие, что здесь, именно здесь, разыщу отгадку врангелевского открытия. И нашел! Даже кое-что большее и совсем для меня неожиданное...

Попался мне в руки отлично отпечатанный типографским способом список картин, вывезенных в 1904 году генеральным комиссаром выставки, знатоком и популяризатором русского искусства Сергеем Павловичем Дягилевым из музеев и дворянских усадеб. Стал перелистывать его и вдруг вижу: «Белая Колпь, из собрания князя Александра Валентиновича Шаховского...» И список картин — и какой список!

О нем стоит сказать подробнее, так как дягилевская опись имеет прямое отношение к работам Тулова. Кроме того, в ней перечисляются картины художников, которые так или иначе связаны с его временем. А еще документ этот весьма существен для характеристики тех людей, которых отобразил Федор Андреевич. Словом, список настолько прелюбопытный, что не рассказать о нем нельзя!

Прежде всего упоминаются две работы Тулова: уже знакомая «Семейная группа» и какой-то «портрет из городской квартиры отца А. В. Шаховского». Здесь-то и значится отчество художника — «Андреевич». Дягилев внес его в свой реестр со слов А. В. Шаховского, ну а Врангель узнал от Дягилева, своего соратника и приятеля.

В перечне значится портрет Прасковьи Михайловны Муравьевой с дочерью Софьей, созданный, как указано, в 30-х годах в Сибири неизвестным местным мастером. Живопись чрезвычайно своеобразная, написание картины загадочно, поэтому к ней мы обязательно вернемся.

Взял Сергей Павлович в Белой Колпи также «Портрет Н. Н. Муравьева», отца Александра Николаевича, написанный в 1817 году знаменитым Николаем Ивановичем Аргуновым; два акварельных портрета художника Алексева, по всей видимости, сделанных в од-

но и то же время. На первом — Валентин Михайлович Шаховской, на втором — Андрей Николаевич Муравьев, младший брат Александра Николаевича.

Андрей Николаевич служил в Синоде, ездил по «святым» местам, литературы не чуждался — писал путевые очерки, стихи. Но, пожалуй, больше известен как герой пушкинской эпиграммы и автор эпиграммы на Пушкина. В своей книге «Знакомство с русскими поэтами» он вспоминает, что однажды на вечере у княгини Волконской нечаянно сломал руку у гипсовой скульптуры Аполлона, чем и заслужил пушкинские стихи:

Лук звенит, стрела трепещет,
И, клубясь, издох Пифон,
И твой лик победой блещет,
Бельведерский Аполлон!
Кто ж вступился за Пифона;
Кто разбил твой истукан?
Ты, соперник Аполлона,
Бельведерский Митрофан.

Обиженный Муравьев отпарировал:

Как не злиться Митрофану?
Аполлон обидел нас:
Посадил он обезьяну
В первом месте на Парнас.

Но меж ними остались хорошие отношения. Встречались они, Александр Сергеевич со вниманием присматривался к литературным стараниям Муравьева. Андрей Николаевич был на квартире умирающего Пушкина.

Кстати, одесским знакомым поэта был и Валентин Михайлович Шаховской. С ним Андрей Муравьев сблизился в Белой Колпи, куда стал наведываться после возвращения брата Александра из ссылки. Об их дружбе и свидетельствуют портреты, написанные неведомым Алексеевым.

Нашел я в дягилевском списке портрет Андрея Муравьева, созданный в 1838—1839 годах... М. Ю. Лермонтовым! Сюрприз, не правда ли? Как же он попал в коллекцию Шаховского? В 1885 году, когда уже не было в живых ни Андрея Муравьева, ни Валентина Шаховского, воронежская помещица Софья Сталь-Гольштейн, веро-

ятно в память их дружбы, а может быть, от каких-то иных чувств, подарила картину Александру Валентиновичу Шаховскому. Тот, в свою очередь, передал ее в 1916 году в лермонтовский музей. Ныне портрет находится в Пушкинском доме в Ленинграде.

Все ли дороги ведут в Арзамас!

Далее отыскала Светлана Ивановна «своего» Тулова в книге Е. С. Коца «Крепостная интеллигенция», изданной в 1926 году. Автор ее, дословно пересказывая известные уже сведения, добавляет нечто свое — и очень важное. Он пишет: «Из более или менее известных живописцев арзамасской школы Ступина следует упомянуть еще...» Я подчеркиваю слово «еще». В контексте оно определенно означает, что у Коца были какие-то до нас не дошедшие доказательства того, что Тулов обучался в училище, основанном в 1802 году художником и педагогом Александром Васильевичем Ступиным.

Чрезвычайно полезным было ступинское заведение, которое подчас называли «Арзамасской академией». Оно стало заметным явлением в жизни русского общества и привлекло всеобщее благожелательное внимание. В 1809 году Ступин «яко заводитель дела необыкновенного» заслужил звание академика, а его школа принимается под высокое покровительство Академии художеств в Петербурге. Самыми плодотворными являются 20—30-е годы, когда здесь мог бы учиться и Федор Тулов.

Но, повторяю, кроме мнения Коца, мы не знаем других документов об обучении Федора Андреевича в Арзамасе. П. Е. Корнилов, автор изданной в 1947 году монографии «Арзамасская школа живописи», приводит в ней фамилии 118 учеников. Но школу окончили более 180 человек, в основном крепостных. Вероятно, в числе шестидесяти, не указанных в книге, остался и Тулов.

Так или иначе, а Тулов принадлежал к добротной классической школе второй половины XVIII столетия. Об этом говорят и формальные технические приемы его письма: гладкий темный фон в его картинах, трехчетвертной поворот фигур, взгляд портретируемых направлен в сторону, противоположную повороту туловища;

очертания головы сливаются с фоном, как бы растворяются в нем; освещение условное, одна часть лица в тени, другая — освещена...

Так работал, кстати, и Николай Иванович Аргунов. Почему я вдруг назвал этого художника? Конечно, не случайно. Напомню, что он написал в 1817 году портрет Н. Н. Муравьева, тот самый, который находился в собрании Шаховского. Называют аргуновским также портрет Н. Н. Муравьева-Карского, сына Н. Н. Муравьева и брата Александра Николаевича, датируемый 1815 годом. Забегая несколько вперед, хочу сказать, что Тулов написал Александра Муравьева в 1818 году, то есть почти одновременно с «муравьевскими» портретами Аргунова. Еще напомню «встречу» Тулова и Аргунова в одной семейной коллекции — в Белой Колпни.

Откровенно, мне сразу же подумалось о влиянии признанного портретиста на формирование творчества начинающего живописца. Такое воздействие было бы вполне закономерным. Тем более что многое сходно в их судьбах: оба крепостного состояния, оба обитали в подмосковных усадьбах, не столь отдаленно расположенных друг от друга... Словом, намечаются совершенно явные точки творческих отношений художников. Можно предположить, что Федор Андреевич в какой-то степени мог быть учеником Николая Ивановича Аргунова. Казалось бы, резонная заявка!

Однако техническая и стилистическая экспертиза, не подвластная ни эмоциям, ни разной там интуитивной правде, ни «железной» человеческой логике, не нашла заметного аргуновского акцента в живописном языке Тулова. Разве только некая композиционная оглядка на аргуновские образцы.

На позднее творчество Тулова оказали влияние и веяния XIX века с его скромностью в одежде, отсутствием пышных аксессуаров, особым вниманием к лицу людей, их душевному миру. Поэтому обычно эти его портреты написаны в домашней обстановке, от них веет уютом, непосредственностью, обыденностью. А это уж, как мне кажется, от московской школы живописи. Выдающийся пример сему — знаменитый портрет Пушкина, написанный в 1827 году Василием Андреевичем Тропининым.

Сравните с ним туловский портрет А. Н. Муравьева, созданный в 1839 году. Тот же «халатный» прием, тот же момент углубленного

творческого вдохновения, словно незаметно подсмотренный художником. Кстати, как раз у Федора Андреевича зачастую не получались парадные картины. Так, равнодушным оставляет его портрет фельдмаршала Сакена. Да, чужд живописцу этот мундирный блеск, и престарелый вельможа определенно не вызвал у него творческого энтузиазма.

Невольно задумываешься: не был ли Тулов знаком с произведениями прославленного в то время Тропинина, недавнего крепостного графа Моркова? Может быть, и с самим Василием Андреевичем? Почему бы и нет? Ведь в 1836 году Тропинин написал портрет Николая Николаевича Муравьева, отца Александра Николаевича. Значит, Тропинин знал это семейство, и поэтому, возможно, слышал о крепостном живописце...

Вероятнее всего, Федор Андреевич в 30-х годах испытал какое-то влияние Тропинина, но остался самим собой — самобытным и вполне самостоятельным, со своими сильными и слабыми сторонами творчества, со своим развитием живописного письма, и поисками, и недостатками, и достижениями.

В 1810—1820 годах его портреты еще робки, подчас примитивны, фигуры написаны несколько плоско (похоже, что начинал он с иконописи) и казались деревянными. В 30-х годах, будем считать после ступинского обучения, кисть его приобретает уверенность и твердость. Берется за сложные многофигурные композиции — групповой портрет Шаховских-Голынских — и komponует их легко и умело.

В изображении лиц достигает большого совершенства, а в лучших работах, к примеру, портретах А. Н. Муравьева, его жены Прасковьи, Софьи Бенкендорф, — глубокого психологического понимания человеческого характера. Много пишет женских портретов. Что сделаешь, если Михаил Александрович и Елизавета Сергеевна Шаховские имели семь дочерей и лишь одного сына Валентина. И в этих женских портретах заметна некая одинаковость. Туловские женщины лишены той утонченности, элегантности, аристократичности, привычных по портретам модных в то время художников. Его девушки, да и пожилые матроны, по-деревенски угловаты, по-провинциальному милы и безыскусны.

Прерванный поиск

Что еще узнала Горелова о крепостном художнике? В 1940 году он упоминается в каталоге выставки «Изобразительное искусство Белорусской ССР» как «один из наиболее талантливых белорусских портретистов XVIII века». Впрочем, как и в послевоенной книге М. Орловой «Искусство Советской Белоруссии». Как же попал Федор Тулов в белорусские живописцы?

Звоню в Минск одному из составителей каталога, ныне директору Государственного художественного музея БССР Елене Васильевне Аладовой. Она подтвердила:

— Когда мы работали над каталогом, то консультировались с московским искусствоведом Николаем Георгиевичем Машковцевым. Слышали, что интересовался он Туловым. И, похоже, собрал какие-то материалы о нем. Наверное, готовил публикацию о художнике, поэтому не стал много распространяться. Ответил нам кратко: Федор Тулов родился в Могилевской области и, вероятнее всего, белорус по национальности...

Но член-корреспондент Академии художеств СССР Машковцев так ничего и не издал о крепостном живописце.

В каталоге значились портреты кое-кого из семейства Лазаревичей. Но кто они? Какими отношениями связаны были с Бенкендорфами, кому в то время принадлежал Тулов, мы не знаем. А самое печальное то, что сами картины исчезли в годы прошедшей войны, вероятнее всего, они погибли.

Война! Война! Вторглась она и в творчество Тулова, уничтожив, быть может, самые значительные его произведения, которые принесли ему славу «как одного из наиболее талантливых белорусских портретистов». Ныне же это лишь слово названное.

Не только Машковцев пленился своеобразным даром крепостного живописца. И еще какой-то искусствовед или литератор занимался поисками следов жизни и трудов художника. Был на верном пути и многое, наверное, прознал, помешала ему опять-таки война...

Узнал я о нем от Александра Васильевича Грознова, старейшего калужского историка и краеведа. Будучи в командировке в Калуге,

по совету Светланы Ивановны, зашел к нему. Исполнилось ему тогда ни много ни мало — 96 лет! Старенький очень был, сухонький, слабый-слабый, в чем только душа держалась. Ходил с трудом. Но какой феноменальной памятью он обладал! О ней говорили с удивлением и восхищением все, кто встречался с ним. Рассказывал весьма своеобразно: не то, что припоминал, а как будто прочитывал ровным тихим голосом в доступной лишь ему одному невидимой книге:

— Тогда служил я директором сельской средней школы здесь недалеко. После какого-то совещания подошел ко мне гость: то ли из Москвы, то ли из Минска. Незнакомец — вот не спросил я его фамилию — стал спрашивать о Тулове. Я занимался краеведением, много и разного знал. Слышал и о художнике, но не более того. Этот товарищ меня и надоумил съездить в село Дабужу, что около Сухиничей, в котором находилось бывшее имение Бенкендорфов...

— А незнакомец сам был в Дабуже? — осторожно прервал я Александра Васильевича.

— Не знаю. Но он прекрасно осведомлен был, где и у какого помещика в наших краях жил Тулов. Складывалось впечатление, что он основательно интересовался живописцем...

Да, я тоже так подумал. Кто же он, неведомый исследователь? Эх, почему Грознов не спросил его фамилию? Почему же?..

Александр Васильевич продолжал:

— Отправился я в Дабужу. Отыскал там глубокого старичка Дмитрия Николаевича Туркина, который знал о Тулове, однако — от стариков тоже. Они сказывали: «Хорошим человеком был бенкендорфовский маляр!». Красил ворота и дом помещика, рисовал на разных листочках детей и взрослых, «кто ему понравится»...

— Как-то по заказу своего графа, — после небольшой паузы произнес Александр Васильевич, — написал Тулов икону богородицы. Осветили ее, выставили в местной церкви, народ посмотрел да и ахнул: нарисована-то была вместо святого лика крепостная девка деревенская Аленка Захаркина! Молодая, красивая, «как живая!» Конфуз великий приключился! Священник пожаловался на худож-

ника калужскому архиерею. Икону затребовали в Калугу. Однако церковное начальство снисходительно отнеслось к «святотатству». Может быть, потому, что Тулов был человеком всесильного графа. А вероятно, оценило и прекрасную работу — икону в конце концов отдали в одну из калужских церквей. Тулова вскорости затребовал к себе граф куда-то под Москву...

Прелюбопытный факт! Много говорит он о характере Федора Андреевича. Об его свободомыслии, независимости, смелости. А также об его огромной работоспособности, наконец, о том, что рисовал он не только господ, но всех, «кто ему нравился», то есть таких, как и он, крепостных. И, кто знает, быть может, до сего времени в каких-нибудь крестьянских домах, тоже в «бабушкиных сундуках», покоятся и другие туловские работы?

...Итак, таинственный живописец Федор Андреевич Тулов справедливо привлекал к творчеству своему и жизни опытных исследователей. Упрямо шли они по нелегкой тропе научного поиска. Каждый из них делал по ней вперед свой шаг. Но тем не менее до конца туловского поиска еще далеко. И он продолжается...

Когда я впервые встретился с Гореловой по туловскому поиску, то не предполагал, что он станет на длительное время частью и моих журналистских забот и трудов. Случилось это тогда, когда я пошел по литературным и архивным следам Светланы Ивановны, когда нашел какие-то свои ответвления ее исследовательского пути и попытался внести то небольшое свое, что, естественно, было возможно лишь на основе материала, собранного и осмысленного Светланой Ивановной. Вот тогда я поймал себя на том, что, увлекшись, превратился в невольного «соучастника» поиска. А еще само собой получилось, что сферы наших привязанностей как бы разделились: Горелова занималась искусствоведческим аспектом «туловской проблемы», меня же скорее привлекал аспект исторический. В частности, судьбы портретируемых крепостным живописцем, прежде всего, Александра Николаевича Муравьева,

Его «звездный час»

Много написано о декабристах. Но в этой разнообразнейшей литературе насчитывается лишь несколько работ, посвященных А. Н. Муравьеву. А роль его в декабристском движении была значительной. Авторов занимает обычно деятельность его как основателя первых тайных обществ — Союза спасения и Союза благоденствия или же его борьба за отмену крепостного права в конце 50 — начале 60-х годов. Его же весьма скудная иконография (известно пять его портретов, но и то в основном по репродукциям в дореволюционной печати) никогда специально не рассматривалась.

Как ни поразительно, но туловский поиск привел к открытию малоизвестных, спорных страниц жизни Муравьева, к изучению его иконографии, которая пополнилась выдающимися работами Федора Тулова.

Личностью Александр Николаевич, по единогласному суждению друзей и врагов, был необычной, сильной и сложной. Всесторонне образованный, благородный в своих помыслах и стремлениях, он оказал большое нравственное влияние на сверстников. Был он «прямым по натуре, — отмечал один из первых его биографов П. М. Головачев, — последовательным и убежденным в своих принципах, стойким, непреклонным, даже увлекающимся, несмотря на свой незаурядный ум». Крутые повороты его удивительной судьбы, страшные ее падения и мучительные подъемы вызывали и до сего времени вызывают споры, порой прямо-таки противоположные мнения меж историками и литераторами. К примеру, почему молодой блестящий полковник генерального штаба, перед которым открывалась многообещающая карьера, внезапно уходит в октябре 1818 года в отставку «по домашним обстоятельствам». Или же почему он, энергичный организатор первых антиправительственных обществ, в 1819 году порывает с декабристским движением?..

Но он был назван Пестелем, привлечен к суду и осужден на ссылку в Сибирь, без лишения чинов и дворянства «по уважению совершенного искреннего раскаяния». Затем десятки лет упорно карабкался он по должностной лестнице: городничий в Иркутске, тобольский гражданский губернатор, председатель уголовной пала-

ты в Вятке и Симферополе, губернатор архангельский (1837—1839) и нижегородский (1856—1861). В чине генерал-майора участвовал в Крымской войне. Дослужился до сенатора.

Однако всегда оставался Александр Николаевич до последнего своего дня последовательным и непримиримым противником крепостного права. (Упоминаю еще и потому, что, думаю, имеет это обстоятельство и непосредственное отношение к жизни крепостного Тулова). Еще в 1818 году Муравьев ответил гневной отповедью князю Н. Г. Вяземскому, который сравнивал помещиков с великодушными патриархами: «Хорош тот патриарх, который покупает, торгует, продает себе подобных, меняет людей на собак, на лошадей, закладывает и уплачивает ими свои долги; вопреки воле их употребляет на свои удовольствия, прихоти; расторгает браки и часто, весьма часто, удовлетворяет ими гнуснейшие свои страсти... Довольно!.. Упаси боже от таких патриархов!»

Ответ Муравьева широко ходил в списках. Попал он и в руки Александра I.

Именно в этом 1818 году крепостной художник Тулов и пишет свой первый портрет Муравьева. Правда, время создания картины определилось не сразу. Горелова отнесла живопись по техническим и стилистическим признакам к 1810-м годам. Более точную дату Светлана Ивановна не бралась называть. Поскольку Муравьев изображен в мундире полковника, то, значит, портрет писался в период от 1816 до октября 1818 года. А вероятнее всего, он приурочивался к свадебным торжествам и создан был в августе — сентябре 1818 года: 25 сентября состоялось венчание в церкви села Белая Колпь Александра Николаевича Муравьева с Прасковьей Михайловной Шаховской.

С этим предположением согласилась и Юлия Ивановна Герасимова, превосходнейший и, пожалуй, единственный знаток архива Шаховских, в котором собраны почти все материалы и о А. Н. Муравьеве. Юлия Ивановна — автор серьезных публикаций о нем: «А. Н. Муравьев и его записки» в сборнике «Декабристы. Новые материалы», выпущенном в 1955 году; «Материалы А. Н. Муравьева в фондах отдела рукописей» Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, изданных в 1975 году. Прекрасно знает, словно

своих близких или родственников, Шаховских — а семья эта была многочисленной. Знает их биографии, характеры, привычки, отношения друг к другу и, конечно, к Александру Николаевичу Муравьеву. Юлия Ивановна очень помогла мне и добрым советом, и подробной консультацией.

Портрет превосходный! Созданный в «звездный час» Муравьева, в час его сказочно-счастливого, на стремительном жизненном взлете! Александр Николаевич — молодой, красивый, гордый, полный сил, мужества, уверенности, со всеми боевыми наградами, среди которых любимый Кульмский крест, обретенный в кровавой битве в августе 1813 года, — очень гордился он этим крестом! Словом, живописец оставил нам облик человека, по словам Сергея Петровича Трубецкого, «с пламенным воображением, пылкого душою», признанного руководителя революционеров, страстного защитника угнетенных. Поэтому так важен этот портрет в иконографии декабристов вообще, а среди портретов Муравьева только он и знаком по редким публикациям. Однако обязательно с досадным примечанием, что, дескать, живопись эта автора неизвестного.

Нет! Уже художника известного — Федора Андреевича Тулова!

В одном из писем Александра Николаевича брату Николаю от 10 февраля 1819 года (хранится оно в фондах Исторического музея) неожиданно натолкнулся я на короткую запись, которая, как мне кажется, относится к этому произведению Тулова: «...Обещаем при первом случае прислать тебе женин и мой портреты масляными красками». Очень ценна эта реплика, ибо она единственная, хоть косвенно упоминающая о работах крепостного живописца. Напомню, что в архиве Шаховских о художнике не найдено ни строчки.

Были ли посланы «при случае» картины — мы не знаем. Вероятнее всего, нет, ибо Николай Николаевич был человеком военным, бродячим, служил обычно в местах дальних, ему неудобно было возить за собой полотна. Да и поступили они в Румянцевский музей (теперь Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина) все же из села Белая Колпь, а не из Скорнякова, донского имения Н. Н. Муравьева,

А что же с «жениным портретом»!

С тем самым, о котором говорится в письме? С портретом Прасковьи Михайловны? Но какой портрет имеется в виду? Ведь Федор Андреевич писал ее неоднократно — и несправедливо, что до сего времени эти изображения считаются анонимными. Так о каком же портрете идет речь?..

Вероятнее всего, о том, который опубликован был во втором томе «Русских портретов» за 1906 год (правда, без указания его автора) и местонахождение которого ныне неизвестно. Он также находился в собрании А. В. Шаховского в его имении Белая Колпь и должен был, как и остальные картины, поступить в Библиотеку имени В. И. Ленина или же в Исторический музей, но его там нет. А портрет великолепный! Нежный, удивительно лирический и одухотворенный. Воистину свадебный! И создан, конечно, Туловым, который вложил в живопись все мастерство и вдохновение.

А быть может, другой портрет, также исчезнувший бесследно? Сохранился карандашный рисунок к нему, отысканный мною в запасниках Исторического музея. Но как он там очутился? Откуда? Нет ответа. Лист несколько поврежден и до сих пор, к сожалению, не привлек внимания ни искусствоведов, ни реставраторов. Однако самый беглый осмотр его подтверждает, по-моему, туловскую руку. Особенно если сравнить его с живописным портретом, написанным Туловым в 1814 году и найденным Гореловой в отделе рукописей Библиотеки имени В. И. Ленина. Картина достаточно верно передает не только облик Прасковьи Михайловны, но и характер и ее психологический настрой. Изображена молодая женщина в полуоборот, в красном открытом платье с белыми рукавами, с прозрачной накидкой на черных волосах. Ей в ту пору — 26 лет. На полотне «не красавица», как заметил Н. С. Корсаков в письме Николаю Николаевичу Муравьеву в 1818 году, сообщая о намечаемой свадьбе его брата Александра, но добавил, что она «украшена всеми возможными добродетелями и большим умом, приятного вида», что вполне согласно и с туловской живописью. Федор Андреевич показал характер цельный, простодушный, несколько по-деревенски

угловатый и по-деревенски несколько кокетливый — уж совсем не великосветскую салонную даму!

Очень любил жену Александр Николаевич. Пишет Николаю 27 октября 1818 года: «...Я счастлив, неописанно-счастлив — я женат на княжне Прасковье Михайловне Шаховской — совершенство в виде жены — что более могу сказать тебе... Порадуйся со мною». И ласковые, восторженные слова повторяются почти в каждом письме Николаю в течение многих лет.

Прасковья Михайловна оказывала большое влияние на мужа. Говорят даже, что из-за нее Муравьев вышел из Союза благоденствия, резко порвал с друзьями и единомышленниками. «Говорят» — это заявление Ивана Дмитриевича Якушкина: «Жена его, бывши невестой, пела с ним Марсельезу, но потом в несколько месяцев сумела мужа своего, отчаянного либерала, обратить в отчаянного мистика, впоследствии чего он отказался от тайного Общества...»

Иронически, с явным холодком относится Иван Дмитриевич к бывшему вдохновителю Союза благоденствия. И Прасковью Михайловну, как видно, недолюбливает.

Другой декабрист, Иван Григорьевич Бурцев, дружески знакомый с братьями Муравьевыми, замечает в 1820 году в письме Николаю Николаевичу: «Александр управляет женою, ведущею его в пропасть мистицизма. Жаль, что славное сердце его не внимлет более советам друзей... Жаль, что Александр погряз в мистике».

Но существуют и другие отзывы, подчеркивающие совершенно земные устремления Прасковьи Михайловны, как раз в отличие от религиозной выпренности ее мужа. С благодарностью ее вспоминают ссыльные декабристы. Владимир Федосеевич Раевский скажет, что он был с Прасковьей Михайловной «в самой искренней дружбе... Нельзя было не уважать этой благородной, образованной, добродетельной женщины».

Каково мнение Тулова? Как он показал нам Муравьеву искусством своим? Вспомнюсь в ее портреты — нет в них ни экзальтированности, ни смятенности души, ни религиозного или мистического экстаза. Она сдержанна, приветлива, покойна. В девическом портрете — просто здоровая, полнокровная провинциальная нату-

ра, без всякого неестественного излома. Вряд ли она вела мужа «в пропасть мистицизма», но она разделяла полностью, всем своим любящим сердцем, всеми помыслами и желаниями его устремления, поддерживала во всех заботах и бедах.

Когда в начале 1826 года он сидел в Петропавловской крепости, Прасковья со своими сестрами Екатериной и Елизаветой приезжает в Петербург. Она подает прошение императрицам Марии Федоровне и Александре Федоровне, самому Николаю I и добивается свидания с мужем. Увидала его, как много позже расскажет, прежде такого молодого, полного сил, цветущего, живого, а теперь бледного, слабого, со впалыми щеками и в ветхом платье. Он стоял перед ней, и жалость к жене светилась в его взгляде. Тяжело было ей скрыть свое впечатление от его вида, чтоб не огорчить его еще больше.

Приговор Александру Николаевичу был достаточно суров: шесть лет каторги, замененной ссылкой в Сибирь, правда, без лишения чинов и дворянства. И это несмотря на то, что следственный комитет по царскому распоряжению решил «не отсылать к суду» тех членов тайных обществ, которые отпали от них до 1821 года. Муравьев же порвал с Союзом благоденствия еще в 1819 году. И тем не менее в нарушение постановления его осудили и приговорили к жестокому наказанию. Как было сказано в «Росписи государственным преступникам, приговором Верховного Уголовного суда осужденным...»: «Полковник Александр Муравьев. Участвовал в умысле цареубийства согласиём, в 1817 году изъявленным, ровно как участвовал в учреждении тайного общества...».

Отправили его вначале в Якутск, но после ходатайства тещи Елизаветы Сергеевны Шаховской перед великим князем Михаилом Павловичем переменили место ссылки на Верхнеудинск. Сказано было: «...Отправить с фельдъегерем, наблюдая, чтобы он ехал в телеге, а не в своем экипаже; буде жена его пожелает с ним ехать вместе, то ей в том отказать, дозволив только отправиться за ним вслед».

Прасковья Михайловна с четырехлетней дочерью Софьей выезжает в Сибирь летом 1826 года. Одна из первых жен декабристов, последовавшая к месту ссылки мужа.

«Заговор» сестер Шаховских

Прасковью Михайловну Муравьеву сопровождают в Сибирь ее сестры — Варвара, любившая ссыльного декабриста Петра Александровича Муханова, бывшего штабс-капитана даровитого писателя, «образованного и неглупого добряка», и Екатерина. Как всегда, дружная и сплоченная семья Шаховских была верна своим благородным традициям, достойным преклонения. Об этом свидетельствует упомянутая статья Ю. И. Герасимовой, статья сугубо специальная и, к сожалению, малодоступная широкому читателю.

«Крамольными мыслями» отличалась эта семья, открытыми симпатиями к революционерам. Холодно относился к Шаховским царский двор. Негласный надзор был установлен за всей их почтой. В III отделение были, в частности, доставлены выписки «весьма вольного содержания» из писем Елизаветы Михайловны к брату Валентину, верному другу А. Н. Муравьева и П. А. Муханова, и сестре Клеопатре (об итальянских карбонариях, о польском восстании, о самодержавии). Николай I приказал собрать сведения о настроениях семьи Шаховских. Ему доложили, что Варвара и Елизавета имеют весьма «свободные суждения». В апреле 1831 года Бенкендорф передал московскому обер-полицмейстеру, что император потребовал «присматривать, в особенности, кто из молодежи к ним ходит...».

Одна из самых благородных представителей семьи Шаховских — Варвара (близкие звали ее Бабет). Она, по словам декабриста Андрея Евгеньевича Розена, «во время своего пребывания при родной сестре в Верхнеудинске и Иркутске была неутомимой защитницей и утешительницей всех наших узников читинских».

Андрей Евгеньевич имел в виду и то, что Варвара организовала тайный пункт пересылки писем декабристов из Петровского завода в Москву и Петербург к их близким родственникам.

Но власти, в первую очередь Николай I, подозревали ее в более серьезном преступлении. И вот почему. Затесался в дом Муравьевых в Иркутске провокатор и авантюрист Роман Медокс. Он прикинулся влюбленным в Варвару и поэтому часто приходил к

Муравьевым. И почему-то «случайно» старался заглянуть в бумаги Александра Николаевича, подслушать его разговор с кем-то из родных или приезжих знакомых. Муравьевы сразу раскусили проходимца, да и Варвара неприязненно принимала его «страстные» ухаживания. Медокс оставил подробный, составленный не без литературного дарования дневник и несколько обширных доносов. Документы любопытные еще и потому, что дают представление о жизни муравьевского дома, об облике Варвары, который, кстати, был запечатлен и Федором Туловым на портрете.

Так, Медокс пишет: «Думая, что она (Варвара. — Е. К.) будет без чепчика, вперед восхищался зрелищем прекрасных черных волос, убранных со вкусом Рафаэля...» «Грудь ее была в идеале», — замечает мошенник в другой дневниковой записи. И распространяется об ее крепких стройных ногах, о роскошных плечах и шее. А то вдруг злобно обругает «перезрелой девой». В одном из доносов выльет ушат грязи: «Петр Муханов, бывший адъютант генерала Раевского, был женихом и, как кажется, любовником княжны Варвары Шаховской, наделенной всеми дарами природы, кроме красоты». Петра Муханова, впрочем, как и других декабристов, Медоке ненавидел.

Все это было бы ничего, если бы Медокс не уверял Бенкендорфа и самого царя в том, что здесь, в Сибири, затевается новый антиправительственный заговор. Центром его в Иркутске является, по его «твердому убеждению», семья Муравьева, а княжна Варвара Михайловна Шаховская для того и приехала в Иркутск, чтобы стать посредницей между сосланными государственными преступниками с их единомышленниками в Москве. Бенкендорф и Николай чуть было не поверили, вернее очень хотели поверить в «заговор».

А здесь еще письма перехватили, потаенные письма, которые пытались переслать, минуя строжайшую и обязательную цензуру, опять-таки Варвара и Прасковья Муравьева. Они хотели переправить письма Петру Муханову в ящике с семенами, имевшим двойное дно и попавшими в руки генерал-губернатора Восточной Сибири А. С. Лавинскому. Тот отослал их Бенкендорфу. Разразилась страшная гроза, которая чуть было не окончилась очень скверно для Александра Николаевича, бывшего тогда, в июне 1833 года, то-

больским губернатором. Пришлось ему довольно униженно объясняться. Прасковья и Варвара стараются взять всю вину на себя.

Как умно, великодушно поступает в столь опасном положении Варвара. «...Зная о моих желаниях, он (А. Н. Муравьев. Е. К.) всегда старался доказать мне все их безрассудство и неисполнимость,— пишет она Бенкендорфу. — Он сделал все от него зависящее, чтобы заставить меня отказаться от моего решения, и я по крайней мере могу сказать в свое оправдание, что пока я могла опасаться, что необдуманный поступок с моей стороны мог причинить ему какой-то вред, я не позволила себе никакой попытки к осуществлению моих желаний. Я помнила всегда, что, уехав со своим зятем, я должна была проявлять заботу о его судьбе и всегда избегала всего, что могло бы его сколько-нибудь скомпрометировать. Неожиданное известие о выходе Муханова на поселение вдруг поколебало твердость моей души. Убежденная, что всякие браки разрешаются в Сибири, что все препятствия теперь отпали, я, забыв всякие соображения, позволила себе увлечься и совершить поступок, имевший столь печальные последствия. Я не смогла устоять перед соблазном написать моему несчастному другу (П. Муханову. — Е. К.). Кто на свете, ощутив близость счастья, наша бы в себе еще силы отказаться от него, быв несчастной, как я, в течение всей своей жизни...»

Варвара очень хотела счастья, обыкновенного человеческого счастья. Почти десять лет она прожила подле тех мест, где в заключении и на поселении пребывал ее любимый, но ей даже не удалось ни разу его увидеть. А когда в августе 1833 года Муханов просит разрешения вступить в брак с княжной Шаховской, то ему категорически отказывают, сославшись на то, что «по правилам греко-русской церкви по причине его родства с княжной (сестра Муханова Елизавета была замужем за братом Варвары — Валентином Михайловичем. — Е. К.) он не может на ней жениться».

Варвара сопровождает семью Муравьевых в Тобольск, в Вятку. С Муравьевыми она уезжает и в Симферополь, где и умирает 24 сентября 1836 года. Погребена в московском Симоновом монастыре.

Драматическая судьба несчастной женщины!

И каким психологическим «провидцем» оказался Федор Андре-

евич! Своей живописью он еще в 1814 году словно предугадал печальную участь Варвары. На портрете — некрасивая, грустная, стареющая женщина. Но чем пристальнее вглядываешься в ее изображение, тем больше притягивает оно. Чем? Широко открытыми добрыми, какими-то всепонимающими и всепрощающими глазами, умным лицом, освещенным внутренней, глубоко скрытой страстью, пламенем желаний, коим не суждено было осуществиться.

Необычна и биография портрета. Такой рассказ о нем я отыскал в дневнике Елизаветы Александровны Шаховской, сестры Петра Муханова. Отрывки из него публиковались в сборнике «Голос минувшего» за 1920—1921 годы, в издании, ныне являющемся библиографической редкостью. Строки, которые я приведу, относятся к июлю 1826 года. К приговоренному к каторге Петру Муханову пришли свидеться в Петропавловскую крепость его сестра с мужем, сестры мужа, в их числе Варвара — Бабет. «При нашем свидании **Бабет дала брату свой портрет чрезвычайно удачный** (подчеркнуто мною.—*Е. К.*), — пишет Елизавета Александровна.— Нам очень трудно было передать его, так как крепостной адъютант был тут. Но в то время, когда я, повернувшись к нему спиной, обнимала брата, Валентин успел положить ему на грудь портрет...»

Сопровождала туловская картина царского узника вначале в Свеаборгскую и Выборгскую тюрьму, затем в Шлиссельбург, откуда — на каторжные работы в Читу и Петровский завод. После Муханов был поселен сперва в Братском остроге Нижнеудинского округа, затем в селении Усть-Кудинское, что находилось в 24 верстах от Иркутска. Скоропостижно умер в Иркутске в феврале 1854 года.

Почти все его имущество было роздано друзьям — ссыльным поселенцам. Портрет же переслали в Белую Колпь, откуда он и попадает в музей.

«Сибирская» загадка

Относится она на сей раз к портрету Прасковьи Михайловны — дочери Софьей. К тому самому, который упоминается в дягилевском списке, составленном со слов Александра Валентиновича Ша-



Этот портрет Пушкина до самого последнего времени оставался почти полной загадкой...



Портрет Прасковьи Михайловны Муравьевой, написанный Ф. Туловым в 1814 году.

Ф. Тулов. Портрет А. Н. Муравьева, 1818 год.

«Сибирский» портрет П. М. Муравьевой с дочерью Софьей.



Блестящим офицером был Александр Николаевич Муравьев и ждала его многообещающая карьера...

Варвара Михайловна Шаховская, невеста декабриста Петра Муханова и «утешительница всех узников чинских».

Марфа Михайловна Шаховская, вторая жена А. Н. Муравьева, «совершенно разделявшая образ его мыслей»...





Антоний — один из основателей Печерского монастыря. Таким образом изобразил его Алимпий.

ховского, как написанный неизвестным сибирским художником в 1830-х годах, вероятно в Иркутске или Тобольске. Так и считалось до сих пор, пока Горелова не отыскала полотно в архиве Шаховских. Светлана Ивановна сразу же заметила в живописи знакомые туловские особенности: его цветовое решение, и композиционное построение, и некую туловскую угловатость фигур, да и лицо Прасковьи Михайловны похоже было на другие ее туловские изображения. Взяла она портрет в лабораторию, сделала анализ состава красок, грунта, осмотрела холст: сомнений никаких — Тулов да и только! И мазки его, и манера письма...

Итак, Тулов! Но парадокс заключался в том, что как раз Тулов и... не мог, никак не мог писать Прасковью Михайловну в те годы! Почему? Да потому, что Муравьева, как мы знаем, уехала с дочерью в Сибирь летом 1826 года, никогда не покидала места изгнания и умерла в ссылке. Она больше не возвращалась в Белую Колпь и посему, естественно, не могла позировать Федору Андреевичу. Этот факт бесспорен. Поэтому и утверждение А. В. Шаховского о сибирском живописце, наверное, имело какие-то основания.

Тогда как же отнестись к данным технического и стилистического анализа картины, которые безоговорочно утверждают туловское авторство? Как совместить столь весомые доказательства с документальными сведениями, которые напроць эти доказательства опровергают? Как объяснить такой парадокс?

А если попробовать рассуждать от обратного? Допустим, что портрет действительно создан неведомым иркутским или тобольским художником. Допустим... Реставраторы приступили к укреплению и расчистке живописи портрета, а я с головой ушел в чтение литературы о художниках, работавших в Сибири в начале и середине прошлого века. Не нашел в ней похожего автора, проживавшего в Иркутске и Тобольске в то время. Послал специальные запросы (с фоторепродукцией портрета) в Иркутский художественный музей и Тюменскую картинную галерею, попросил назвать местного живописца, письмо которого и круг тем чем-либо напоминали произведение.

Очень заинтересовался моим сообщением директор Иркутско-

го музея Алексей Дементьевич Фатьянов. Он предположил, что картина принадлежит кисти недавно открытого местного живописца Михаила Васильева. Несколько его работ обнаружили в Иркутске и в Москве — в Историческом музее. Но самый поздний из них датирован 1823 годом. Время смерти Васильева мы не знаем, но, по всей видимости, умер он до 1830 года. И поэтому вряд ли он является автором портрета Муравьевой с дочерью.

Не нашли ничего подобного и в Тобольске.

Еще один серьезный аргумент отвергало «сибирское авторство» портрета. Дело в том, что царское правительство категорически запрещало кому-либо «снимать портреты» с государственных преступников-декабристов, с их жен, которые последовали за ними в ссылку. Известна скандальная история, приключившаяся со шведским художником Шарлем Мазером — он в начале 50-х годов в Сибири пытался зарисовать некоторых декабристов. В Тобольске он пожелал написать жену участника восстания на Сенатской площади Александра Михайловича Муравьева (однофамильца Александра Николаевича), но гостя вызвали в полицию и заставили спешно покинуть город. Муравьеву же строго предупредили. Думаю, что осмотрительный Александр Николаевич Муравьев поостерегся бы приглашать кого-либо «снять портрет» со своей жены.

Похоже, что «сибирский» вариант отпадал окончательно. Какой еще путь, размышлял я, ведет к разгадке тайны картины? Было над чем задуматься. Но открытие этой тайны пришло тем временем с совершенно неожиданной, как мне поначалу показалось, а вернее с самой реальной стороны.

Позвонила мне Светлана Ивановна и сообщила:

— Так написал картину... Федор Тулов!

— Как Тулов? — удивился я. — Каким образом он ее мог написать?..

И Горелова пояснила, что полотно реставрировали долго, потому что находилось оно в плачевном состоянии. Когда, наконец, живопись отчистили от грязи и позднейших наслоений, то заметили на ней еле приметную подпись, которую и разобрали-то с трудом. Она гласила: «Написано Федором Туловым...» Все стало ясным, определенным, бесспорным. Сохранилось, правда, лишь три слова

из длинного, по всей видимости, предложения. Остальные же, указывающие на время и, возможно, особые обстоятельства рождения портрета, исчезли навсегда. Поэтому и приходится гадать, как, где и когда Федор Андреевич написал эту картину.

Быть может, перед отъездом Прасковьи Михайловны в ссылку? Вряд ли. Хотя бы потому, что Софье тогда было четыре года, а на картине мы видим семи-восьмилетнюю девочку. Изображены они к тому же в зимних одеждах, а уезжали, напомним, летом. Не до портретов им было тогда.. Не побывал ли сам Тулов в Сибири? Предположение, понимаю, маловероятное, ну, а вдруг...

— Нет, — отвергает эту версию Юлия Ивановна Герасимова. — Насколько я помню, в письмах Прасковьи, Варвары, Екатерины из Иркутска, а затем из Тобольска — а они сообщали подробно о своем бытии — не встречала я упоминания о приезде какого-либо художника, да и вообще о создании какой-либо картины...

Очевидно, Федор Андреевич создал портрет по памяти. Пользуясь, вероятно, ранними своими портретами Прасковьи Михайловны. Подтверждает это и такая немаловажная деталь: изображенной здесь Муравьевой никак не дашь сорок в ту пору лет — она гораздо моложе, то есть она запечатлена такой, какой ее запомнил художник. Кстати, весьма похож облик Прасковьи Михайловны на «сибирской» картине с ее изображением на рисунке несохранившегося «свадебного» портрета. А вот с Софьей живописцу пришлось сложно, поэтому и глядится она со своим странно-взрослым лицом почти манекеном.

Обращает внимание и фон картины — якобы сибирские заснеженные горы. Посмотришь на них, и становится ясно, что автор не имеет о них реального представления — они абсолютно условны.

Таким образом, портрет написан Туловым в Белой Колпи, а затем, по всей вероятности, отослан Муравьевым в Сибирь. Когда же Александр Николаевич вернулся из ссылки, то привез и картину, которая стала называться «сибирской». Это запомнил племянник его Александр Валентинович Шаховской, будучи в то время совсем мальчишкой. Когда Дягилев расспрашивал его о портрете, пребывал он в весьма преклонном возрасте, многое память уже не сохранила...

Это последнее изображение Прасковьи Михайловны. В Сибири она сильно и часто болела. У нее был туберкулез, и каждую весну шла горлом кровь. Совсем занемогла она в Вятке, куда Муравьевы переехали по «милостивому» высочайшему повелению в конце 1834 года.

В начале января 1835 года, когда Прасковье Михайловне стало совсем худо, Александр Николаевич из-за тяжелой болезни жены просит царя перевести его на юг. Но Бенкендорф пометил его письмо любимым выражением Николая I: «Еще рано». Для Прасковьи Михайловны было уже поздно: она умерла 29 января, через несколько дней после наложения «сиятельной» резолюции.

Муравьеву разрешили сопровождать тело горячо любимой жены в имение Белая Колпь, но строжайше запретили заезжать в Москву. Поэтому он не присутствовал на похоронах, которые состоялись в московском Симоновом монастыре. Четыре месяца, дозволенные ему провести в имении, прошли в устройстве запутанных материальных дел. Затем он отбывает в Симферополь, куда назначен председателем Таврической уголовной палаты.

«Мои титулы и права»

«Портрет А. Н. Муравьева», который показывает его за переводом Библии, — не только лучшее произведение Тулова, но, пожалуй, и лучший портрет Александра Николаевича. А ведь раньше картина даже не значилась в его иконографии — о ней ничего не было известно исследователям декабристского движения, пока Горелова не отыскала почти разрушенный холст в архиве Шаховских. Она доказала путем сравнительного анализа, что подпись на обороте полотна, удостоверяющая портретируемого, соответствует истине, добилась его реставрации и сама приняла в работе деятельное участие, впервые опубликовала его в 1975 году в «Сообщениях» Всесоюзной Центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей.

Когда же был написан портрет, при каких обстоятельствах жизни опального декабриста? Это не входило в круг атрибуционных

вопросов Светланы Ивановны, но было важно для изучения иконографии Муравьева.

— Судя по характеру живописи, — подсказала она, — произведение можно отнести к 1830-м годам. Более определенную дату, право, затрудняюсь назвать...

Бесспорно, что портрет написан в Белой Колпи во время одного из приездов сюда Александра Николаевича. Когда точнее? Исключаем зиму 1835 года по упомянутому трагическому событию. А также и начало 1838 года, когда он впервые после двенадцатилетней ссылки попадает в Москву. Проездом из Симферополя в Архангельск на место очередной службы — тамошним гражданским губернатором Просит разрешения посетить Петербург. «По делам службы встречается необходимость, — мотивирует он, — получить лично от министра наставления при вступлении в управление вверенной мне губернией» Николай I отказывает.

Любопытные воспоминания об этом его коротком московском периоде оставил Михаил Александрович Бакунин, родственник Муравьева, в будущем знаменитый революционер-анархист. Пишет он сестрам в феврале 1838 года. «Я подружился с Александром Николаевичем... Чудный человек, в нем такая лежит бесконечность. Он меня любит, и я его еще более... У него есть дочь Софья Александровна, прекрасная девушка, и — смотрите только не смейтесь — во мне что-то расшевелилось и расшевелилось не на шутку...»

Весьма увлечен он был своей кузиной.

Продолжает в другом письме: «Мы с ним сошлись в том, что составляет сущность наших двух жизней: разница лет исчезла перед вечной юностью духа. Он сказал мне, что он меня не только любит но и глубоко уважает, что если он имел бы такого сына, как я, ему оставалось бы только благодарить за это providение... Он редкий замечательный и высокий человек».

(И с восторгом расскажет о двоюродном дяде Виссариону Григорьевичу Белинскому. А тот выведет Муравьева в своей пьесе «Пятидесятилетний дядюшка» под именем Думского, декабриста, возвратившегося из сибирской ссылки, но не потерявшего верность своим идеалам. Пьеса была запрещена цензурным комитетом).

4 апреля Бакунин перед своим отъездом пришел проститься с

Муравьевым. «Была там княжна Шаховская, — сообщает он сестрам, — сестра его жены, занимающаяся воспитанием его детей, очень умная и добрая женщина, разделяющая совершенно образ мыслей Александра Николаевича, и поэтому так же полюбившая меня, как и он...»

Княжна Шаховская, о которой упоминает Михаил Александрович — Марфа Михайловна, с 1841 года вторая жена Муравьева.

Тулов изобразил ее вначале пятнадцатилетней девочкой — задорной, жизнерадостной, смешливой. А в групповом портрете Шаховских-Голыньских она предстает перед нами уже зрелым человеком. Похожа на мать. Крупные губы, нос, подбородок; пожалуй, не очень-то и женственна она, а уж красивой никак не назовешь. Но привлекательна она приятностью, открытостью, надежностью характера — на нее можно было опереться Александру Николаевичу в его многотрудной жизни.

А судьба не баловала его. К тому же не находил он общего языка с продажными чиновниками тех городов, где служил. И в Архангельске не поладил с военным губернатором по поводу существенному. Тот приказал усмирить волнения крестьян силою оружия. Муравьев резко воспротивился и успокоил бунт «мерами кротости», что и стало предлогом для военного губернатора и его приближенных, ненавидевших бывшего «каторжника» за справедливое отношение к крестьянам, для того, чтоб избавиться от него. 7 июня 1839 года Николай I уволил Муравьева со службы без всяких объяснений, но с многозначительной оговоркой — категорическим воспрещением въезда в Архангельскую губернию.

Вновь царская опала. Александр Николаевич надолго поселяется в Белой Колпи.

В конце 1839 — начале 1840 года и пишет Федор Андреевич его портрет Муравьеву около пятидесяти. Лицо спокойное, умное, волевое. Но лицо, на котором отразились и следы тяжелых жизненных потрясений и горестей: арест Петропавловская крепость, суд, ссылка, смерть жены, младшей дочери Прасковьи, родившейся в Верхнеудинске и умершей в Тобольске, что было для него страшным ударом; бедность, каждодневные унижения ссыльного существ-

ования. Но не сломили его тяжкие испытания. Это и передано в картине. Эпиграфом к ней вполне могут быть слова Александра Николаевича: «Любовь к правде — вот все мои титулы и права».

Прекрасное, глубокое — и психологически, и профессионально — произведение! Будь оно единственное у Тулова — его имя уже было бы достойно самого пристального внимания и уважительной памяти. Бесспорно, самый проникновенный, вдохновенный портрет Муравьева, наиболее истинно и полно раскрывший благородный «штиль» его души, острого ума. Бесценный документ декабристской эпохи!

(По странному совпадению, почти в то же время Михаил Юрьевич Лермонтов пишет портрет другого Муравьева — Андрея Николаевича, Василий Андреевич Тропинин — Николая Николаевича Муравьева).

На других портретах, даже на туловском 1818 года, Александр Николаевич как бы ограждался от художников, как, впрочем, от людей, ему не близких, стеной некоторой чопорности. Здесь же, в родной Белой Колпи, надежном убежище после стольких потрясений, среди верных ему людей, он становится самим собой. Да и позирует давно знакомому живописцу, позирует в домашней обстановке, за любимым занятием — переводом Библии.

Картина эта позволяет понять некоторые смутные стороны жизни и деятельности Александра Николаевича. В частности, пролить свет на одну загадку, вокруг которой вот уже более ста лет идут споры меж историками и литераторами, а именно: почему Муравьев вышел в 1819 году из Союза благоденствия, одним из активнейших организаторов которого он являлся? Каковы мотивы столь неожиданного непонятного для нас и для многих его современников этого решения?

Александр Николаевич не оставил никакого объяснения разрыву со своими друзьями и единомышленниками. Продолжение его автобиографических записок (начало которых было опубликовано Ю. И. Герасимовой в 1955 году) до сих пор не найдено — а там, вероятно, и рассказывается об этом времени. Поэтому и существуют на сей счет различные предположения и догадки. Одни, напри-

мер Якушкин, склонны винить Прасковью Михайловну, другие — религию, третьи...

Федор Тулов, думаю, не без желания или по крайней мере понимания Муравьева достаточно ясно указал на эту причину — на религию. Да, Александр Николаевич был очень религиозен. Не в общепринятом понимании. Вера его была мистически-масонского толка. Масоном Муравьев был ревностным и сохранял веру во «всемогущество масонского молотка» до конца жизни. Такая мистически-нравственная устремленность его мыслей, конечно, не могла согласоваться с задачами тайного союза — произошел естественный разрыв. Сергей Петрович Трубецкой упоминает в своих «Записках», что при встрече с ним в 1823 году Муравьев «сказывал, что он много потерпел от прежних товарищей за то, что отстал от Общества, но нашел утешение в религии, которая теперь его единственное занятие».

Мистический настрой слышится и в его показаниях перед следственной комиссией, судившей декабристов. Вот образец его покаяния: «Луч горней благодати коснулся моей души омраченной; я вдруг увидел бездну, над которой стоял с несчастными сообщниками, и долго, в слезах раскаяния, молил небо простить мне их и мои преступления. Бог услышал грешника; он в течение шести лет испытывал меня тяжкими крестами, смертью детей, страданиями жены, расстройством имущества, наконец, праведным гневом государя и карою закона».

Некоторые исследователи принимают эти его заявления за отказ от всяческих верований в свободу, справедливость и социальное равенство. Но это совершенно не так! Не бесхитроsten, не прост Александр Николаевич. В трудные и сложные моменты жизни умел он скрыть за благостно-покаянными речами истинные свои стремления. Пример сему — поведение на следствии, где он держался умно, достойно. Он пространно излагал свои переживания и настроения, но очень осторожно, немногословно сообщал о делах общества, об его планах и участниках, ссылаясь на забывчивость, никого не называл, подтверждал лишь то, что показали другие и что отрицать было бессмысленно. Поэтому его ответы не удовлетворяли следственный комитет. Записано в одном из протоколов: «Продол-

жает отрицаться незнанием». Поэтому и приговор ему был жесток.

Но даже после Сибири Муравьев остается мечтателем, что и показал своей кистью Тулов. Александр Николаевич верит еще в лучшее и в своей жизни, и в перемены в русском обществе, связанные у него с надеждой на отмену крепостного права. В те годы «...Муравьев был человеком ума незаурядного, но мечтательного,— признает нижегородский помещик, убежденный крепостник и по-сему противник Александра Николаевича П. Д. Стремоухов. — Старый масон, с натурой увлекающейся, но с характером настойчивым и упорным. Муравьев, несмотря на свой возраст, ...был полон жизни и энергии».

Описание это относится к концу 50 — началу 60-х годов в бытность его нижегородским губернатором.

Мечтать Муравьев перестал после того, как прочитал «Положение 19 февраля». Он заплакал и сказал только: «Бедные крестьяне!» Старый мятежник понимает, что «его роль окончена» и подает в отставку. К этой поре его жизни относятся слова Владимира Галактионовича Короленко: «Это был уже не мечтатель..., а старый администратор, прошедший все ступени дореформенного строя, не примирившийся с ним. Вообще противник убежденный, страстный и — страшный... научившийся выжидать, притаиваться, скрывать веру и выбирать время для удара».

«Портрет А. Н. Муравьева» — последнее произведение Федора Тулова, посвященное представителям фамилии Шаховских-Муравьевых.

Такая ирония судьбы!

Тулов был продан в начале 40-х годов, вероятно, с каким-нибудь селением Шаховских или Голынских. Но прежде за долги уходит единственное село Александра Николаевича — Ботово, тоже Волоколамского уезда. Однако он успевает освободить своих крестьян от крепостной зависимости, несмотря на то, что материальное положение его становится катастрофическим. Будучи в опале, он не получал никакого содержания. Мелкопоместные и небогатые Ша-

ховские также не могли ему помочь. Тем более что его теща Елизавета Сергеевна вела хозяйство неразумно и неумело, поэтому быстро разорялась, но тем не менее не терпела советов со стороны близких своих и многочисленных детей. (Тулов, кстати, в своих портретах верно приметил ее эдакое меланхолическое упрямство).

В полном отчаянии Муравьев пишет в 1846 году шефу жандармов графу А. Ф. Орлову: «Находясь почти четыре года в отставке, оправданный, однако, комитетом министров, я лишился присвоенного той должности содержания, которое было мне тем необходимее, что после одиннадцатилетних переездов с большим семейством и перемещений из-за Байкала в Иркутск, в Тобольск, в Вятку, в Симферополь, в Архангельск, я утратил почти все мое состояние и доведен теперь до крайней необходимости просить пособие, без которого я содержать себя уже не в силах».

Беда к беде — обострилась болезнь дочери Софьи. У нее, как и у ее матери, был туберкулез. Спасти ее могло лишь лечение в Италии, но оно стоило больших, почти недоступных для Муравьева затрат. Александр Николаевич деньги раздобыл (они лишь отсрочили смертельный исход — Софья умерла 1 сентября 1851 года). Эти немалые деньги обернулись большими жертвами, и моральными в том числе. Оплатой безвыходных обстоятельств и стал, очевидно, крепостной живописец.

Притом какое унижение, какой горький расчет — Тулов перешел не к кому-нибудь, а к графам Бенкендорфам. И прежде всего новые его хозяева поручают художнику запечатлеть портрет самого удачливого из них, первого шефа жандармов Александра Христофоровича, незадолго перед этим (в 1844 году) скончавшегося. Вернее, скопировать с оригинала, изображающего будущего царского любимца и всесильного временщика еще молодым артиллерийским офицером. Федор Андреевич, конечно, весьма по-своему скопировал портрет, создав тем самым вполне самостоятельное произведение.

Какова ирония судьбы! Тулов только что писал первого декабриста, основателя тайных антиправительственных обществ, направленных на свержение существующего строя и крепостничества,—и вот занимается уже портретом Бенкендорфа, фанатичного гонителя

декабристов, любой свободомыслящей личности в николаевской России. Как и в жизни, сталкивает живописец в своем искусстве двух столь непримиримых врагов.

Любопытная деталь. Художник воссоздает облик молодого офицера, по всей видимости, тех лет когда он, будучи в 1819 году начальником штаба гвардейского корпуса, представил по собственному рвению Александру I подробную записку, в которой обстоятельно докладывал о тайной организации, целях ее и составе, указывая на главных деятелей Союза благоденствия, в том числе и на А. Н. Муравьева. Он советовал царю пресечь зло, пока не поздно. Император оставил донос без последствия.

А Тулов в то самое время, когда верноподданическая записка легла на стол Александра I, окончил работу над портретом молодого полковника, жениха дочери своего владельца, организатора и активного участника того общества, о котором выведал ловкий и злобный карьерист. И ныне, по прошествии более двадцати лет возвращаясь в новой своей картине к тем далеким временам, помнил ли Федор Андреевич о свадебном портрете Муравьева?

...Александр Николаевич Муравьев умер в 1863 году, и это печальное событие Александр Иванович Герцен отметил проникновенными словами: «Он до конца своей длинной жизни сохранил безукоризненную чистоту и благородство»

В следующем, 1864 году, скончался бездетным последний из детей его—сын Иван, родившийся в Иркутске в 1830 году

Марфа Михайловна Шаховская дожила до преклонного возраста — до 1885 года.

Дата смерти Федора Андреевича Тулова неизвестна





О П О З Н А Н И Е «НЕИЗВЕСТНОГО КАМЕНЩИКА»

Музей этот с первого раза и найти-то нелегко. Запрятан он в сложном сплетении старых московских переулков меж Ордынкой и Полянкой, и можно второпях пройти мимо небольшого двухэтажного особняка — типичного для Замоскворечья середины прошлого столетия. Дом неприметный, каких вокруг достаточно, и непохож он на привычные наши представления о музее, как о чем-то основательном, просторном, с колоннадой, с людным подъездом. Нет, ничего этого нет, и тем не менее в Щетининском переулке, в доме номер 10, расположился один из интереснейших, гостеприимных, пожалуй, необычных художественных музеев столицы — музей выдающегося русского живописца Василия Андреевича Тропинина и московских художников его времени. Кстати, совсем рядом, на Полянке, находился и дом его, ныне не сохранившийся, в котором замечательный мастер, родоначальник московской школы живописи, прожил последний год своей жизни.

Музей необычен тем, что возник в 1971 году из частной коллекции, владельцем которой был известный собиратель Феликс Евгеньевич Вишневский. Это — его дар Советскому государству и любимой Москве Музей посвящен выдающемуся портретисту России, которого еще при жизни величали «авторитетом, всеми любимым», искусство его сравнивали с живописью Тициана и Рембрандта. Но несмотря на то, что он нам хорошо известен, биография

его и творчество содержат множество загадок и легенд, которые до сего времени вызывают порой жаркие споры меж специалистами. К примеру, год рождения Тропинина. Раньше им считался 1776 год. Ныне искусствоведы склоняются к 1780. Однако в литературе назывались и другие даты.

А сколько его картин затерялись или же представлены в музеях как работы неизвестного автора! Сколько портретируемых Тропининым ждут еще разгадки имени своего! Сколько картин славного живописца таят или таили в «биографиях» своих тайны и недомолвки! Возьмем хотя бы «Портрет Самсона Ксенофонтовича Суханова», который экспонируется в одном из уютных залов музея. Портрет прекрасного письма, блистательного мастерства художника, создавшего впечатляющий образ рабочего человека: умное, выразительное, волевое лицо Самсона Ксенофонтовича, благородная осанка, сильные, натруженные руки, написанные с присущим Тропинину совершенством. Запечатлен человек весьма незаурядный, талантливый каменотес, прославленный тем, что мог вырубить из камня монолит любых размеров. Так, он со своей артелью вырубил пьедестал для памятника Минину и Пожарскому в Москве, Александровский столп в Петербурге высотой 47,5 метра и весом 600 тонн; семнадцатиметровые цельные колонны Исаакиевского собора, двенадцать колонн для портика Горного института, Ростральные колонны, за что получил в награду... кафтан. Суханов участвовал под руководством архитектора А. Н. Воронихина в возведении Казанского собора, отделывал гранитом набережную на Стрелке Васильевского острова, баллюстраду для Петергофского дворца.. Трудная, но романтическая жизнь Суханова до сего времени овеяна легендами.

«Портрет Суханова» — отнюдь не эпизод в творческой биографии Тропинина. Рабочие люди весьма привлекали художника. Ведь и сам он был родом из крепостных крестьян деревни Карповка Новгородской губернии. Прежде чем стать художником, многое и тяжелое пришлось ему перенести. Был мальчиком на побегушках у помещика-самодура, лакеем его, поваром. И сгинул бы в нужде и безвестности, как произошло это с тысячами народных дарований. Лишь мощью таланта своего, силой духа, упорством и невероятной работоспособностью удалось ему «выбиться в люди», стать славою и

гордостью Отечества нашего. Из рабского сословия он был освобожден своим хозяином лишь под давлением возмущенной ответственности уже в возрасте 45 лет, будучи известным живописцем.

Поэтому он любил писать подобных себе. В музее Тропинина можно увидеть портрет В. Энева, одаренного художника-реставратора, также из крепостных; популярнейшую, глубоко лиричную «Кружевницу»; красочных, живых, радостных «Девушку-украинку», «Девушку с горшком роз», «Девушку, собирающую сливы»; умудренного опытом нелегкого бытия «Старика-ямщика, опирающегося на кнутовище», и, наконец, «Портрет Суханова»...

Впрочем, «портретом Суханова» он стал не сразу. Поначалу он числился... Словом, Вишневецкий еще задолго до организации музея приобрел в одном частном собрании грязный черный холст с изображением неизвестного старика в крестьянской одежде. Еле-еле на живописи просматривалась подпись «Тропинин».

— Картина тогда представляла собой сплошную загадку, — рассказывает Феликс Евгеньевич. — Когда написана? Кто изображен на ней? Какова судьба полотна? Предыдущие владельцы картины могли лишь сказать мне, что она куплена была в двадцатых годах. Вот и все, что было известно о прошлом произведения...

Когда реставраторы сняли с живописи грязь и копать, вдруг открылось нечто новое, ранее невидимое: оказалось, что старик стоит подле кирпичного здания, в руках у него — каменотесный молоток, явная принадлежность его профессии. Тропинин, к слову сказать, любил изображать людей с орудиями их труда. (Вспомним знакомый «Автопортрет», на котором Василий Андреевич запечатлел себя с кистями и палитрой.) А еще обнаружилась на холсте база лежащей колонны, а на ней дата создания портрета — «1823», которая также послужила ключом к разгадке произведения.

Исследователю очень важно отыскать верный «ключ», которым можно открыть заветную потаенную дверцу и обнаружить за ней сокровища подчас более значительные, чем в сказочных пещерах Аладина. Иногда на поиск этого ключа уходят десятилетия. Порою, наоборот, ученому сразу повезет. Что и произошло на сей раз...

Изучением картины занялась искусствовед Тамара Владимировна Бувеская. Когда она осмотрела ее и увидела атрибуты профессии

«неизвестного старика» и дату «1823», то вдруг вспомнила, что, разыскивая материалы о русском акварельном портрете, встречала она в давних-давних журнальных подшивках за те годы публикации о знаменитом каменщике Суханове. Не его ли изобразил Тропинин? Отправилась снова в библиотеку: да, действительно, в журнале «Отечественные записки» в 1818—1819 годах издателем П. Свиньиным были напечатаны большие статьи о легендарном мастеровом. Литературное его описание сходилось с обликом старика на тропининском портрете. Притом Свиньин хорошо знал и Тропинина, даже напечатал восторженный отзыв о его живописи в 1820 году (примерно в то же самое время, в какое он писал и о Суханове) в своем журнале. Он-то, по всей вероятности, и познакомил их.

Итак, Суханов! Скажете, что опознание этого портрета — просто счастливое стечение обстоятельств, просто удачная случайность. Конечно нет! За определением имени неизвестного каменщика стоит и большой профессиональный опыт ученого, и отменное знание художественной жизни того времени, и цепкая натренированная память, и, наконец, умение сопоставить факты, находить их почти неуловимую взаимосвязь.

Однако «сухановский» поиск не закончен. Остроумное доказательство Бувеской весьма правдоподобное, но тем не менее косвенное. Прямых документальных подтверждений ее версии пока что не обнаружено. Как, впрочем, мы не знаем, для кого создавался портрет и где он находился почти сто лет — до двадцатых годов нашего века. И, конечно, невероятной удачей было бы отыскать иные свидетельства дружбы двух именитых мастеров отечественного искусства — Суханова и Тропинина.





АЛИМПИЙ ПЕЧЕРСКИЙ — БЫЛЬ ИЛИ ЛЕГЕНДА?

*Начати же ся тѣи песни
По былинам сего времени...*

«Слово о полку Игореве»

Наверное, Алимпий не был первым русским художником в придрчиво точном смысле этого слова. «Уже задолго до него, — отмечает известный ученый В. Н. Лазарев, — русские мастера самостоятельно работали в области живописи. Но Алимпий — первый русский художник, имя которого упоминается в литературных источниках. Его личность произвела на современников настолько сильное впечатление, что память о нем далеко его пережила» (подчеркнуто мною. — Е. К.).

Жил и работал выдающийся живописец в конце XI — начале XII столетия в Киеве, в одном из центров древней русской культуры — в Печерском монастыре.

Но теперь, чтоб познакомиться с творчеством этого русского художника, надо приехать в Москву, где в Государственной Третьяковской галерее находятся произведения, автором которых, как предполагается, был Алимпий. Почему предполагается? Вот об этом и наш сказ. Об этих загадочных экспонатах, о славной и печальной судьбе Алимпия...

О суровости потомков, поспешном приговоре и вере в предания...

Более восьми веков — от XII до XIX — громкая слава сопровождала имя Алимпия. В то время как великие русские художники Андрей Рублев и Дионисий были накрепко забыты, об Алимпии отзывались много и пышно. В основном превозносились всяческие «чудеса», коими обильно разукрашена была жизнь печерского монаха, причисленного церковью к лику святых.

Ученые и исследователи сказкам и сверхъестественным «явлениям», разумеется, не верят. Подавай им творения рук человеческих, и они сами уже определяют их настоящую ценность. И Алимпий не выдержал сурового экзамена. Однако вместе с бессмысленными поверьями «о святом Алимпии» порой скоропалительно отбрасывались и вполне достоверные предания, которые утверждали руку древнего живописца на единичных работах, сохранившихся до наших дней. Таким образом, оказалось, что и произведений художника мы не имеем. Поэтому о мастере упоминается все глуше, скороговоркой, хотя и с обязательными эпитетами «некогда прославленный», «знаменитый», «великий»... Иногда снисходительно, как о красивой былине настолько давних времен, что и разговаривать-то не о чем. После восьми столетий напыщенных славословий наступила холодная сдержанность в оценке значения творчества художника.

Любопытная аналогия. За несколько десятков последних лет творчеству и жизни Андрея Рублева, Дионисия, Феофана Грека посвящены повести и фильмы, книги и монографии, альбомы и великое количество статей, за это же время первоначальному художнику земли Русской уделяются строчки, в лучшем случае абзацы, когда речь заходит о русской живописи XI—XII столетий. Иногда вспоминают Алимпия, чтобы еще раз недоверчиво отозваться о существовании каких-либо его работ, еще раз торопливо отказаться от каких-либо суждений об его творчестве. Как безнадежно отметил один из искусствоведов: «...О стиле прославленного киево-печерского живописца Алимпия мы ничего сказать не можем».

Незаслуженно суровы наши ученые к древнейшему художнику. Разумные и естественные сомнения «против» Алимпия, к сожалению, не уравновешены подчас такими же разумными доводами «за» Алимпия, «за» доброе воссоздание истории жизни и творчества родоначальника отечественной живописи.

Именно об этих «за» — очерк. Он состоит из многих предположений, догадок, видимо, далеко не бесспорных (иначе и быть не могло), но основанных на изучении приписываемых художнику работ, на известных фактах его биографии, на суждениях искусствоведов и реставраторов, а также на тех преданиях, которыми нельзя пренебрегать, ибо часто несут они в себе отзвуки реальных событий, неведомых нам документов. Древние легенды, былины, песни, являясь формой устной народной памяти, послужили источниками исторических сведений и составили изначальную историю Русской земли.

О том, что сообщает черноризец Поликарп, и об одной царьградской иконе...

Мы знаем об Алимпии в основном из второго Послания монаха Печерского монастыря Поликарпа игумену своему Акиндину «О святых и блаженных черноризцах братии нашей», которое вошло в сборник «Живо-Печерский патерик», основу которого составили послания, написанные в 20-х годах XIII века. Это самый первый, наиболее подробный рассказ о прославленном живописце. Почти все последующие о нем упоминания исходят из повествования Поликарпа.

Алимпий — имя монашеское. Настоящего, мирского мы не знаем. По всей вероятности, он уроженец Киева. Рано проявил интерес к рисованию. Поэтому в 1084 году родители отдают мальчика на обучение греческим иконописцам. Они приехали из Византии, дабы украсить иконами и мозаикой великую Успенскую церковь Печерского монастыря. Мальчик «учася, мастерам своим помогаще» — и в иконописи, и в изготовлении мозаики. Необычайных способностей оказался отрок. Блистательные успехи его настолько порадовали игумена монастыря Никона, что он в 1087 году вводит

молодого художника в иноческий чин и нарекает именем Алимпия. Алимпий навсегда остался в стенах монастыря. Никогда не знал праздности. Удивительно был трудолюбив, чем восхищал и поражал современников и своих биографов. Еще при жизни высоко вознеслась его слава. Он пользовался широкой восхищенной известностью, почетом и преклонением. Как личность, как творец ярких образов. Работал и днем и ночью. Поэтому создал много произведений.

Летопись отмечает, что Алимпий был весьма сведущ в искусстве живописи: «Иконы писати хытр (т. е. искусно — Е. К.) бѣ зело». Красота, одухотворенность и совершенство его работ изумляли людей. Они, как гласит предание, думали, что «за добродетельное житие св. Алимпия богу угодно было написати за него иконы чудесным образом». Современник Владимира Мономаха, он, вероятно, разделял его убеждения, что «леность всему худому мати», и, подобно Мономаху, старался не зарыть в землю данный ему талант.

Чрезмерно напряженный труд, лишения, неблагоприятные условия монастырской жизни подорвали, видимо, слабое здоровье художника. Он часто болел. Умер 17 августа 1114 года во время работы. Оканчивал одно из важных своих произведений «Предста царица», или «Царь царей». Летописец уверяет, что эту икону «начать писати преподобный Алимпий Печерский, ангел господень дописа...».

Скончался мастер далеко не в преклонном возрасте. Исполнилось ему, вероятно, всего лет сорок. Никак не больше. Вспомним, что Рублеву было за сорок, когда он создал первые значительные работы, известные нам, — иконы в московском Благовещенском соборе, еще впереди были его росписи во Владимире, «Звенигородский чин», «Троица»...

В год смерти Алимпий был «мало сед, борода... на конец уже, власы с ушей свились...». Постарался так представить его художник середины XVII века Илия. Смотрит на нас с его гравюры большеротый человек, с бородой «на конец уже», с русским крупным носом, широким упрямым лбом и огромными одержимыми глазами. Особенно запоминаются глаза. Они по-

разительные и видят мир воображаемый, живописный, мир иных картин и представлений.

Алимпий, повторяю, написал много работ. Но вражеские нашествия, погромы, пожары, безжалостное время, наконец, равнодушные руки слишком усердных подновителей... Словом, в начале нашего века к алимпиеву письму относили, и то с оглядкой на предания и слухи, три произведения: Владимирскую икону богородицы в Ростовском соборе, «Свенскую (Печерскую) богородицу» — в Свенском монастыре близ Брянска, «Предста царица» — в московском Успенском соборе.

Еще приписывали Капповы доски, на которых изображены святые мужи церкви. Из презанятого «Памятника событий в церкви и отечестве», сочиненного Я. Орловым в 1816 году, узнаем, что какой-то грек Фока получил якобы иконы чуть ли не от самого царя Петра Великого! Маркиз Каппони купил их у грека «за 300 червонных».

Если этот рассказ сильно смахивает на занимательный домысел, то следующая история вполне правдоподобна. Составитель книги «Киевские пещеры и Киево-Печерская лавра», выпущенной в 1864 году, а за ним и некоторые другие историки довольно уверенно сообщают, что в 1200 году в константинопольском Софийском храме находилась икона святых Бориса и Глеба кисти Алимпия. Видел эту работу новгородский архиепископ Антоний. Видел и оставил об этом запись. Но иных сведений, кроме антониевых, о царьградской иконе мы не имеем.

Возможно, Алимпий принимал участие в 1110—1112 годах в создании знаменитых мозаик киевского храма Михаила Архангела, не сохранившегося до наших дней. (Остался фрагмент мозаики — «Дмитрий Солунский», который, вероятно, останавливает каждого посетителя Государственной Третьяковской галереи). Предположение не столь уж невероятное. Ведь еще Поликарп настойчиво подчеркивает прекрасное знание мастером мозаичного ремесла. Да и сама живопись художника явно несет в себе многое от киевских мозаик.

Вероятно, церковь Михаила Архангела украшали те же грече-

ские специалисты, которые трудились в Успенской церкви Печерского монастыря. Они могли пригласить и своего бывшего, столь одаренного помощника. Тем более что работа творчески самостоятельных русских художников в этом храме сегодня уже не подлежит никакому сомнению. А такой видный знаток древнерусского искусства, как Д. В. Айналов, определенно называет среди «михайловских» мастеров и Алимпия.

Опять-таки о легендах и о мадонне Алимпия...

Историки искусства долгое время считали, что древние иконы на Руси писались лишь заезжими византийскими мастерами. «Это в корне ошибочная точка зрения легко опровергается. Прежде всего дошедшими до нас росписями, подавляющее число которых выполнено русскими художниками. Искусство Киевской Руси., будучи еще тесно связанным с византийскими традициями, — замечает В. Н. Лазарев, — оно тем не менее уже обладает своим лицом, в котором есть какой-то неповторимо свой оттенок, позволяющий предвидеть контуры грядущего развития».

И, уж конечно самым убедительным аргументом в пользу этого утверждения может служить творчество Алимпия. Древний живописец был своеобразным, истинно национальным художником, сознательно переработавшим новое для Руси христианское наследие, оставленное Византией, опыт и знания учителей своих — греческих иконописцев. Он силой своего огромного таланта, упорством и невероятным трудолюбием создал не повторения, пусть даже блистательные, византийских образцов, нет! Он писал по своему разумению, разумению великого русского художника.

Лучшим доказательством этих слов будет икона «Богоматерь Печерская (Свенская)», которая хранится в Государственной Третьяковской галерее. Она привлекает внимание своими яркими красками, среди которых преобладают незабываемые по силе звучания голубые тона, тончайшим колористическим даром художника. Сло-

вом, написана икона живописцем оригинальным, написана смело и широко. Но Алимпием ли?

Сослюсь на легенду, которая приписывает «Богоматерь Свенскую» Алимпию письму. Ее истоки, которые сейчас естественно, невозможно установить, исходят, вероятно из каких-то реальных корней. В сказании повествуется также о том, что в 1288 году ослепнувший князь Роман Михайлович Черниговский просил прислать для своего исцеления икону из Печерского монастыря, созданную Алимпием. Его желание было выполнено. Икону повезли в Чернигов. Но у реки Свены она «не пожелала» ехать дальше. Здесь учреждается монастырь, в котором «Печерская (сейчас уже Свенская) богоматерь» и остается.

Таково предание. А вот голос ученого, притом весьма авторитетного, — И. Э. Грабаря. В 20-х годах он исследовал произведение и восхитился его «совершенно исключительной историко-художественной ценностью». Более того, он определенно указал на сходство стиля замечательного памятника с киевскими мозаиками X—XI веков и «близость этого памятника эпохе Алимпия» (подчеркнуто мною. — Е. К.). Однако Игорь Эммануилович все же осторожно отнес икону к списку с более раннего печерского образа.

Что ж, согласимся, что «Свенская богоматерь» — копия, которую сделал Алимпий с какой-то более ранней работы. Но тогда, вероятно, настолько он ее переработал и переосмыслил, что без особой натяжки икону можно считать произведением Алимпия. Тем более что памятник несет на себе характерные (конечно, предполагаемые) черты творчества живописца, о которых и будет сказано дальше.

На доске изображена богоматерь, сидящая на троне с младенцем на руках. По сторонам трона стоят фигуры основателей Печерского монастыря Антония и Феодосия с развернутыми свитками в руках. Богоматерь — любимая тема Алимпия, что еще в начале нашего века верно подметили в своих книгах о древнерусском иконописании М. И. и В. И. Успенские. В частности, они имели в виду и свенскую икону. Образ Марии привлекал мастера потому, что она, по преданию, «приняла участие» в судьбе монастыря. Сказ-

ку привезли греки — строители Печерской Успенской церкви. Им якобы явилась богородица и повелела: «Хошу церковь себе возградити в России в Киеве...».

Доверчивый, видимо, болезненно восприимчивый мальчик жадно внимал сочинению своих учителей. Он рано лишился родительской опеки, материнской нежности и ласки. Великий трудолюбец, вызывавший преклонение современников волей своей, мощью своего искусства, он оставался добрым, а иногда и слабым человеком. Тогда ему хотелось материнских рук, слова всепонимающего и всепрощающего, ее доброго участия в делах и заботах. Столь истово он желал этого, что чудились его несколько расстроеному воображению «видения богоматери». Чувства свои и настроения художник вкладывал в образ Марии. Его произведения, «Свенская богоматерь» в том числе, звучат поэтому высоким, чистым, благоговейным гимном женщине — ее величию и державности, ее славе и радости.

О первых русских портретах и о Несторе-летописце...

Если, предположим, Алимпий сделал копию «Свенской иконы» с какого-то раннего образца, то уж изображения Антония и Феодосия дописал, по-видимому, сам. Эти изображения, по мнению ученых, носят несомненный портретный характер. Чисто русские лица, притом весьма реалистичные и индивидуальные. Похоже, что художник писал их свободно, легко, увлеченно; он не оглядывался на византийские правила — ведь своих знакомых, русских людей писал.

Таким образом, перед нами **первые** живописные портреты русских людей, исполненные, безусловно, русским мастером. Почему, я подчеркиваю, «русским мастером»? Дело в том, что игумен Никон (тот самый, который в 1087 году обласкал молодого иконника Алимпия, да, видимо, и потом ему благоволил) и его преемники проводили резкую антигреческую политику. Киево-Печерский монастырь возглавил активную борьбу против засилья византийского

духовенства. Лавра становится крупнейшим центром русской культуры, рассадником патриотических идей, прославления в литературе и искусстве Родины, ее сынов.

Поэтому легко предположить, что воссоздать образы столь почитаемых национальных авторитетов могли доверить лишь популярному русскому живописцу И конечно, из своей, печерской среды. Таким мастером, думаю, был Алимпий.

Правда, он появился в монастыре через десять лет после смерти Антония и Феодосия. Но осталось достаточно черноризцев хорошо их помнивших. Хотя бы тот же игумен Никон, один из замечательных представителей культуры Киевской Руси, личность колоритная, яркая, разносторонне образованная. Так не по его ли слову создавалась живопись «про русских людей»?

А может быть, мысль эту заронил художнику Нестор? Да-да, знаменитый летописец, выдающийся древнерусский писатель, автор замечательного памятника «Повесть временных лет», первого труда по отечественной истории, литературе. Они, наверное, были хорошо знакомы. Во-первых, оба постриглись в монахи Печерской обители почти одновременно: Нестор — в конце 70-х, Алимпий — в начале 80-х годов. Во-вторых, не могло не привлечь их друг к другу и то, что они оба были писцами: один — словом, другой — кистью. А ремесло живописца весьма почиталось в Древней Руси, пользовалось большим нравственным авторитетом. Привлекало неизменно уважительное внимание и летописцев.

Связывало их, думаю, и то, что как Нестор, так и Алимпий неукоснительно придерживались печерских традиций и подвижничества. Оба приверженцы Никона, последователи его патриотических и просветительских идей. Летописец окончил свою всемирно известную ныне «Повесть...» в 1113 году, незадолго до кончины живописца. Незадолго, вероятно, и до своей смерти.

Предполагаю, что Алимпий читал мудрые и величавые страницы летописи, где самые проникновенные строки посвящены основателям монастыря, в особенности Феодосию. Не только знал их, но вдохновлялся в своем труде.

Не говорит ли еще о духовной близости художника и писателя такой многозначительный факт, что впервые имена их встречаются

(думаю, что не случайно) в одном и том же древнем документе XIII века — «Киево-Печерском патерике». Поликарп, автор включенного в этот сборник велеречивого жизнеописания Алимпия, приводит и довольно пространный эпизод, говорящий о достопочтенности и благонравности Нестора.

Так переплелись пути и деяния двух выдающихся деятелей русской культуры.

**О том, как развеялось древнее поверье
и как на смену ему пришло новое,
но не менее удивительное открытие...**

Летописец Поликарп извещает, что другую Алимпиеву «чудодейственную» икону — «Владимирскую богоматерь», как национальную святыню, Владимир Мономах повелевает перенести в Ростов Великий и поместить в Успенском соборе. Пожалуй, ни об одном произведении печерского мастера столько не славословили, сколько о ростовской доске. Каких только невероятных волшебств ей не приписывали!

Подробно описывает икону, рассказывает об ее судьбе, поотря известными сказки и легенды, ростовский знаток древностей своего города А. Титов в книге «Ростов Великий в его церковно-археологических памятниках», вышедшей в 1911 году. Вторил ему В. Талицкий двумя годами позже в книге «Ростовский Успенский собор». Но в том же, 1913 году появилось издание, в котором об иконе говорилось нечто невероятное и трагическое... То был первый том большой серии иллюстрированных монографий «Русские города — рассадники искусства» под редакцией И. Э. Грабаря. Он был посвящен художественным ценностям Ростова и Углича. Автор этой книги Б. Эдинг написал там: «До 19 века в ростовском Успенском соборе хранилась величайшая святыня всей области — икона «Владимирской божьей матери», по преданию, писанная за печерского иконописца Алимпия самим ангелом... Увы! Она не стоит поныне: «Владимирская божья мать», чудесно перенесшая падение церкви, ряд пожаров, ужасы нашествий, погибла под рукой

реставратора в начале 19 века. Но тогда еще горожане следили за родными древностями, а перепись по настоянию духовенства должна была быть настолько значительной, что иконописец, боясь всеобщего возмущения, настоял на наложении печатей на обороте чудотворного образа». (Эдинг имел в виду известного иконописца-реставратора П. И. Сапожникова, подновившего Алимпиёво письмо в 1820 году).

Кто же прав? Краевед А. Титов, он же соборный староста, или же искусствовед Эдинг? Конечно, больше веришь автору монографии. В данном случае, он может быть человеком беспристрастным, а вот соборный староста — вряд ли! К сожалению, нам неизвестен источник сведений, полученных Эдингом, и насколько он вызывает доверие.

Спор этот, казалось, решил было Игорь Эммануилович Грабарь, крупнейший знаток древнерусской живописи. Осенью 1919 года с группой опытных искусствоведов-реставраторов он выехал в экспедицию по обследованию старинных памятников волжских городов, в том числе Ярославля и Ростова. Сохранились опубликованы его письма жене, в которых есть строки впрямую относящиеся к теме нашего повествования.

«Ярославль. 24 ноября 1919 года. Сегодня в 2½ дня едем с Чириковым, Анисимовым и Лядовым в Ростов для предварительного обследования иконы «Владимирской Б. М.» в Успенском соборе, списанной, по преданию, преподобным Алимпиём с оригинала «Владимирской» Московского Успенского собора, когда оригинал был еще в Киеве, т. е. до 1155 года. Момент чрезвычайной важности в нашей работе. **Посмотрим, рухнет ли легенда или устоит** (подчеркнуто мною. — Е. К.). В Ростове пробудем не больше двух дней на этот раз, только для разведки.»

«Ярославль. 26 ноября 1919 годз. Сегодня в 7 часов утра вернулись из Ростова. Увы — ростовская легенда развенчана: Алимпий оказался заурядным списком эпохи Михаила Федоровича...»

Да, диагноз безоговорочный: рядовая икона XVII века, и все! Даже не старинная доска, практически уничтоженная позднейшими записями (случалось и такое!), нет! Просто подделка.

Что ж, выходит, Эдинг справедлив был в своем утверждении!

Произведение Алимпия погибло и было тайно заменено кустарной копией. Поскольку изображение на иконе было скрыто тяжелым драгоценным окладом, то такая подмена не была замечена верующими.

Казалось, на этой версии можно было бы и закончить выяснение авторства иконы Владимирской богородицы, если бы не одна находка, которая была обнаружена в те же самые годы. Правда, вначале эти два факта — исчезновение Алимпиевой иконы и появление иного живописного произведения — не сопоставляли. Это сделали много позже и пришли к интересному открытию.

Но — по порядку.

Реставрационная экспедиция в рухлядой (кладовой) ярославского Спасского монастыря обнаружила икону великолепного живописного письма, изумительного по красоте, «Богородица Великая Панагея (Оранта)», которая украшает ныне собрание древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи. Мария изображена в рост, с молитвенно поднятыми руками. На груди ее — круг с изображением Спаса Еммануила. В верхних углах видны круги с заключенными в них полуфигурами архангелов Михаила и Гавриила.

Небольшое пояснение. Богородица имела несколько типов изображений, которые считались строго каноническими. Мария в позе Оранты — строгая фигура женщины с поднятыми вверх руками. Жест ее и поза означают торжественность предстояния, она являет миру своего сына. Когда же на груди ее в медальоне — лик Христа, то такой иконографический тип называется Великая Панагея, или Знамение.

Но возвратимся к находке. Такие авторитеты, как И. Э. Грабарь и А. И. Некрасов, отнесли икону к началу XII столетия, то есть к эпохе Алимпия. Но уже Д. В. Айналов пошел дальше. Он, сравнивая живопись с мозаиками древнего Киева, совершенно определенно связал с найденным памятником легенду о ростовской «великой иконе богородицы» Алимпия. В. И. Антонова, продолжая изучение произведения, пришла к тому выводу, что Алимпиева живопись не погибла — она и есть «Богородица Великая Панагея (Оранта)», найденная в Спасском монастыре.

Художественные и технические данные произведения подтверждают предполагаемое письмо мастера. Тема работы — торжество и величие богородицы; и стиль живописного письма его, Алимпия, широкий, сильный, смелый; и способ наложения красок восходит к древнейшим временам Киевской Руси. Отмечается также, что русский художник «радикально перерабатывает греческий прототип», весьма «отходит от византийских канонов».

Как же тогда попала знаменитая икона из Ростова в Ярославль? Как объясняет исследователь такой перенос святыни? Довольно убедительно. Дело в том, что в 80-х годах XVIII века резиденция ярославских митрополитов переводится из Ростова Великого в Спасский монастырь. Естественно, церковные владыки постарались захватить с собой в новую обитель и все самое ценное. В том числе и «чудотворную» икону. На ее же месте тайком поставили другую, ординарную. С тех пор, почти полтора столетия, произведение Алимпия в строгом секрете пряталось в монастыре. (Сюжет почти детективный!).

Да только ли оно! Ведь именно у архимандрита Спасского монастыря купил в 1795 году А. И. Мусин-Пушкин список драгоценнейшего памятника древней русской литературы — «Слова о полку Игореве». А где-то рядом с рукописью гениального произведения лежал и шедевр древнерусской живописи, созданный Алимпием. И кстати, мог бы исчезнуть бесследно, подвергшись достаточно состоятельному и знающему покупателю...

Итак, Алимпий?!

О том, что существует иная точка зрения:

«Ростовская икона» никуда не исчезала...

Не правда ли, парадоксальная точка зрения? И это после столь авторитетных утверждений об ее исчезновении, утверждений выдающихся специалистов в области древнерусского искусства. Однако таково мнение ростовского краеведа, знатока достопримечательностей своего края Виктора Федоровича Мамонтова. Привожу я его

не потому, что полностью с ним согласен, а ради истины, объективности. Притом в его рассуждениях есть весьма любопытные положения.

Прежде всего Мамонтов не согласен с мнением Грабаря о том, что в Ростове находилась копия, сделанная Алимпием с византийской иконы, которая позже стала именоваться «Владимирской». И он прав. Знаменитое произведение было привезено из Царьграда в Киев не раньше 1125 года, а Алимпий умер, как мы знаем, в 1114 году, и поэтому никак не мог копировать его: Речь идет об оригинальном произведении художника, название которого связано с именем Владимира Мономаха, а не города Владимира.

Упрямый Мамонтов побывал в пустующем Успенском соборе в Ростове, увидел углубление, где стояла знаменитая икона. Он снял размеры гнезда и потом в музее стал искать по каталогу подходящую по размерам и сюжету икону. Нашел. Написано: «Владимирская, XVI век, 103×77 см., из Успенского собора, оклад XVII века». И примечание: «Записана».

Посмотрел саму икону. Глазам не поверил: внутри прекрасного серебряного с позолотой оклада находилась убогая масляная подделка под известное изображение «Владимирской богородицы».

Выходит, Грабарь-то был прав в том, что он действительно осматривал копию выдающегося византийского произведения, но только не имеющую никакого отношения к Алимпию.

Когда же произошла столь неожиданная метаморфоза? Вероятнее всего, в начале XVIII века при митрополите Иоасафе Лазаревиче, незначительном, но тщеславном преемнике мудрого Ионы Сысоевича. Он стремился изо всех сил придать новый блеск «Владычному двору», как назывался тогда Ростовский Кремль. Только вкусы Ионы и Иоасафы были различны. Первый ценил старину и традиции, понимал истинное искусство, а второй любил все новенькое, гладенькое, «с иголочки». Это при нем была построена веселенькая церковь Одигитрии из красного кирпича, украшенная так называемыми «нарышкинскими» кубиками.

При Иоасафе был сооружен в Успенском соборе и новый иконостас, написаны новые иконы, подновлены старые. Зная характер митрополита, вполне можно допустить предположение, что по

его приказанию доска Алимпия, уже черная, почти утратившая авторские краски, была записана. Более того, именно тогда на ней и появилось изображение популярной на Руси московской «Владимирской богородицы». Затем ее закрыли надолго серебряным окладом, венцами и ризами.

Кстати, в старину обычным считалось поновлять иконы, зачастую до неузнаваемости. На иконную живопись смотрели как на художественное произведение, ценное не тем, как в нем переданы индивидуальные особенности творчества автора, а лишь религиозной, церковной идеей, выраженной в нем, безотносительно к личности мастера. Поэтому естественным было исправлять, дописывать и даже начисто переписывать иконы. Что и случилось с Алимпиевой живописью.

Почему это произошло именно при Иоасафе? Да потому, что ростовская богоматерь при Ионе, по крайней мере, до 1683 года была иной, Алимпиевой.

Еще раз вернемся к Грабарю. Он назвал свою поездку в Ростов в 1919 году «предварительным обследованием». Его группа побывала там всего несколько часов. В то время не было у них никаких современных научно-технических средств исследования памятника живописи. Может быть, только этим можно объяснить, что чудовищную мазню на доске Алимпия комиссия признала «заурядным списком эпохи Михаила Федоровича». И положила тем конец всяческому дальнейшему изучению иконы.

А если вновь обратиться к загадочной доске? Уже во всеоружии наисовременнейших способов и методов реставрации заглянуть под позднейшую масляную оболочку? Вот поэтому пишет Мамонтов в реставрационные мастерские, призывает специалистов обратиться к произведению. Ну, а если действительно найдется реставратор, который преодолет «психологический барьер» грабаревского авторитета и расчистит позднейшие наслоения? Вдруг не рядовая эта икона XVII столетия? Вдруг проглянет через записи иное письмо — письмо Алимпиево?..

Если продолжить пожелания — я понимаю, что желать очень легко, но все-таки, — может быть, стоит также вернуться исследователям и к иконе «Царь царей» из московского Успенского собора?

По «седому сказу», она принадлежала кисти Алимпия. Притом как последняя и лучшая его работа. Опять-таки согласно преданию. Из литературных же источников упомяну книгу И. М. Снегирева «Памятники Московской древности», выпущенную в 1842 году. Автор ее замечает: «Образ Предста царица», или «Царь царей» писан, как уверяют предания, Алимпием, первым русским иконописцем». Жаль, что Снегирев не указывает, откуда он заимствовал сведения о преданиях. Ныне же икону относят творчеству иноземного мастера XIV века, вероятнее всего, серба.

А куда делась тогда легендарная Алимпиева икона?

Современные источники об этом молчат. Пока молчат...



СОДЕРЖАНИЕ

Последний портрет Пушкина	3
Картины из старого сундука	20
Опознание «Неизвестного каменщика»	60
Алиппий Печерский — быль или легенда?	64

Евграф Васильевич Кончин

ЗАГАДКИ СТАРЫХ КАРТИН

Зав. редакцией научно-художественной
литературы М. Новиков

Редактор К. Томилина

Мл. редактор Л. Михайлова

Художник В. Бардодым

Худож. редактор М. Бабичева

Техн. редактор Т. Пичугина

Корректор В. Калинина

ИБ № 1613

А08910. Индекс заказ 9771у..

Сдано в набор 1.08.78 г. Подписано к печати 10.01.79 г.

Формат бумаги 70×108/32. Бумага типографская № 3.

Бум. л. 1,25 + 0,063 вкл Печ. л. 2,5 + 0,125 вкл.

Усл. печ л. 3,50 + 0,17 вкл. Уч-изд. л. 4,17 + 0,16 вкл.

Тираж 100 000 экз. Издательство «Знание». 101835, ГСП

Москва, Центр, проезд Серова, д. 4 Заказ 8939.

Типография издательства «Коммунист». Саратов, Волжская, 28.

Цена 25 коп.

25 к.

