

ВВЕДЕНИЕ

Начнем с краткого обзора предшествующих публикаций автора, позволяющего читателю войти в круг рассматриваемых ниже проблем. Некоторые из них уже затрагивались, но результаты, полученные автором в последнее время, позволяют шире взглянуть на ряд вопросов, порой и под новым, иногда неожиданным, углом зрения. Наметим также в общих чертах план предстоящих исследований.

Общепризнано, что Иван Никитин (1685? — 1741?) был первым русским художником, чей талант и мастерство соответствовали уровню лучших европейских живописцев. Прекрасно начинался его жизненный путь. В 1716–1720 годах первые эмиссары Петра Великого — Беклемишев, Рагузинский, Кологривов — открывали для россиян Италию. В те же годы Иван Никитин во главе группы из четырех петровских посланцев положил начало итальянскому пенсионерству поколений русских художников. Петр Великий послал его в Италию не только для совершенствования мастерства, но и «дабы знали, что есть и из нашего народу добрые мастера». По возвращении живописца в Петербург весной 1720 года государь лично посетил жилище художника, чтобы ознакомиться с его «итальянскими» работами. А затем, вплоть до кончины императора, гофмалер Никитин был рядом с Петром Великим, писал портреты государя и членов его семьи. Не бедствовал он и после смерти императора — вплоть до ареста в 1732 году по делу Родышевского, за недоношение. Последовали пять лет одиночного заключения в Петропавловской крепости, пытки, битье кнутом, ссылка в Сибирь, навечно. Там где-то и сгинул первый русский художник Нового времени.

До наших дней дошли лишь 4–5 достоверно никитинских вещей. Две из них — портреты «напольного гетмана» и усопшего Петра I — общепризнанные шедевры станковой живописи. Замечателен и портрет молодого барона С. Г. Строганова (все эти работы — в ГРМ).

С 1860-х годов XIX века не было выявлено ни одной новой картины, безусловно атрибутированной Никитину. Может быть, потому, что искали его кисть только в портретных холстах? Тому были причины. Ведь все дошедшие до нас работы художника — портретные, да и называл себя гофмалер Никитин «персональных дел мастером». Но не следует считать Ивана Никитина исключительно портретистом. Известно, например, что в 1727 году он писал баталии для Летнего дворца в Летнем саду. Кроме того, Якоб Штелин еще в последней четверти XVIII века видел в Петербурге работы Ивана Никитина на евангельские сюжеты.

В 2004 году в одном из антикварных магазинов Петербурга профессором, доктором искусствоведения Н. А. Яковлевой была обнаружена небольшая не портретная вещь — холст на мифологический сюжет (ил. 1). Она определила ее как копию хрестоматийной работы на доске «Венера и Амур» Андрея Матвеева из Русского музея.

Автор этих строк сразу же предложил холст вниманию сначала экспертов Русского музея, а затем Института им. И. Е. Репина (Академия художеств). Мнения специалистов совпали: вещь была написана в первой половине XVIII века, причем живописец использовал русские художественные материалы. Опираясь на эти сведения в качестве исходной позиции, автор данной работы начал исследование целого комплекса проблем, возникших в связи с обнаружением холста.

Некоторые предварительные выводы были изложены в небольшой книге автора «Неизвестная картина Ивана Никитина»¹. В ней приведены начальные аргументы в обоснование тезиса о принадлежности обнаруженной картины Ивану Никитину. Развернутое же изложение результатов девятилетних исследований автора, основанных на изучении первичных документальных свидетельств, представлено в его книге «Живописцы Иван Никитин и Андрей Матвеев»². Объединение имен двух художников в названии этой книги вызвано следующим обстоятельством. Живопись обнаруженного холста близка упомянутой картине на доске «Венера и Амур», давно (в силу исторической традиции) атрибутированной Андрею Матвееву и экспонируемой в Петровском зале Русского музея. Но на музейной доске в ГРМ изображен хотя и большой, центральный, но всего лишь фрагмент живописи на обнаруженном холсте, написанный с соблюдением всех размеров и пропорций соответствующей части изображения на холсте. Подобное обстоятельство обычно порождает вопрос: где тут на самом деле копия, а где оригинал? И если обнаруженный холст является оригиналом, то кто его автор? Мы предположили, что произведение принадлежит Ивану Никитину.

Что касается картины на доске «Венера и Амур» в Русском музее, она, как показано в предыдущей книге, является копией Андрея Матвеева с обнаруженного холста не только потому, что там изображен фрагмент этого холста. Существенней то, что рутинное при копировании «обрезание» периферийной живописи полностью уничтожает красоту и совершенство композиции холста.

Более того, исследования обнаруженной картины на холсте, продолженные автором после завершения работы над предыдущей книгой, позволили выявить на нем некие важные детали, начисто отсутствующие на музейной доске. Они оказались столь существенными и специфическими, что позволяют, на наш взгляд, определить их как особый феномен в творчестве Ивана Никитина. Его след, как мы надеемся показать в настоящей работе, неявно присутствует и на некоторых широко известных картинах живописца.

Он отнюдь не сводится к какому-то частному техническому приему, напротив, его выявление и осознание позволит, по нашему мнению, значительно глубже проникнуть в очень сложный внутренний мир художника Ивана Никитина и заново представить себе масштабы его удивительного таланта.

Но мы рассчитываем и на еще один, чисто практический, результат. Дело в том, что обнаруженный холст являет собой не заказную, очень интимную кар-

тину, написанную автором для себя, и совсем не предназначенную для обозрения любым другим лицом. Представляется несомненным, что создание подобной вещи не являлось для Никитина случайным событием. В определенные периоды своей жизни он, по всей видимости, имел склонность к выражению мыслей и переживаний на таких небольших, не заказных, «интимных» холстах, служивших ему как бы молчаливым собеседником. Произведения, не отягощенные заботами о посторонних суждениях, по определению должны получаться очень искренними, носившими отпечаток личности, самой души своего создателя. Именно поэтому они представляют исключительный интерес. Иван Никитин оставлял их, скорее всего, не «отделанными», как бы не законченными, но, несомненно, бережно хранил. Поскольку подобные вещи отмечены мастерством своего создателя, очевидным знатокам, они могли сохраняться в музейных запасниках и в частных собраниях. Искать их, столетия назад потерявших связь с именем Ивана Никитина, следует среди картин первой трети XVIII века — не опознанных или приписанных другим художникам. Ключом для адекватной атрибуции как раз и может послужить выявление на каком-то из этих холстов указанного выше феномена Ивана Никитина. Мы продемонстрируем примеры его применения.

Обоснование изложенных тезисов и составляет главное содержание данной работы. Нам предстоит не только выявить на обнаруженном холсте некую феноменальную особенность изображения, но и показать её не случайный характер, её присущность самой живописной манере Ивана Никитина и установить её истоки. Такая цель потребует дополнительного изучения ряда событий в жизни живописца, о которых наши знания до сих пор оставались неполными либо туманными. Сказанное относится прежде всего к периоду ученичества Ивана Никитина.

Мы ничего не знаем о юных годах жизни будущего живописца. Если его родословная доподлинно известна, то не существует никаких достоверных сведений о детстве Ивана и его юности. Что еще важнее, нет никаких документальных данных о времени и месте его первоначального, несомненно продолжительного, обучения живописи европейской школы. О том, что таковое происходило, однозначно свидетельствует «Портрет царевны Прасковьи Иоанновны», работа молодого Никитина 1714 года. Манера, в которой он, еще до своей поездки в Италию, написал этот портрет, является несомненно европейской, совершенно необычной в России начала XVIII века.

Задача установления первого учителя Никитина очень сложна. По разным причинам, которые будут рассмотрены позже, им не мог быть ни кто-нибудь из старых русских мастеров парсуны или иконы, ни голландцы гравёр Шхонебек и живописец и путешественник Корнелис де Бруин, проезжавший через Москву, ни Таннауер, осевший в Петербурге только в 1712 году. Отсюда следует, что получить в России в начале XVIII века систематическое художественное образование в европейской манере живописи Иван Никитин просто «физически» не мог.

Мы не знаем ни страны происхождения, ни имени первого европейского учителя отрока Ивана Никитина, не можем оценить уровень мастерства и индивидуальные особенности художественного почерка этого неизвестного нам мастера. А ведь было бы чрезвычайно интересно открыть их следы в обнаруженной небольшой картине Никитина «Венера, раненная стрелой Амура».

Влияние учителя на художественный стиль и технику будущих произведений первого русского живописца европейского уровня может оказаться значительным и стойким. Его выявление помогло бы глубже понять живопись, даже открыть новые грани мастерства художника не только на обнаруженной картине на мифологический сюжет, но и в известных портретных работах Ивана Никитина. Решению проблемы учителя Никитина посвящена первая глава настоящей книги. Ее результаты создают стартовую базу для дальнейших исследований.

Их общая методология оставалась прежней, той, что была применена в предыдущей книге автора. За исходную основу на любом этапе анализа принимаются только первичные архивные источники. Затем выдвигается некая гипотеза и определяется такое ее следствие, которое может иметь место только в случае правильности исходного предположения. Если этому следствию находится документальное подтверждение, то оно удостоверяет и начальную гипотезу.

Жизнь Ивана Никитина скрупулезно изучалась исследователями уже нескольких поколений, начиная со второй половины XIX века. Некоторые маститые исследователи указывают на архивы, как единственный путь к новым открытиям. Следуя им, достаточно обладать столь похвальным для исследователя качеством, как твердая усидчивость. Но сегодня вероятность обнаружения в архивах нового документа, однозначно удостоверяющего какой-то не известный, принципиально значимый факт его биографии, — чрезвычайно мала. Объемы российских архивов XVIII века конечны, и в хранилищах осталось совсем мало не затоптанных троп. Тем не менее, шанс на обретение новых знаний существует, если опираться на интуицию и знание всего горизонта исторического контекста. Он, шанс, состоит в коррекции устоявшейся трактовки, в адекватном эпохе истолковании смысла текстов, уже добытых искателями в архивах. (Впрочем, некоторые использованные в данной книге архивные материалы ранее не публиковались).

Поясим свою мысль. Со времён П. Н. Петрова и Н. П. Собко за «архивариусами» шли многочисленные историки искусства и искусствоведы — интерпретаторы архивных документов. Слова «изучить публикацию» двухсотлетней давности или старинный манускрипт означают адекватно истолковать смысл каждого его слова, термина, фразы. Всегда ли наши современники правильно определяли смыслы, которые имели в виду авторы текстов документов — люди давно минувших времён? Ведь любой единичный архивный текст, подобно археологической находке, есть вырванный из исторического контекста артефакт. Его нельзя правильно интерпретировать, не восстановив мысленно в максимальном приближении всю многослойную «окружающую среду». Плюс к тому необходимо постичь и учесть не только *общий менталитет человека той эпохи*, но и особенности личности составителя конкретного текста, его компетентность и компетенции, статус, личное отношение к затронутым в документе событиям и людям и т. п. Важны действовавшие тогда уложения, регламенты и обычаи. Кроме того, необходимо представлять себе основные черты характера не только изучаемого лица, но и влиявших на его судьбу людей, их *modus operandi* — привычный образ действий.

Уточним логическую схему и алгоритм наших рассуждений. На первом этапе, базируясь не только на установленных фактах жизни Никитина, но и на достигнутом понимании черт его личности и исторического контекста, выдвигаем гипотезу о существовании некоторого события в биографии живописца, поныне не известного. Затем убеждаемся в отсутствии документальных данных, делающих данное предположение невозможным.

Затем вычисляем, какое решение человек с данными чертами характера и в данных обстоятельствах *должен был* принять. Или какое связанное с ним событие *должно было* произойти. На наш взгляд, выдвинутую гипотезу о поступке или событии следует рассматривать как предварительно обоснованную, если удастся показать с *высокой вероятностью*, что иное произойти не могло. Другими словами, если вероятность любого другого исхода пренебрежимо мала.

Для завершения доказательства необходимо просчитать последствия предполагаемого события, неизбежные в силу очевидных причинно-следственных связей, затем и их подвергнуть проверке по изложенной выше схеме. Если несколько подобных звеньев логической цепи выдерживают верификацию и не противоречат ни одному сведению любого первичного источника, то доказательство можно считать завершённым.

В заключение изложим в минимально необходимом объеме некоторые основные положения предыдущей книги автора.

Прежде всего возник вопрос о теме картины на обнаруженном холсте. В процессе исследований автором были рассмотрены два наиболее вероятных источника ее сюжета. Как известно, в античной «литературной» мифологии, отраженной в дошедших до нас произведениях, фигурируют два *развернутых* сюжета, героями которых являются и Венера, и Амур. Это, во-первых, история Венеры, Психеи и достигшего *юношеского* возраста Амура в «Метаморфозах» («Золотой осел») Апулея и, во-вторых, легенда о трагической любви Венеры и Адониса, начало которой положило случайное ранение стрелой *мальчугана* Амура груди его матери Венеры в «Метаморфозах» Овидия. И тот, и другой варианты широко использовались в мировой живописи.

Первая история, предполагающая живописное представление Амура в виде созревшего юноши, имеет счастливый конец. Вторая же отличается трагизмом, который явно ощутим в данной картине на холсте. На снимке обнаруженного холста в ультрафиолетовом диапазоне четко видна запись линейной формы у соска левой груди Венеры. Предположение о том, что в этом месте позднейшим вмешательством в авторское письмо была закрыта царапина от стрелы Амура, подтвердилось после устранения этой записи. Следовательно, на данном холсте художник написал начальную сцену именно Овидия. Мы видим на холсте (ил. 1, на вклейке): укол стрелы Амура разделил время на две части — до и после. Маленький сынишка богини остался где-то внизу, в другом мире. И он вовсе не лопочет оправдания. Устрашенный метаморфозой лица Венеры — нежный материнский взгляд вдруг стал чужим, отсутствующим, трагическим, — он обмер в оторопи, с округлившимися глазами и полуоткрытым ртом, с беспорядочными, вздыбленными прядями волос, подчеркнутых пастозными

мазками. (Именно фигура Амура позволяет точно определить запечатленное художником мгновение, тот миг, когда Венера ощутила любовную отраву.)

Поэтому автор счел адекватным сюжету следующее наименование обнаруженной картины: «Венера, раненная стрелой Амура».

Профессиональную оценку уровня мастерства художника при воплощении античного сюжета на холсте осуществила профессор, доктор искусствоведения Нонна Александровна Яковлева в 2008 году (при участии Н. М. Канаковой):

«Невозможно не прийти в восхищение от совершенства композиционного и пластического решения. <...> Все свидетельствует не только о европейской образованности и высоком культурном уровне художника, но и о его вдохновенном, не вмещающемся в рамки маленькой мифологической композиции мастерстве. Все элементы композиции гармонизированы и геометрически соотнесены, что свидетельствует о высоком уровне творчества "мастера — композитора". <...> Такая красота и совершенство композиции, подчиненной внутреннему смыслу и обусловленной законами гармонии, выдает руку замечательного мастера и выводит картину «Венера, раненная стрелой Амура» на уровень шедевров станковой живописи»³.

Такая оценка мастерства живописца позволяет указать автора данной картины. Изложим кратко соответствующие аргументы предыдущей книги⁴. Как известно, атрибуция вещей петровского и после-петровского времени, обычно не подписанных, является весьма сложной задачей. Но в данном случае такие факторы, как датировка холста, *высокий уровень мастерства* и образованности художника, особенности живописи, дали возможность выдвинуть предположение о том, что именно Иван Никитин мог быть его автором.

В самом деле, в указанный период в Петербурге отмеченным критериям глубины художественного замысла и европейского уровня мастерства его воплощения могла бы в какой-то мере отвечать лишь живопись приглашенных весьма посредственных иностранных художников И.-Г. Таннауера, Л. Каравакка и Г. Гзеля, а также прошедших европейскую выучку Ивана Никитина и Андрея Матвеева. Индивидуальный стиль и небольшие творческие возможности иноземных живописцев известны по их работам эталонного ряда. Мы показали, что каждую из этих кандидатур по тем или иным причинам можно с уверенностью отклонить⁵. Что касается Андрея Матвеева, то масштаб его дарования, как известно, куда скромнее, чем у Ивана Никитина, а манера письма и использовавшиеся им материалы совершенно не соответствуют характеристикам обнаруженного холста⁶.

Логика наших дальнейших рассуждений базировалась на следующих посылах⁷:

1. Никитин, по мнению специалистов, на протяжении всей творческой жизни, (что доказывают атрибутированные ему портреты), сохранял приверженность определенным техническим приемам⁸. Он уехал в Италию уже сложившимся художником и по возвращении не изменил своей техники⁹.

2. Сохраняются его трактовка пространства, понимание композиции, особенности выявления лица и одежды, приемы использования света. *...Ясность никитинского метода дает основание для точного установления его авторства*¹⁰.

Эти общие признаки, характерные не для отдельной, а для всех его известных картин, составляют четко определенную исследователями разных поколений сугубо индивидуальную манеру Ивана Никитина.

В предыдущей книге мы показали, что, с одной стороны, все без исключения многочисленные и разноплановые признаки ярко-индивидуального почерка Ивана Никитина присутствуют на обнаруженном холсте¹¹. С другой стороны, нет ни одного технико-технологического данного живописи на холсте, или факта биографии художника, или архивного документа, исключающего принадлежность обнаруженного холста Ивану Никитичу Никитину. Совокупность таких аргументов представляется необходимой и достаточной для признания авторства этого живописца.

ГЛАВА 1. УЧЕНИЧЕСТВО ИВАНА НИКИТИНА

1.1. История поисков учителя Ивана Никитина

Сегодня наиболее вероятной датой рождения Ивана Никитина принято считать 1685–1686 годы. Никаких документальных свидетельств касательно детства и юности будущего живописца до наших дней не сохранилось. Упоминание его имени в архивных источниках появляется только с 1716 года, в связи с пенсионерством Никитина в Италии в 1716–1719 годах. Поэтому важнейший вопрос о его ученичестве и учителях до сих пор остается открытым.

Самое раннее свидетельство, относящееся к этому художнику, — подпись на портрете царевны Прасковьи Иоанновны *1714 года*. Портрет во многих отношениях удивителен (ил. 2). Царевна изображена Никитиным на двадцатом году жизни. На ней «немецкое» низко декольтированное платье, на плечи накинута горностаевая мантия, сколотая аграфом. Ее волосы уложены в модную высокую прическу.

В портрете нет ни малейшего следа русской старины. Он соответствует распространенному в Европе типу, еще не известному в России. Портрет поясной, его овал вписан в более темный по тону прямоугольник. Прасковья Иоанновна сидит, хотя в русских портретах еще с XVII века существовала традиция изображения фигуры стоя. Характерно ее размещение по полотне, поза, данная в сложном ракурсе. Замечательно написаны складки одежды, передана фактура тканей. *Все это не оставляет сомнения в том, что молодой художник прошел многолетнюю выучку, основательно познакомившись с европейской школой портретной живописи.*

Однако, в те времена в России и в помине не было ни каких-либо заведений по обучению современной западной живописи, ни овладевших ею отечественных художников. Но ведь существовал же какой-то таинственный мастер, преподавший Ивану не только технику работы маслом, но и эти самые западные принципы живописи. В России тех лет им мог быть только заезжий европейский художник.

Исследователи примеряли различные кандидатуры на роль иноземного учителя Никитина, останавливаясь на двух фигурах. В начале XVIII века побывал в России путешественник и живописец голландец Корнелиус де Брюин (де Брюйн, *Cornelis de Bruijn*), обучавшийся художеству у Теодора ван дер Шу-

ура, потом у Карло Лоти, да в 1711 году прибыл на царскую службу немецкий живописец Иоганн Готфрид Таннауер.¹

Что касается голландца де Бруина, то исследователи рассматривали его кандидатуру, исходя из следующих соображений. Со времён П. Н. Петрова считается, что Иван Никитин был средним из трёх сыновей (Родион, Иван, Роман) священника Никиты Никитина, получившего приход в Измайлово где-то в около 1696 года. Поэтому отрочество Ивана проходило, вероятно, в Измайлово, где всеми делами заправляла вдова царя Фёдора, энергичная царица Прасковья Фёдоровна. С другой стороны, известно, что именно там, в Измайлово, де Бруин в 1702 году написал портреты трёх дочерей покойного царя Иоанна Алексеевича. Эти работы ему заказал Петр I ввиду отсутствия отечественных художников европейской школы живописи. Можно допустить, что в молодости Иван Никитин видел портреты царевен, но он никак не мог обучаться у заезжего голландца. Корнелис де Бруин оставил довольно подробные записки о своем путешествии через Московию. В 1711 году в Амстердаме издана книга «Reizen over Moskovie door Persie en Indie». В ней, в частности, в деталях описана история создания портретов трех племянниц царя, но нет упоминания о данных им уроках живописи.²

В 1702 г. де Бруин пробыл в Москве около года. Если бы имело место серьезное и продолжительное обучение европейской живописи первого русского в далекой Московии, он, несомненно, с гордостью упомянул бы такое деяние.

Иное дело — фигура немца Иоганна Готфрида Таннауера. Он, родом первоначально из Саксонии, первоначально занимался часовым делом и музыкой. Живописи учился в Венеции у С. Бомбелли, затем жил в Голландии. Таннауер прибыл в Россию в 1711 году уже сложившимся мастером, сопровождал Петра I в злосчастном Прутском походе, где потерял имущество и привезенные с собой работы. Он «обретался» в русской столице полтора десятка лет, писал портреты и миниатюры, исполнял рисунки тушью, а также ремонтировал часы.

Первым назвал Таннауера учителем И. Никитина П. Н. Петров в своей известной статье 1883 года. Потом Н. М. Молева отклонила это положение, поскольку Таннауер, описывая этапы своей работы в России в одном из прошений, постфактум не упоминает обучение им русского художника Ивана Никитина³.

Действительно, странный факт, поскольку, как известно, в петровское время приглашенным мастерам *контрактом* вменялась обязанность готовить русских учеников. Доподлинно известно, что таким обязательством был многие годы обременён Каравакк. Но он состоял не по придворному ведомству, как гофмалер Таннауер, а был в штате Канцелярии от строений. Можно предположить, что у гофмалеров в то время не было подобных непреложных обязательств.⁴

Так что какого-то систематического обучения Таннауером молодого Никитина, по всей видимости, действительно не происходило. Но терпеливый и лояльный немец, вероятно, не препятствовал, а даже какое-то время поощрял наблюдения молодого художника за его работой над картинами, быть может, давал ему профессиональные советы. Со своей стороны Иван, конечно же, не мог упустить возможность изучения техники первого прибывшего в Россию европейского мастера, открывшуюся перед ним в 1712 году.

С. О. Андросов писал: «если к этому времени Иван Никитин *уже получил первые навыки работы маслом*, он мог за довольно короткое время усовершенствоваться под руководством Таннауера».⁵ Но и при таком предположении остается открытым вопрос о первом учителе Ивана Никитина, преподавшего ему те самые навыки. Действительно, упоминая желание царя обрести отечественного живописца европейской школы, сам С. О. Андросов указал⁶: «Пройдет немного времени, и такой художник в лице Ивана Никитина *объявится*, причем возникнет *буквально на пустом месте*». С другой стороны, для овладения с нуля мастерством живописца, явленном в портрете Прасковьи Иоанновны 1714 года, в Европе требовалось, в среднем, лет десять. Так, Андрей Матвеев, оказавшись в 1716 году подростком в Голландии, одиннадцать лет обучался живописи в Амстердаме и Антверпене. Его европейские учителя Боонен и Спервер, несомненно, преподавали юноше рисунок, приобщали к работе с различными художественными материалами, учили разным техническим приёмам письма маслом. Излагали ему, несомненно, и общие принципы мирового живописного искусства на примерах картин великих мастеров, доступных для обозрения в Голландии в начале XVIII века. Такой возможности у Ивана Никитина до стажировки в Италии (1716–1719), как будто, не было. И результатом всех трудов прилежного ученика, каким был Андрей Матвеев, явилась его работа на доске «Аллегория живописи», которую по уровню зрелости и мастерства нельзя даже сопоставить с портретом Прасковьи Иоанновны молодого Ивана Никитина.

Если следовать строгой логике и не предполагать каких-то совсем сверхъестественных способностей у живописца, то следует допустить, что *Ивану Никитину довелось еще в ранней молодости побывать «за морем» и пройти там основательное обучение основам европейского живописного искусства*. А в 1716 году Петр Великий *второй раз* послал его в Европу, но уже не для учебы, а на стажировку. Царь наделял живописца и некоей миссией. Как он выразился в своем известном письме Екатерине от 19 апреля 1716 года (из Экостеля в Данциг), «дабы знали, что есть и из нашего народа *добрые мастера*».

«Мастером» называет Ивана Никитина в письме А. В. Макарову, кабинет — секретарю Петра I, и царский агент П. И. Беклемишев, курировавший петровских пенсионеров в Италии: «*Мастер Иван Никитин и ребята с ним...*».⁷ Но у Беклемишева слово «мастер» имело, конечно, иной смысл, чем в цитированном выше письме царя. Оно носило не оценочный, а прикладной характер, определяя высшую ступень неукоснительно соблюдавшейся иерархической цепочки: «ученик — подмастерье (гезель) — мастер». (Завершивший учебу «гезель» совершенствует свои навыки под руководством мастера. Этот процесс может занять долгие годы, как это случилось с живописцем М. Захаровым и архитектором М. Г. Земцовым). Получается, что Иван Никитин был послан в Италию не для учебы с азов, как возглавляемые им трое других пенсионеров, — царь послал его в художественную Мекку Европы совершенствовать мастерство. Посоветовать такой выбор страны государю мог тот же Таннауер, сам, как помним, учившийся в Венеции у С. Бомбелли.

Каким бы странным не казался тезис о повторной командировке царем Ивана Никитина в Европу, автор считает необходимым подвергнуть эту гипотезу тщательной проверке, хотя бы по той причине, что *ни один из известных документов ее не опровергает.*

1.2. Подпись под портретом Прасковьи Иоанновны

Впервые в литературе имя Ивана Никитина как живописца, которому протезировал Петр I, в конце XVIII века упомянул Якоб Штелин в своих «Анекдотах о Петре Великом» 1786 года. Хотя наша аргументация в обоснование выдвинутого выше тезиса о пребывании Никитина в Европе еще в ранней юности, разумеется, не будет основана на его рассказе, он заслуживает определенного внимания, и позже мы к нему вернемся.

Сейчас же нам представляется единственно надежным исходным пунктом лишь бесспорное свидетельство самого Ивана Никитина: его подпись под упоминавшимся портретом Прасковьи Иоанновны 1714 года. Как известно, в силу древней иконописной традиции русские художники петровского времени крайне редко подписывали свои работы. На данном же портрете существует авторская монограмма весьма необычной формы:

«Ivan N: A: 1714 28 septemb»

Эта надпись на портрете Прасковьи Иоанновны имеет уникальные особенности и по этой причине чрезвычайно информативна. Действительно, в названии сентября месяца, в окончании, отсутствуют две буквы. Привлекает внимание и форма датирования портрета. Европейские мастера XVI — XVII веков, фиксируя время создания своей вещи, не возникавшей в одночасье, разумно ограничивались указанием только года работы над ней, а никак не месяца, и, тем более, конкретного дня. *И уже совсем необычно выглядят двоеточия перед и после заглавных букв.*

Двоеточие перед заглавной буквой, не принадлежащей имени собственному, либо свидетельствует о недостаточной грамотности автора, либо является нарочитой индивидуальной особенностью его подписи под работой. Первое объяснение маловероятно, поскольку малограмотному человеку проще поставить только одну точку, если он ощутил потребность в каком — то знаке препинания. Зато вторая возможность, делающая форму монограммы уникальной, представляет большой интерес для исследователя.

Например, в эрмитажных каталогах среди всего множества работ европейских мастеров XVII века нет ни одной картины, подпись на которой включала бы двоеточие перед или после заглавной буквы. Безуспешный поиск вещей европейских живописцев начала XVIII с такими же сокращениями, с двоеточиями после заглавных букв, проводила по словарям монограммистов Н. М. Молева: «Словари монограммистов — а есть и такие указатели, раскрывающие имена по какой-либо причине не желавших подписываться полностью художников, — никакого портретиста начала XVIII века не называли. Единственная аналогичная монограмма этого времени, именно 1721 и 1722 года, имела

на двух пейзажах одного из Венских музеев»⁸. Следовательно, подобная манера подписывать холст либо *уникальна, либо, по крайней мере, чрезвычайно редка*. Отметим особо это обстоятельство⁹.

Наконец, подпись под портретом Прасковьи Иоанновны выполнена не кириллицей, а латиницей. Значит, Иван Никитин обучался одному из европейских языков. В начале XVIII века мещане не брали уроки языка частным образом. В какой-то мере обучиться ему можно было в тесном рабочем общении с одним из приглашенных иноземцев. Но для Никитина до 1714 года таковым мог быть только Таннауер, который, напомним, не числил Никитина своим бывшим учеником.

Еще одной возможностью в России овладеть хотя бы азами языка были годичные «курсы» в Петербургской губернской канцелярии. Там готовили «толмачей» для ожидавшихся в России приглашенных иноземных специалистов, которым они будут служить посредниками в общении с русскими мастерами. Подобное годичное обучение итальянскому языку прошел в 1709 году молодой Михаил Земцов. Он был определен к прибывшему крупному итальянскому архитектору Микетти¹⁰. Такое предназначение Земцова объясняется размахом строительства в Петербурге, что вызывало острую нужду в признанных иноземных специалистах-архитекторах. Полезность же приглашения в Россию известных европейских мастеров живописи будет осознана гораздо позднее. Таким образом, у молодого Ивана Никитина вряд ли была возможность, да и потребность, обучаться иностранному языку в России.

Но, быть может, живописец, используя в подписи латиницу, стремился подражать работавшим в начале века в России иноземным художникам? Кому же? Таннауеру? Но в монограмме Ивана Никитина нет ничего общего с известной подписью этого иноземца¹¹. С другой стороны, если бы этот портрет предназначался какой-то знатной иноземной персоне, его автор, несомненно, подписал бы его не инициалом, а полной фамилией. Вряд ли молодой Иван Никитин предполагал, что она столь же хорошо известна в Европе, как и в отечестве.

К 1714 году мастерство Ивана Никитина, несомненно, было уже по достоинству оценено царем, раз ему было поручено написать портрет царевны Прасковьи Иоанновны. Как мы видели, Петру Великому был нужен именно *русский* живописец, которого можно с гордостью предьявить Европе. С этой точки зрения было бы нарочитым и неуместным подписывать латиницей портрет русской царевны, который будет представлен царю. Как точно отметил С. О. Андросов, «Петру I нужен был свой русский живописец, гораздо более европейский, чем мастера Оружейной палаты»¹².

С другой стороны, подобный демарш приобретал бы смысл как материализованное выражение гордости автора портрета полученным — впервые в истории России! — живописным образованием в Европе. Об этом было бы полезным напомнить и самому государю.

В совокупности все высказанные соображения по поводу подписи Ивана Никитина на портрете Прасковьи Иоанновны 1714 года склоняют в пользу сформулированной выше гипотезы о том, что пенсионерство Никитина в Италии на самом деле было его второй поездкой в Европу. Но они, разумеется, никоим образом не служат ее доказательством.

1.3. Место и время учебы молодого Ивана Никитина

С целью наметить наиболее обещающие пути поиска страны и времени предполагаемого европейского ученичества Ивана Никитина вернемся к его подписи на портрете 1714 года. Буква «А» там, несомненно, является первой в латинском слове «Anno» — год. В XVI — XVII веках некоторые европейские живописцы ее писали перед указанием на картине цифр, обозначающих год создания вещи. Если такая манера датирования была свойственна живописцам какой-то конкретной страны, то подпись Никитина на портрете Прасковьи Иоанновны может указать на вероятное место его предполагаемой учебы.

Соответствующий анализ был нами проведен по эрмитажным каталогам 1989 года собраний западно-европейской живописи XVI–XVII веков, где работы старых мастеров сгруппированы по странам. Оказалось, что никто из итальянских, испанских и французских старых мастеров указанного периода, чьи работы находятся в грандиозном собрании Эрмитажа, подобный знак при датировании вещи не использовал¹³.

Среди немецких художников XVII века подобное датирование применяли Николас Нейшатель (1520–1567, № 4123, «A^o 1562»), Даниель Шульц (1615–1683, с. 212, № 8540, «an^o 16...») и Юриан Якобсен (1625–1685, с. 213, № 2649, «anno 1659»). Отметим, что у всех троих в биографии есть общая черта — связь с Голландией. Первый из названных живописцев там родился и, по всей видимости, учился. Учился там и второй, а третий не только учился, но и всю жизнь работал в Нидерландах.

Зато в разделах «Нидерланды», «Голландия» и «Фландрия» каталога ГЭ находим, что чуть ли не каждый третий живописец голландского Золотого века, оставивший свою надпись на картине, использовал близкую манеру датирования: A, A., A^o, An^o, Anno¹⁴.

Поэтому буква «А», содержащаяся в подписи Ивана Никитина на портрете 1714 года, заставляет начинать поиск предполагаемого места его заграничного ученичества именно в Голландии.

Ошибка в подписи в названии месяца может быть объяснена отсутствием языковой практики и давностью пребывания в той стране. Принимая во внимание, что определение на заграничную учебу юного Никитина могло состояться только волей самого Петра I, причем при открывшейся благоприятной okazji, *это событие могло произойти во время первого путешествия царя в Европу в 1697–1698 годах с Великим посольством.*

Такое предположение не противоречит известным фактам. Во второй половине 1697 года, в рамках визита в Голландию Великого посольства, Петр I провел в Амстердаме, инкогнито, под именем десятника волонтеров Петра Михайлова, более 4-х месяцев. В тот период он пристроил к разным полезным занятиям практически всех молодых людей из состава посольства. Некоторые из них, поселившись в дома частных граждан, усердно изучали голландский язык, иные познавали кораблестроение и другие полезные ремесла. Даже посольский дьякон Тимофей был определен к «всяким водяным мельницам и отъемам», о чем Петр I с удовлетворением сообщал из Амстердама в Москву Ромодановскому¹⁵:

Да и по пути пять солдат Преображенского полка были оставлены в Кёнигсберге для обучения «бомбардирскому делу»¹⁶, а урядник Григорий Кобылин «с товарищи» отправлен для изучения «морских художеств и воинских дел»¹⁷.

Интересовался молодой государь в Амстердаме и другими «художествами». Гравировал для царя уже упоминавшийся Адриан Шхонебек. Так что, если бы в те дни в Амстердаме царь обнаружил бы русского подростка с явными способностями к художеству, он неминуемо пристроил бы его к обучению по самой лучшей программе.

Сама по себе эта версия отнюдь не нова. Впервые в литературе имя Ивана Никитина как живописца, которому протезировал Петр I, в конце XVIII века назвал, как помним, Якоб Штелин в своих «Анекдотах о Петре Великом»¹⁸. Там содержится красочный рассказ об определении царем подростка Ивана Никитина, будущего живописца, на учебу в Голландии, в Амстердаме, во времена Великого посольства 1697–1698 гг.

Но эта легенда была решительно отвергнута еще П. Н. Петровым в его фундаментальной статье 1883 года¹⁹. Основания к тому очевидны и, казалось бы, незыблемы: обнаружилось документы, однозначно доказывающие пребывание Никитина в Италии 1716–1719 годах. И не было случая, чтобы Петр I, скупой на средства казны, направлял кого-либо на повторную учебу за рубеж. Но, как мы показали выше, итальянское пенсионерство Никитина могло представлять собой не элементарное ученичество, а своего рода стажировку, с целесообразностью которой мог в исключительном порядке согласиться рачительный царь. С другой стороны, рассказ, опубликованный Штелиным, содержит не просто неправдоподобную, а принципиально недостоверную позицию, единственную такого сорта, но ключевую. По Штелину, подросток Иван Никитин, четырнадцати лет, сопровождал в заморском путешествии своего отца, подьячего в составе персонала посольства. Но отец Ивана, Никита Никитин, московский священник, не числился в списках лиц, сопровождавших великих послов. Так что рассказ по Штелину действительно похож на анекдот.

Однако, как известно, разумно поискать в любой легенде какое-то исходное рациональное зерно. Поэтому, отнюдь не рассматривая штелинский текст как доказательный материал, задержим на нем наше внимание.

1.4. Легенда Земцова

Рассказ о Никитине содержится в главе LVIII упомянутой книги Якоба Штелина, озаглавленной «Старание Петра Великого сделать хороших живописцев из своих подданных». Текст данной главы, посвящённой в основном этому живописцу, открывается следующими фразами²⁰: «Император в бытность свою в Амстердаме зашел в квартиру своего секретаря Никитина, дабы ему нечто повелеть, но не застал его дома, а увидел сына его, мальчика лет четырнадцати, который при неожиданном входе Государя спрятал в карман лист бумаги...». Затем следует сказание о том, сколь высоко царь оценил рисунок, и повелел он юному Никитину учиться живописи, да отписывать ему, государю, об успехах. И длилась та учеба 6 лет.

Но обратим внимание: в конце данной главы Я. Штелин, по обыкновению, указал источник своих сведений: «От архитектора Земцова»²¹. Исследователи, начиная с П. Н. Петрова и Н. П. Собко, единодушно считали рассказ Земцова о встрече царя и юного Ивана Никитина в Амстердаме чистым вымыслом. В частности, С. О. Андросов выражал недоумение, как подобные небылицы могли быть опубликованы Штелиным, причём со ссылкой на М. Г. Земцова. Тот, давний и доверенный друг Ивана Никитина, должен был знать, что амстердамская история с царём и мальчиком Иваном является красивой выдумкой.

Почему знаменитый архитектор на склоне лет попотчевал этой историей академика Штелина — сие есть вопрос его отношения к любопытному и легковёрному иноземцу. Но на иной взгляд выдумка Земцова может показаться шуткой весьма дурного тона. Он мог поведать сказание академику только в 1742 году, узнав от вернувшегося из сибирской ссылки Романа Никитина о смерти его брата Ивана, по-видимому, в пути из Тобольска (сам Земцов умер в 1743 году). Архитектор не принял в расчёт ни проблем, созданных им будущим поколениям профессиональных искусствоведов, ни тени на репутацию историка Якоба Штелина.

Но и Якоб Штелин не прост, раз неизменно указывает в книге авторов своих сведений. Возьмём, к примеру, главу LXXXV²². Там есть следующие слова: «...из мещан большее уже число посылал за море, между коими *...Никитин и Матвеев в Голландию для живописи...*». В конце данной главы Штелин опять указал свой источник: «От Адмирала Ивана Лукьяновича Талызина».

Тут приходится удивиться во второй раз: ведь в молодости не склонный к шуткам адмирал долгие 13 лет провёл именно в Голландии. Произведенный в 1715 году в гардемарины, он на следующий год был послан туда учиться. За это время Иван Талызин, конечно, узнал, кто из малого числа первых петровских посланцев пребывал в начале века в Голландии.

Но более всего удивителен тот факт, что написавший цитированные выше строки Штелин в своих *рукописных заметках* указал, что Никитин учился живописи *сначала* в Голландии, *затем* в Риме²³. Несколько ниже он ещё раз упоминает имя Никитина:

«Иван Никитин послан был в Италию учиться и в Италии был *славным мастером*. По приезде велел государь по сту рублей брать за каждый их величества поясные портреты и всем знатым неотменно повелел иметь государевы портреты. По кончине государя в нещадную послан с братом в ссылку, где написал церковный иконостас в Тобольске. Здесь дела его во Введенской церкви образ Екатерины и Александра писан под караулом будучи. Сего времени назывался в Петербурге придворным живописцем».²⁴

Из этих строк видно, что академику Якобу Штелину, изложившему «амстердамскую» историю обучения Никитина, было известно не только о его пребывании в Италии, но и то, что он там был «славным мастером». Тут же он, как видим, достоверно сообщает и другие ключевые факты биографии живописца.

Все отмеченные выше противоречия в рассказах Земцова, Талызина и самого Штелина получают объяснения, если и в самом деле Иван Никитин успел в ранней молодости побывать в Голландии, а много лет спустя стажировался в Италии.

Повторим, сообщение Земцова в изложении Штелина об учебе Никитина в Голландии отвергалось с порога по той простой причине, что уже в XIX веке были обнаружены документы, неопровержимо свидетельствующие о пенсионерстве Ивана Никитина в 1716–1719 годах не в Голландии, а в Италии. Идея о том, что это было второе путешествие Никитина в Европу либо не приходила исследователям в голову, либо казалась абсурдной.

Однако для того, чтобы хотя бы с минимальным доверием относиться к рассказу Земцова, следует найти объяснение упоминанию в его рассказе об отце подростка Ивана Никитина, состоявшем якобы в свите Великого посольства. Возможно, здесь следует принять во внимание личность человека, записавшего его рассказ, тогда еще относительно молодого Якоба Штелина. Он, как и прочие иноземцы в России, даже спустя многие годы совсем не в совершенстве владел русским языком. Поэтому в качестве одного из указанных объяснений можем допустить, что престарелый Земцов упомянул в рассказе не некоего «секретаря Никитина», а какого-то священника по имени Иван, фамилию которого архитектор за давностью лет просто запомнил. Если он обозначил его как «отец Иван», то ухо иноземца вполне могло уловить: «отец Ивана». А секретарем посольства его мог «оформить» сам Штелин, много лет спустя, при редактировании давних записок к изданию своей книги.

Такое предположение будет нами принято к дальнейшей проверке, поскольку на всем пути Великого посольства, в том числе и в Амстердаме, его сопровождал кремлевский священник *Иван Поборский*. Как увидим, он не мог не находиться в самом близком и дружеском знакомстве с протопопом Архангельского собора Кремля Васильевым, духовником царя Петра I. В свою очередь, этот видный священнослужитель приходился дядей будущему живописцу Ивану Никитину, как муж его родной тети, Федосьи Никитичны Никитиной.

1.5. Родословная Ивана Никитина

Предположение о пребывании мальчика Ивана Никитина в Амстердаме во время нахождения там русского посольства влечет за собой несколько следствий, связанных между собой. Очевидно, отрок должен был находиться под опекой какого-то лица из окружения великих послов Лефорта, Головина и Возницына. Этот человек должен был, с одной стороны, пользоваться полным доверием семьи будущего живописца, отпустившего мальчика в далекое путешествие «за море», а с другой стороны быть в достаточной близости к царю, чтобы такая поездка вообще могла состояться.

Установленная Н. М. Молевой родословная Ивана Никитина позволяет однозначно определить фигуру его гипотетического опекуна, удовлетворяющую этим двум условиям.

Его дед Никита Иванов, основоположник рода, был священником в приходе московской церкви Ильи Пророка. Двое его сыновей: Никита, отец живописца, и Филарет также стали священниками, а дочь Федосья вышла замуж

за священника Петра Васильева. Последний в 1673 году унаследовал приход тестя у Ильи Пророка. Ко времени рождения будущего живописца начинается его блестящая карьера: в 1685 году он значился уже священником Кремлевского собора Спаса Нерукотворного, а затем иерей Васильев назначается протопопом второго по значению кремлевского Архангельского собора. Наконец, с 1693 года он становится духовником самого Петра I²⁵.

Именно кремлевский священник Васильев, по всей видимости, стал крестным отцом новорожденного Ивана Никитина. В те времена не каждый человек мог быть допущен к восприятию крещаемого от купели. В качестве восприемника обычно выбирали наиболее почетного родственника, но не состоящего в кровном родстве. Он не только должен научить крестника обращаться к таинствам церкви, в его обязанности входит помощь ему в повседневной жизни, включая совет в выборе образования и профессии. Думая о восприемнике, родители новорожденного предпочитали человека, который по занимаемому положению мог оказать ему поддержку на жизненном пути.

Как бы там ни было, представляется очевидным, что из близких к семье Никитиных людей только духовник царя священник Васильев мог обратить внимание молодого Петра I, (который в те годы еще ни проявлял какого-либо интереса к предметам искусства), на способности к рисованию своего племянника, мальчика Ивана Никитина.

Из сказанного вытекает логическая конструкция дальнейшего анализа. С тем, чтобы оценить степень влияния духовников на решения царя, следует составить представление о личной религиозности Петра I, затем выяснить его отношение конкретно к священнику Васильеву, духовнику периода 1693–1700 годов, и на этой основе рассмотреть сначала возможность, а затем и вероятность его пребывания вместе с племянником Иваном Никитиным в Амстердаме, в окружении Великого посольства.

Сделать это будет весьма не просто, поскольку документы Великого посольства свидетельствуют, что в его «штате» числился *единственный* священник — упоминавшийся Иван Поборский.

1.6. Священник Васильев, духовник царя

Духовниками московских великих князей со времен Василия III были настоятели — протопопы Благовещенского собора Кремля. Они занимали особое положение: ни одно из важнейших событий в жизни царя и его семьи не обходилось без их участия²⁶.

Но все эти атрибуты их положения при царствующей особе — чисто внешние, не отражающие реального влияния духовника московского государя. Он, личный священник глубоко верующего православного монарха, в действительности находился гораздо ближе к нему, чем патриарх. Он, духовный пастырь, имел право читать нравоучения самому государю. Он — посредник между ним и Господом. В самый важный для православного момент, в исповеди в Великий пост, он принимает покаяние. Ему шепчут о грехах, испрашивая через него их

отпущение. Ему можно и должно раскрывать свои тайные мысли. Поэтому он многое знает. И только священник, располагающий полным личным доверием царя, мог стать его духовником и настоятелем Благовещенского собора.

С 1682 по 1685 годы общим духовником малолетних царей Ивана и Петра был Никита Васильевич II, настоятель Благовещенского собора и при их отце, царе Алексее Михайловиче, и при царе Федоре Алексеевиче. Затем это место по май 1692 года занимал Меркурий Гаврилович. Последнего сменил протопоп Феофан Феофилактович. Но весной 1693 года каждый из юных царей приобрел собственного духовника. Настоятель Благовещенского собора Феофан Феофилактович остался при царе Иване, а духовником Петра — в нарушение вековой традиции — стал Петр Васильев, крестовый священник Кремлевского собора Спаса Нерукотворного (Верхосвятский собор). Дело в том, что в начале марта 1693 года, в канун Великого поста, Петр впервые собирается в длительное путешествие — в Архангельск. Мать, царица Наталья Кирилловна, уже очень больная, конечно, боится отпустить своего Петрушу в столь дальний путь без духовного поводыря.

Но кто остановил свой выбор на священнике Верхосвятского собора Васильеве? Этот храм, ближайший к царским жилым покоям, был домовою церковью русских царей. Там они, начиная от Михаила Федоровича, говели и причащались, там были крещены их дети и совершалось молебствие в день совершеннолетия царевичей, когда они объявлялись наследниками престола. Поэтому крестового священника этого собора Васильева, конечно, прекрасно лично знали как Наталья Кирилловна, так и сам молодой царь Петр. Именно он, к тому времени совершенно самостоятельный в важнейших решениях, должен был выбрать Васильева своим духовным отцом. (Уже несколько лет, как скончался суровый и властный патриарх Иоаким, а новый патриарх Адриан безволен).

Священник Васильев (с певчими) сопровождал молодого царя Петра и во втором путешествии в Архангельск в 1694 году.

Об особом, внимательном, даже теплом отношении Петра к духовнику Васильеву свидетельствуют архивные документы. Он писал ему во время Азовских походов 1695–1696 годов, по крайней мере, трижды. Петр I, как известно, не любил писать письма. Его торопливо начертанные, лаконичные послания тех лет разным лицам в Москву преследуют, как правило, сугубо практические цели, содержат конкретные указания. Зачем же тратить стремительно летящее время на письма безвластному далекому священнику?

До наших дней они не сохранились. Но мы располагаем текстами ответных писем Васильева, ставшего к тому времени протопопом кремлевского Архангельского собора²⁷. Они содержат всего по несколько фраз, но очень значимых. Первое имеет надпись: «вручить на Воронеже великому государю Петру Алексеевичю». В нем пожелание: «здрав буди на многа лета», затем следует благодарность за то, что «писанием своим милостивно меня грешника обрадовал» и единственное содержательное известие: «я грешник зело болезную». И все.

Мы видим, что, во-первых, священник Васильев хорошо понимает Петра, не терпящего пустое многословие, (на которое, отметим, столь щедр патриарх Адриан в своем письме царю под Азов). Во-вторых, из ответа священника становится ясной единственная цель письма к нему царя: он озаботился здоровьем

своего духовника. Наконец, становится понятной причина, по которой Васильев на сей раз оставлен в Москве — священник занемог.

Начало второго ответного письма Васильева, чуть более пространныго, почти идентично первому: молитва за здоровье царя, благодарность за то, что «ко мне грешнику писанием *возвещаешь*». Значит, в письме царя содержались какие-то вести из лагеря осаждающих Азов. И духовник взывает к помощи свыше в одолении «Агарянов». А дальше он во второй раз доносит царю о своем здоровье: «в болезнях и печалех своих едва жив обретаюся» и грустит о разлуке с сыном духовным: «паче же всех болезнь и печаль, что с тобою, государем, разлучихся грехов своих ради».

Третье ответное послание священника, состоящее из трех длинных фраз, резко отличается от предыдущих не только тем, что не содержит жалоб на здоровье, которое, надо полагать, улучшилось. В нем есть чрезвычайно интересная фраза: «Честно в правду ваше есть царство, яко над супостаты показуешь власть, силу и одоление, а послушным своим подаешь *человеколюбие*».

Удивительны эти слова, открывающие третье послание духовного отца. Они не связаны с дальнейшим его содержанием. В них содержится ни много, ни мало, как общая нравственная оценка прошедших лет царствования Петра I: «честно в *правду* ваше есть царство».

Либо в письме царя содержалось соответствующее прямое или завуалированное пожелание, либо священник кремлевской домово́й церкви, знавший Петра с малолетства, угадал внутреннюю потребность царя в приговоре — добро или зло он творит на земле.

Получив письмо Петра, священник Васильев «смотря в написание, слезне» приносит молитву. И объясняет, почему «в правду» есть царствование его: «послушным своим подаешь *человеколюбие*...». Вот она, главная нравственная позиция царского пастыря. Человеколюбие — единственно это качество указывает священник в обоснование своей общей доброй оценки царя.

Но Петр I смолоду не склонялся к человеколюбию в отношении к подданным, о чем не мог не знать дотоле неразлучный с ним духовник. Поэтому перед нами не льстивая фраза царедворца, а обдуманное фундаментальное нравовучение, изложенное с должным пиететом умным и деликатным духовным наставником. Зная по опыту глубину личности Петра I, проницательность его быстрого ума, он, вероятно, не сомневался в правильной понимании молодым царем смысла и цели первой фразы своего ответного письма.

Однако, священник Васильев вряд ли рассчитывал на немедленный сочувственный отклик в душе Петра I. И он не осмелился бы на дерзкое, в сущности, поучение жесткому и гневливому самодержцу, не будь между ними давних близких и теплых духовных связей.

Слова в его письме об «одолении супостата» в результате действия силы, приданной свыше царю, правящему «в правду», показывают, что оно было написано ближе к концу *второго* Азовского похода Петра I. Следовательно, в 1696 году, накануне Великого посольства, между Петром I и его духовником, священником Васильевым, существовали особо доверительные отношения, совершенно не характерные для этого монарха²⁸.

Проследим, насколько позволяют сохранившиеся архивные документы, дальнейшую судьбу священника Васильева. Он оставался духовником царя до 1700 года. В состав Великого посольства царем был назначен не он, а поп Иван Поборский, «церкви Христова Воскресенья, что у В. Г-ря вверху», да дьякон той же церкви Тимофей²⁹. Выбор царем Поборского в путешествие по Европе рационален и очевиден. Он, как и Васильев, служил в домашней церкви царей, следовательно, лично хорошо известен Петру. Высокообразованный польский малоросс из известного шляхетского рода, несомненно, владеющий языками, Иван Лаврентьевич Поборский в свое время был учителем А. А. Матвеева, сына ближнего боярина Артамона Сергеевича Матвеева. Именно он в 1700 году сменил Васильева на месте духовника царя и останется им до 1703 года (вероятно, до своей кончины). А упомянутым дьяконом Тимофеем при священнике Поборском в той же домашней церкви царей был, по всей видимости, Тимофей Васильевич Надаржинский, также малоросс, ставший в свою очередь духовником Петра в 1703 году и занимавший это место до самой смерти царя.

Можно представить себе причины, по которым Петр I в 1700 году сменил духовника. Священник Васильев принадлежал к великорусскому, менее образованному, клиру, не принявшему культурные новшества Петра I. Малорусское же духовенство, само подвергнувшееся влиянию западной культуры и науки, было лояльно реформам Петра I. К тому же путешествие в Европу 1697–1698 годов сильно повлияло на царя, неизмеримо расширило его мировоззренческий кругозор. В Англии, например, он вел дискуссии с епископами, включая архиепископа Кентерберийского. Конечно, его интересовала прежде всего организация англиканской церкви, встроеной в государственную систему управления. Но он, по своей инициативе, общался там и с квакерами, что свидетельствует об интересе московского царя к различным европейским религиозным доктринам. Духовный мир московского священника Васильева неизбежно должен был становиться все более узок для Петра. Возможно, к этому добавились и личные причины. Возмужавший царь больше не нуждался в нравоучениях. И ему требовался более снисходительный исповедник. Тот же Тимофей Надаржинский отличался не только физической мощью, но и неслыханной застойной устойчивостью. А человеколюбивый священник Васильев, вероятно, взывал к милосердию во время розыска и страшных массовых казней стрельцов в Москве в 1699 году.

Он оставался некоторое время настоятелем кремлевского Архангельского собора, а затем вернулся в то положение, с которого началась его церковная карьера — попа московского прихода у Ильи Пророка. Приходская его церковь сгорела, возможно, во время пожаров 1688 года. И в 1700 году Петр I, расставаясь со своим духовником, помог деньгами ее восстановить — жест, совсем необычный для этого царя. Вероятно, дала себя знать старая привязанность.

В приходе у Ильи Пророка у священника Васильева был свой каменный двухэтажный дом, большая редкость для не родовитого жителя деревянной Москвы. Он умер около 1714–1715 гг., оставив это жилище своей вдове Федосье, тетке Ивана Никитина. Живописец приобретет это родовое гнездо в марте 1731 года.

1.7. Личная религиозность Петра I

Тон и содержание ответных писем священника Васильева Петру I в 1694–1696 годах и обстоятельства его почетного ухода из близкого окружения царя в 1700 году показывают, как мы отмечали, доброе и уважительное личное отношение Петра к этому человеку. Поэтому духовник Васильев не только имел реальные возможности привлечь внимание царя к способностям в рисовании своего юного племянника Ивана Никитина, но и мог рассчитывать на практический результат своего обращения. Теперь нам предстоит выяснить, могла ли такая возможность представиться священнику Васильеву именно в Амстердаме, во время пребывания там Великого посольства, то есть в период с августа 1697 года по апрель 1698 года.

Лично контролируя подбор двух сотен участников своего первого путешествия в Европу, этого чрезвычайно дорогостоящего предприятия, Петр Первый исходил исключительно из соображений строгой необходимости и практической целесообразности присутствия каждого из них. Там не было праздных или выполнявших чисто представительские функции лиц. Все без исключения участники путешествия имели конкретные обязанности. Челядь даже самых знатных персон, включая Великих послов, была сведена к жесткому минимуму, каждый из обслуги был поименно занесен в соответствующие списки, одобренные самим царем. Даже «штатный» дьякон посольства, как упоминалось, по прибытии в Амстердам был немедленно пристроен царем к изучению полезного ремесла.

Сопровождавшие посольство священник Поборский и дьякон Тимофей обеспечивали «церковное сопровождение» этого грандиозного мероприятия. Был ли необходим молодому царю еще и личный духовник, священник Васильев? И если нужен, то в какие именно моменты? Для ответа на эти вопросы нам необходимо изучить состояние истинной, внутренней религиозности царя Петра Алексеевича.

Как известно, ко времени Великого посольства 1696–1698 годов отношения молодого Петра и патриарха Адриана настолько осложнились, что царь перестал присутствовать на торжественных службах, совершаемых патриархом. За пять месяцев осени и зимы 1696–1697 гг. дворцовыми разрядами не было отмечено ни одного царского выхода ни в один из соборов Москвы. Не присутствовал Петр I ни на одной из январских панихид в Архангельском соборе Кремля — ни по матери, ни по отцу, ни по брату Ивану в годовую день его кончины. Вместе с тем, Петр неукоснительно посещал домовую церковь. И во время путешествий в Архангельск, и в азовских походах, и в период Великого посольства он неизменно присутствовал на торжественных богослужениях по случаю церковных праздников³⁰.

Так поступал он отнюдь не только по простой обязанности. Петр I был глубоко и искренне верующим человеком. С ранних лет при чрезвычайных обстоятельствах он обращался к богу. Об этом свидетельствует случай его спасения от гибели во время шторма в Белом море в июне 1694 года. На следующий день Петр самолично сколотил огромный деревянный крест, сам отнес его на берег

и установил в том месте, куда ступила его нога после спасения. На кресте он сделал надпись по-голландски: «Сей крест сооружен капитаном Питером летом 1694 года». В его личной религиозности навсегда остался стиль традиционно-церковного благочестия, но в ней были и индивидуальные особенности, связанные с начальным образованием, событиями ранней молодости и особыми чертами характера.

Первые представления о сути христианской веры Петр получил в период с пятилетнего до десятилетнего возраста под руководством дьяка Никиты Зотова. После освоения азбуки, они прочли Часослов, Псалтирь и Евангелие. Но затем он сошелся с протестантами, с «еретиками немцами» и настроился скептически к консервативному московскому мировоззрению, ко многим обрядностям, к старозаветным ревнителям византийского благочестия. Он, по видимому, с вниманием отнесся к протестантской идее о сокращении роли церкви как посредника между богом и человеком, о более интимном характере веры для сближения создателя и его создания.

У него обнаружилось рациональное мышление, преобладающим стал интерес к реалистическим наукам, появилось презрение к пустому многословию. Он предпочитал осмотр новой шведской пушки или корабля английского купца беседе с ученым богословом. Царь не терпел церковное мракобесие, невежественное культовое суеверие. Косо смотрел на распушенность духовенства, на множество праздно бродящих попов и монахов, кликуш и юродивых, на ложные чудеса. Особенно ненавидел Петр лицемерие и ханжество и в церковных, и в мирских делах. С мировоззренческой точки зрения Петр вообще относился отрицательно к аскетической и небесной устремленности в византийском православии. Монахов называл «дармоедами», селил в монастырях на кормление отставных солдат.

Но «он был достаточно умен и талантлив, чтобы модный и свойственный ему рационализм и утилитаризм могли исказить в нем полную православную религиозность»³¹. Один из его заграничных выучеников, в будущем знаменитый историк В. Н. Татищев, «заразившись за границей буйным рационализмом, развязно болтал, издеваясь над Библией и разными церковными непорядками». Петр учинил ему выволочку (дубинкой).

В 1711 году, окруженный в Прутском походе турками и едва не попавший в плен, Петр смиренно пишет: «Понеже так воля Божия благоволила, грехи христианские не допустили...». Об искренней набожности и даже богобоязни царя свидетельствовал Андрей Нартов, многие годы близко знавший государя³².

Особое значение для нашего исследования имеет уникальный документ, составленный лично Петром I. Именно в нем содержится четкий ответ на основной вопрос данного раздела: в какие моменты жизни православного, по мнению царя, ему необходим духовный отец — исповедник.

В своих «мемориях» или памятных листах царь не раз отмечал необходимость издания для подданных книги, где надобно им «изъяснить блаженство». Она так важна, что, по его мнению, ее следует «приплесть к требникам». А сами «требники переправить и в них кратко положить, что есть путь спасения... и чтоб *отцы духовные* спрашивали прежде *исповеди*, чтобы у каждого

такая книжка была, и когда придет *пост*, чтоб повинен всякий пред отцом духовным...»³³. (Петр Великий собственноручно составил программу этого сочинения, в которой сделал обзор 10 заповедей. Задание царя выполнил Феофан Прокопович).

Чрезвычайно важно, что в этих строках сам Петр I четко фиксирует свое личное мнение о главном и для православного верующего обязательном религиозном акте. Им является *исповедь перед духовником во время Поста*. Сам царь, конечно, понимал, что грешен, и потому нуждается в исповеди пред снисходительным духовником с последующим отпущением грехов.

В Великие посты 1693 и 1694 годов, когда православному царю был особенно необходим личный духовник — исповедник, рядом с Петром был, как мы видели, священник Васильев, сопровождавший его в путешествиях в Архангельск. Весной следующих двух лет Петр был в Воронеже, где строились суда к азовским походам, но он заезжал и в Москву, где мог исповедоваться перед своим духовником. На время путешествия Петра в Европу попадают два Великих поста: в марте-апреле 1697 и 1698 годов.

Пасха 1697 года приходилась на 4 апреля, а выехал царь из Москвы с основной частью посольства 9 марта, то есть уже в Великий пост. Значит, он мог успеть исповедаться. Праздник встретили в Риге, в шведских владениях, где по этому случаю задержались на несколько дней, до 8 апреля. Из Риги отправили назад певчих Псковского митрополита, взятых у него для пения на церковных службах страстной и светлой недели.

По воле Петра пребывание в Европе Великого посольства столь затянулось, что следующую Пасху 1698 года москвитам пришлось встречать в Амстердаме. Сам царь с начала года находился в Англии, его пребывание на острове опять непредвиденно затянулось. Многочисленные посольские, сидевшие в Амстердаме, строго блюли наступивший Великий пост. Даже Лефорт со товарищи, получив, наконец, письма царя из Лондона с добрыми вестями, позволили себе лишь один бокал «ренского». В ответном письме Петру в Англию, полученному там 24 марта, Лефорт написал: «А мы милостию Божиею сегодня вместе были и пили *один* кубок ренскаго про ваше здорвье: хоть *постят*, нельзя этому не быть».³⁴

По изложенным соображениям, переходя к изучению сохранившихся архивных документов Великого посольства в поисках указаний на пребывание священника Васильева и юного Ивана Никитина в Амстердаме, мы сосредоточим основное внимание на времени Великого поста 1698 года, перед Пасхой, выпавшей в тот год на 24 апреля.

1.8. Инкогнито царя и его ближайшего окружения

Такое событие в отечественной истории, как первое путешествие Петра I в Европу, тщательно изучалось специалистами, начиная со второй половины XIX века. Тогда же была проделана огромная работа в архивах по отысканию сохранившихся первичных документов. Все находки были систематизированы

и подверглись доскональному анализу профессиональными историками, изложившими в своих трудах не только подлинные старинные тексты, но и собственное их толкование.

Попытки отыскать в наши дни какие-то новые архивные документы, содержащие значимые факты, связанные с Великим посольством 1697–1698 годов, кажутся совершенно бесперспективными. Поэтому представляется рациональным из всей массы опубликованных первичных документов Великого посольства выделить те, что могут иметь отношение к нашей теме, затем отобрать из них абсолютно достоверные и, наконец, поискать в последних тексты, смысл которых ускользнул от историков-толкователей, либо содержал подробности, показавшиеся им несущественными.

Хорошо известна одна из основных проблем при изучении русских архивных материалов рубежа XVII — XVIII. Широкая распространенность многих русских имен, таких как Иван, Петр, Никита, Матвей, Василий и производных от них фамилий затрудняет идентификацию конкретной исторической личности, упомянутой в тексте. Поэтому мы будем принимать во внимание только те источники, в которых фамилия дана в контексте, позволяющем однозначно установить личность соответствующего персонажа.

Существует два типа документов интересующего нас времени, наиболее полно отвечающих последнему условию. Прежде всего, это ведомости финансовой отчетности. Составлявший их посольский подьячий перегружает письмо утомительными для наших современников подробностями.

Но в те времена они были необходимы, чтобы точно определить как лицо, которому служивый выдал подотчетные казенные деньги, так и дату и основание для данной выплаты. Столь же полезны и штатные списки с обозначением звания и должности каждого фигуранта.

Многие бумаги Великого посольства утрачены навсегда. По счастью, сохранились два документа указанного выше типа, относящиеся как раз к интересующим нас этапам поездки по Европе царя и посольства. Первый из них содержит полный список лиц, сопровождавших послов при их отбытии из Пиллау в Амстердам в июне 1697 года, а второй является ведомостью выплат из казны посольства в Амстердаме как раз за время Великого поста, за февраль-май 1698 года. Нам остается всего лишь однозначно идентифицировать лиц, названных в этих документах.

Но как раз эта процедура содержит в себе серьезную проблему. Ее корень в одной уникальной особенности самого события: впервые выехавший за пределы страны московский царь путешествовал строго инкогнито, под видом десятника волонтеров. Ни в одном из статейных списков посольства, в других его документах, в переписке с Москвой царь ни разу не упомянут. Так, в походном «Юрнале» его называют просто «Десятником» без указания даже вымышленных имени и фамилии «Петр Михайлов».

В качестве мотивов такого решения Петра обычно указывают на его любовь к пустым церемониям, нежелание тратить на них драгоценное время, стремление избавиться от пышных встреч и торжественных въездов, на сохранявшееся увлечение «маскарадами». Все это так, но для монаршего инкогни-

то существовала и куда более веская, более глубокая причина внутривнутригосударственного характера.

Уезжая, Петр был сильно обеспокоен ненадежностью положения в покидаемой им Москве. По-прежнему опасна Софья, ненадежны стрельцы, тревожно на южной границе, туманна ситуация в Польше. Перед отъездом Петр даже обсуждал надлежащие меры на случай стрелецкого мятежа. Об этом свидетельствует его письмо оставленному на Москве князю-кесарю Ф. Ю. Ромодановскому от 9 мая 1698 года из Амстердама. В нем, написанном по получении известия о начале и будто бы усмирении стрелецкого бунта, читаем: «Зело радуемся; только зело мне печально и досадно на тебя, для чего ты сего дела в розыск не вступил. Бог тебя судит! *Не так было говорено в загородном доме в сенях*»³⁴.

Поэтому были приняты самые серьезные меры для создания впечатления, будто царь не покидал Москву. Конечно, этот факт нельзя было долго удерживать в тайне, но ведь и сам Петр не предполагал столь длительное отсутствие в столице.

Инкогнито царя строго, под угрозой жестокой кары, поддерживалось во все время путешествия по Европе. Только в сентябре 1697 года, то есть после шестимесячного пребывания в дороге, Лефорт сообщил своим родственникам, что между его спутниками находится сам царь³⁵. Даже купец Любе, которому было поручено сообщить в Риге о предстоящем прибытии посольства, как кажется, не знал, что сам царь находится в посольской свите. Он писал Лефорту из Риги: «Меня спрашивал майор Врангель, правда ли, что его царское величество намерен быть в Ригу? Я отвечал, что это более детское, чем правдивое, приглашение»³⁶. Отвечая на просьбу саксонского посла о встрече с царем уже в Амстердаме, послы лгали, уверяя что «Великий Государь Его Царское Величество в Московском государстве пребывает». В тех же случаях, когда статейный список принужден упоминать о личности царя, он именуется «одним из начальных Преображенского полка людей»³⁷. Все письма, отправляемые из Москвы, было велено задерживать, если в них имелось упоминание о путешествии царя.

Инкогнито государя, естественно, не могло не распространиться на лиц, настолько к нему близких, что их наличие в составе посольства было бы оправдано только присутствием там самого Петра. К таким людям относятся, конечно, его личные денщик и духовник — исповедник. Разумеется, тайна блюлась прежде всего в письменных документах, имеющих доказательную силу. Но именно учет этого обстоятельства — инкогнито ближайших лиц — может предоставить нам шанс обнаружить в них нечто новое, не отмеченное исследователями.

Первая научная публикация ряда важнейших архивных документов Великого посольства была осуществлена педантичным историком и археографом академиком Санкт-Петербургской Академии наук Николаем Герасимовичем Устряловым (1805–1870) в 1858 году³⁸. *Адекватность воспроизведения им подлинных документов никогда не ставилась под сомнение. Среди них имеется «Список всяких чинов людям, которые ныне в посольстве»³⁹. Этот текст является упоминавшимся выше списком лиц, сопровождавших Великих послов при их отбытии из Пиллау (под Кёнигсбергом) в Амстердам 30 июня 1697 года.*



Рис. 1. Карта Великого посольства

Вторым основным первичным документом нам служит труд «Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными», изданный в 1867–1868 годах «по ВЫСОЧАЙШЕМУ повелению II Отделением Собственной Е. И. В. Канцелярии». В VIII и IX томах этого издания воспроизведены без комментариев сохранившиеся бумаги Великого посольства. Среди них имеются упомянутые выше ведомости выплат из казны посольства за февраль-май 1698 года.

1.9. Список участников Великого посольства

В начале марта 1697 года Великое посольство со штатом в 250 человек тронулось из Москвы в Европу нескончаемой медленной процессией из тысячи подвод. Можно представить себе все тяготы пути и огромные расходы звонкой монетой на прокорм и обустройство на ночлег всей этой массы людей и лошадей, движущейся по диковинным им местам. По этой причине царь при первой okazji оправлял обратно в Москву тех лиц, в коих не было абсолютной необходимости. Наиболее значительный исход состоялся в Кёнигсберге, перед отбытием посольства в Голландию. Там «дворян и салдат и посольских всяких чинов разобрали и лишних отпустили на корабле к Москве до Нарвы с маеором Иваном Шмитом». Поименная роспись отпущенных лиц сохранилась⁴⁰. Там же «для учения бомбардирского дела» были оставлены несколько солдат Преображенского полка.

Посольство двинулось из Кёнигсберга в портовый Пиллау 8 июня. Накануне отъезда «от курфюрстера мастер церемоний» принес подарки великим и полномочным послам. Список получивших дары разной степени ценности про-

стирается от послов до конюхов. В нем значится и Иван Поборский⁴¹. Другого священника в числе дарополучателей от щедрот курфюрста нет.

При отбытии посольства из Пиллау был составлен полный список отъезжающих в Амстердам. Этот важнейший документ был впервые опубликован Н. Г. Устряловым в его упоминавшемся труде 1858 года. Факсимиле документа мы приводим в Приложениях 1–5.

Список настолько полон, что включает людей из дворянской свиты послов, пажей, покоевых служителей и лакеев, толмачей, трубачей и музыкантов, даже обозных, поваров и карлов. Он не подписан и не датирован. Однако, Н. Г. Устрялов достоверно восполняет эти пробелы⁴²:

«Подлинный, без даты и подписи. Должен был составлен в Колберге пред отъездом в Голландию в июне 1697 года. В некоторых местах отмечен рукой Головина *водю* (курсив Н. Г. Устрялова). В нем не показаны волонтеры, оставленные в Кёнигсберге: Буженинов, Корчмин, Новицкий, Овцин, а также солдаты, возвращенные в Россию. — Из Цесар. дел Главн. Архива».

Аргументация Н. Г. Устрялова в пользу подлинности списка безукоризненна. Ведь рука второго посла Ф. А. Головина хорошо известна по многим его письмам Петру I. А *«водю»* осуществлялась тайнопись, как известно, применявшаяся в переписке царя с Москвой. Какие именно негласные пояснения к списку делал посол Головин, Н. Г. Устрялов показывает в своих примечаниях к некоторым фамилиям — к тем, что в *действительности были псевдонимами, скрывавшими самых близких царю людей для обеспечения инкогнито самого Петра*.

Все они находятся в разделе списка «волонтеры»:

Андрей Михайлов — князь Черкасский
Алексей Борисов — князь Голицын
Петр Михайлов — царь
Осип Иванов — Зверев
Семен Григорьев — Нарышкин
Федор Федоров — Плещеев
Иван Михайлов — Головин (брат посла — В.Г.)
Иван Алексеев — Головин (сын посла — В.Г.)

Конечно, громкие имена таких людей, как Черкасский, Голицын, Нарышкин, комнатный стольник царя Плещеев, Головины должны быть скрыты псевдонимами, представители таких фамилий не могут быть среди простых «валентеров», замыкающих общий посольский список. Но зачем было маскировать Осипа Зверева, единственного простолюдина в данном перечне из 8 персон?

Вероятно, только по той причине, что ему, личному денщику Петра, неизменно бывавшему рядом с царем и на Плещеевом озере, и в Архангельске, и под Азовом, нечего делать в посольстве, если бы там не было самого царя. Государь может рядиться в какие угодно одежды, но он не будет сам их стирать. А для совсем черной obsługi под началом Осипа Зверева был человек, «Обрамка» Емельянов⁴³.

В общем списке посольства есть, как видим, священник — Иван Поборский. При нем дьякон Тимофей, церковные служки Оброска (Обросим) да Гришка. Но нет ни явного, ни под псевдонимом упоминания исповедника царя священника Васильева.

И это не является упущением составителей списка⁴⁴. Присутствие в составе Великого посольства второго именитого кремлевского священника, помимо Ивана Поборского, да к тому же *личного духовника* царя, разрушало бы его инкогнито.

Оно было бы и излишним. Петр отправлялся из Москвы в дальнюю дорогу, как помним, 9 марта, в Великий пост. Царь, несомненно, не преминул исповедаться духовнику перед отъездом. С другой стороны, есть достаточно свидетельств, что никто, прежде всего сам Петр, не предполагал, что его отсутствие в беспокойной столице продлится до следующего Великого поста.

Но уже поздней осенью того года, в Амстердаме, в канун предстоящего посещения Англии, стало очевидно, что царь не вернется в Москву к весне следующего года, к Великому посту. Вот тот момент, когда Петр мог затребовать из Москвы в Амстердам человека, в котором обнаружилась нужда. Подобный прецедент известен, именно так он поступил с Яковом Брюсом. Тот, получив приказ царя, с великим поспешением собрался в дорогу и прибыл в Амстердам 18 декабря 1697 года. С этой оказией мог появиться в Голландии и священник Васильев.

Если эта гипотеза верна, то встреча царя со своим духовником непременно стоялась, поскольку Петр отплыл в Англию только 7 января. Так как священнику на чужбине необходимы средства, его присутствие неминуемо должно оставить след в расходных росписях посольских подьячих. Разумеется, под псевдонимом, по примеру «валентеров» из ближайшего окружения Петра.

1.10. Священник Иван Поборский

7 января 1698 года царь Петр с малым сопровождением отплыл из Амстердама в Англию.

Великие послы, уже имевшие на континенте аудиенцию у английского короля и штатгальтера (статхаудера) Голландии Вильгельма III, со всей свитой и обслугой остались в Амстердаме. Петр в Англии проявил самый живой интерес к превосходному британскому кораблестроению и к самой стране. По этой причине его отсутствие в Амстердаме, вопреки первоначальным планам, затянулось почти на 4 месяца. 9 февраля царь переехал из Лондона в Дептфорд, городок на правом берегу Темзы, в трех милях от столицы, рядом с Гринвичем. Туда «совсем перебравшись»⁴⁵, он снял дом по соседству со знаменитой корабельной верфью. Приехав в Англию со всей приобретенной в Амстердаме опытностью корабельного плотника, Петр в Дептфорде, за несколько недель постоянного труда, изучил английскую систему построения судов. Он снял чертежи линейных кораблей и фрегатов, приобрел все необходимые сведения по учреждению верфей, нашел надежных помощников, и с уверенностью в успехе мог бы тогда же приступить к грамотному сооружению российского корабельного флота⁴⁶.

Тем временем сидение послов в Амстердаме становилось все более томительным. 1 марта Лефорт пишет царю в Лондон: «Если ты изволишь быть в Вену и далее, пора подниматься: далеко отсюда; а если ты не изволишь быть в Вену и /решил/ остаться летом в Английской земле, пора лишних людей отпустить».⁴⁷

Наконец, не выдержал и второй посол Ф. А. Головин. 11 марта он написал царю: «Умилосердися, мой милостивый государь, естли изволишь еще мешкать в Лондоне, пожалуй меня, раба своего, повели быть (прибыть в Лондон — В.Г.)».⁴⁸

Царь простился с королем Вильгельмом III 18 апреля⁴⁹, явно рассчитывая вернуться в Амстердам до праздника Пасхи, выпадавшего в 1698 году на 24 апреля. Но он еще трое суток посвятил полезнейшему ознакомлению с монетным делом в Туре и только 21 апреля пустился в путь на яхте «Транспорт-ройаль». Вся свита с багажом следовала за ним на другом корабле. Гринвич миновали без остановки, но Петр опять не мог не задержаться в Вуличе, чтобы пострелять из тамошних пушек. Не мог не остановиться он и в Чатаме, где базировался славный английский флот, поехал туда с маркизом Кармартемом. И только утром 23 апреля царь вернулся на свой корабль и приказал немедленно отплывать. Он мог еще успеть к Пасхе в не столь далекий Амстердам. Но тут разыгрался жестокий шторм с противным ветром, пришлось вернуться и встать на якорь. Как показывает запись в походном Журнале, праздник Пасхи встретили на корабле в ночь на 24 апреля. Буря бушевала и на следующий день, но спешивший царь рано утром велел поднять паруса. Однако, ветер пригнал корабли к голландскому берегу столь далеко от Амстердама, что шанс успеть в воскресенье исчез. Теперь царь уже не торопился. Он отправился в Лейден, и только 29 апреля вернулся в Амстердам.

Этим же днем архивный документ зафиксировал возвращение из Англии священника Ивана Поборского⁵⁰. Почему же Петр, оставив в Голландии великих послов, объективная нужда в которых очень скоро выявилась, взял с собой на остров ученого богослова Поборского, лишив на столь длительный срок единственного пастыря всех многочисленных православных в Амстердаме? Ответ на этот вопрос может дать только анализ объективной необходимости присутствия православного священника в Англии, в окружении московского царя.

Для жителей европейских государств явившиеся из глубин континента московиты были еретиками, которых было бы желательно направить на путь истины в вопросах веры. Такие попытки настойчиво предпринимались и в Голландии, и в Англии, и в цесарской Вене. Царь Петр отнюдь не уклонялся от дискуссий, яростно, как утверждает Н. Г. Устрялов, защищая православие. При нем священник Иван Поборский выступал, по сути, в роли необходимого официального представителя русской православной церкви. Наконец, сведущий малоросс Поборский был объективно необходим молодому царю при богословских дебатах с представителями других конфессий, и Петр не мог этого не понимать.

Действительно, в Англии царь не раз встречался с англиканскими епископами. Каков был характер их бесед? В 1888 году в одиннадцатом выпуске «Исторического Вестника» была помещена статья русского историка, собирателя первоисточников С. Н. Шубинского. В ней он опубликовал неизвестный

ранее документ о пребывании Петра в Англии. Из него видно, что в Дептфорде царь неоднократно беседовал с известным полемистом, епископом солсберийским Джильбертом Бёрнетом о религии и положении духовенства⁵¹.

Они вели продолжительные private беседы не только на интересный Петру сюжет о встроенности англиканской церкви в вертикаль королевской власти, но и на самые тонкие богословские темы, в том числе восходящие к разделению христианских церквей. Содействие в этих беседах ученого священника Поборского было бы Петру просто необходимо. Роль же молодого П. П. Шафирова, сына крещенного польского иудея, который также сопровождал царя в Англии, сводилась в тот период, вероятно, только к переводу.

Что касается официальных контактов Петра с англиканским епископатом, то они отмечены в походном «Юрнале». Участие в них Поборского было бы обязательным. Посещение епископами Петра в Дептфорде, зафиксированное в «Юрнале» записью от 22 февраля, было, видимо, последним в ряду подобных встреч: через несколько дней, 27 февраля, царь сам нанес визит архиепископу Кентерберийскому Тенисону. Записи о последующих каких-либо встречах с представителями англиканского священства в «Юрнале» отсутствуют⁵². Возможно, к концу февраля царь получил ответы на все интересовавшие его вопросы к англиканству⁵³.

Из сохранившихся материалов не видно, сопровождал ли Поборский царя с самого начала его визита в Англию. Но приведенные выше факты показывают объективную необходимость присутствия ученого православного священника Ивана Поборского в свите царя *во все время* его пребывания в Англии.

1.11. Священник под псевдонимом

Вернемся в Амстердам, к посольским людям, так и не дождавшимся возвращения царя и священника Поборского ко времени пасхальных молебнов в ночь на 24 апреля 1698 года. И тем не менее, они состоялись.

В расходных посольских росписях за апрель-май 1698 года имеется запись, удивительная для подобного документа своей таинственностью. (Факсимиле документа приведено в Приложении 6). В разделе росписи пасхальных денежных дарений послов свитским людям читаем⁵⁴:

«Апреля в 24 день в праздник Светлого Христова Воскресения... Того же числа по приказу великих и полномочных послов, дано его В.Г-ря жалованья, для праздника Светлого Христова Воскресения, в приказ: *священнику, что отправлял службу Божию, пять ефимков;...*».

Упомянутым в этом тексте священником никак не мог быть Иван Поборский, поскольку он в ту ночь доподлинно был с царем на корабле, застрявшем из-за бури у берегов Англии. Таким образом, в Амстердаме, в свите Великого посольства, объявился новый священник. Напомним, он не значился в полном списке посольских людей, составленном при отбытии из Пиллау в июне 1697 года, — ни под собственной фамилией, ни под псевдонимом. Следовательно, он прибыл в Голландию самостоятельно. Этот священник и заменил

отсутствовавшего Поборского на пасхальной службе в Амстердаме 24 апреля 1698 года. В росписи его личность однозначно определена, но без указания фамилии: тот, что «в праздник Светлого Христова Воскресения ... отправлял службу Божию». Такого рода «конспиративная» запись дотошного подьячего в документе строгой денежной отчетности уникальна для всего архива Великого посольства. Избранный им способ указания личности получателя средств эквивалентен псевдонимам, прикрывавшим людей, наиболее близких к путешествовавшему инкогнито царю. Из московских церковных служителей в этот круг мог входить только священник Васильев, духовник царя.

Примем, пока в качестве гипотезы, что праздничную службу 24 апреля проводил в Амстердаме не кто иной, как священник Васильев, призванный царем из Москвы. Тогда возникает вопрос, что он делал в Голландии, в то время как царь с начала января находился в Англии.

Письма царя из Амстердама в Москву, даже с курьерской доставкой, были в дороге несколько недель. Вызванный Петром нужный человек, при всей поспешности, потратит какое-то время на сборы и оформление документов, затем дождется попутной транспортной оказии. Так, упоминавшийся выше срочный вызов Якоба Брюса содержался в письме царя из Амстердама боярину Стрешневу, полученном в Москве еще 31 августа 1697 года. «Подорожная» грамота, выданная Брюсу Посольским приказом, датирована началом сентября. В ответном письме царю Стрешнев сообщал, что Брюс отправится в путь 3 октября, а прибыл он к царю в Амстердам только 18 декабря⁵⁵.

Поэтому вызов второго священника в Амстердам был отправлен в Москву за несколько месяцев до Пасхи 24 апреля 1698 года, когда ничто не предвещало столь продолжительной задержки царя в Англии и, следовательно, угрозы оставить амстердамских православных на Пасху без священника Поборского.

Отсюда вытекает, что таинственный священник был призван не для срочного замещения Поборского, но с какой-то специальной миссией. Она была краткосрочной, завершившейся к середине апреля, поскольку, как увидим, уже 14 числа этого месяца ему были выданы кормовые деньги на дорогу из Амстердама в Нарву. Эта выдача, состоявшаяся *до пасхальной службы*, также отмечена в посольской росписи⁵⁶.

Если получателем *дорожных* средств действительно был духовник царя священник Васильев, то для фиксации в ведомости его личности подьячий должен был использовать какой-то псевдоним. Его решение было самым простым. Он отметил, что деньги были выданы «*священнику Василью*» (Так! — В.Г.).

Наконец, сохранилась посольская роспись за апрель — май 1698 года, в которой рядом упомянуты имена и священника Ивана Поборского, и «священника Василия». (Факсимиле документа приведено в Приложении 7). Вот ее текст⁵⁷:

«Священнику Иоанну Поборскому *с приезде из Англии*, кормовых денег, Апреля с двадцать девятого числа Мая по двадцатое число и того на дватцать и один день, дватцать один ефимок; да человеку его Обросимку, корму ж на пятнадцать дней, три ефимка; священнику ж Василию *с сыном* кормовых денег, Апреля с первого числа по днадесять второе число, на три недели одинадцать ефимков, пять алтын, четыре денги.»

В той же росписи, в подразделе «Подробная запись расходов в Апреле месяце», опять встречаем упоминание сына «священника Василья»⁵⁸:

«Апреля с 1-го числа Апреля по 8 число ... священнику Василью с сыном по девяти алтын,..».

Итак, как видим, «*священник Василий*» оказался в Амстердаме в сопровождении сына.

Вызов царем в Голландию своего духовника можно объяснить только потребностью Петра в исповеди в Великий пост, наступивший в марте того года. Но, повторим, как мог осуществить свою миссию священник Васильев вдали от царя, находившегося в те недели в Англии? Но ведь задержка царя в Англии была непредвиденно чрезмерна, да и его прощальная встреча с Вильгельмом III в день 18 апреля показывает, что он спешил вернуться в Амстердам до Страстной пятницы.

Впрочем, возможно, и священник Васильев побывал в Англии. Сохранился любопытный документ Великого посольства от марта 1698 года. В нем находим второе упоминание о некоем посольском священнике *без указания его фамилии*. 13 марта вернувшийся из Англии лекарский ученик Иван Левкин привез следующий указ царя: «кто из великих послов похочет побывать в Лондоне для настоящих дел, тот-бы ехал»⁵⁹. Уже 17 марта 1698 года второй посол Ф. А. Головин отплыл из Амстердама в Дептфорд. Вот как отмечено это событие в бумагах посольства: «по полудни по указу В. Г-ря поехал из Амстрадама в Аглинскую землю, в Лондон, для его В. Г-ря дел великой и полномочной посол Федор Алексеевич Головин с священником и с волонтеры»⁶⁰.

Можно допустить, что анонимным духовным лицом, упомянутым в этих строках, был вовсе не «штатный» священник Великого посольства Иван Поборский. Ведь его фамилия непременно уважительно указывается в документах посольства: и в росписях выданных ему средств, и в списке лиц, отпущенных позднее из Вену в Москву. К тому же в его вызове в Англию к концу марта уже не было никакой нужды, поскольку контакты царя с англиканскими иерархами, как мы видели, позади.

Выше мы упоминали письмо Джильберта Бёрнета, епископа Солсберийского, от 19 марта. Несколько дней спустя Бёрнет записал следующие строки: «Сюда прибыл *царский* священник (без указания имени — В.Г.) — истинно святой человек....»⁶¹.

Если Ф. А. Головина действительно сопровождал царский духовник протоиерей Васильев, то единственной целью его приезда в Англию мог быть только акт принятия исповеди государя в Великий пост. Тогда его визит должен был быть краткосрочным: продолжительное пребывание рядом с царем еще одного, наряду с Поборским, православного священнослужителя, было бы ненужным и даже неуместным.

Прибывший в Дептфорд посол Головин царя там не застал. Петр, как свидетельствует походный Журнал, 20 марта отправился плавать по Темзе. Он вернулся только к вечеру 27 марта, и тут же прибывшие из Амстердама люди явились в его дом у верфи⁶². Вот тогда, при таких обстоятельствах, и могла состояться исповедальная беседа молодого царя со старым духовником. Вероят-

но, священник Васильев, завершив миссию, без промедления пустился в обратный путь, поскольку уже 1 апреля он был в Амстердаме. Там в этот день он получает на неделю кормовые деньги.

По сохранившимся посольским расходным росписям можно попытаться реконструировать дальнейшее пребывание «священника Василия с сыном» в Амстердаме в апреле 1698 года.

Еще в начале марта царь в письме из Лондона указал готовить к отправлению из Амстердама домой излишних посольских людей и «рухлядь», возложив отбор на третьего посла Возницына⁶³. «Священнику Василью с сыном» были выданы кормовые на дни с 1 по 15 апреля. 14 апреля по приказу третьего посла «священнику Василию» были выданы «дорожные деньги» на отплытие в Нарву. (Вероятно, накануне отправления корабля в Нарву). Позже появляется запись о выделении священнику кормовых до 22 апреля. Но и в этот срок отъезд не состоялся, поскольку ему пришлось вести пасхальные богослужения 24 апреля, за что опять были выданы деньги. Поэтому «священник Василий» должен был ожидать следующей корабельной оказии. Посольские расходные книги показывают, что во второй половине апреля — начале мая готовились к отплытию из Амстердама в Архангельск четыре зафрахтованных корабля для доставки «принятых иноземцев»⁶⁴. На одном из них имел возможность вернуться на родину духовник царя. Как помним, Петра в Амстердаме ждали к Пасхе, его задержала в пути непогода, так что приезд состоялся только 29 апреля. Значит, «священник Василий» должен был до этой даты дожидаться в Амстердаме возвращения царя из Англии.

Немедленно по прибытию Петр занялся энергичной подготовкой упомянутого «конвоя» в Россию, с которым в начале мая были отправлены приобретенные в огромном количестве ружья, инструменты и другие полезные вещи, а также нанятые на службу многочисленные иноземцы и часть посольских, в коих царь больше не видел нужды. Одновременно Петр выбирал тех из них, кого считал целесообразным оставить на учебу в Амстердаме. Вот так в те майские дни 1698 года могла решиться и судьба «сына» приехавшего священника.

1.12. Сын священника Василия

В свите Великого посольства было несколько сыновей его участников. Попасть туда они могли только с личного соизволения Петра. Ни один из них не путешествовал в видах развлечений. Все, включая сыновей послов Головина и Возницына, ехали чему-то учиться или выполняли полезные функции в посольских делах. Почти все они — отпрыски старых родов.

Исключением служил мещанин Петр, сын подьячего Михаила Ларионова, назначенного ведать денежными расчетами посольства. Еще в Москве юноша написал челобитную самому царю, которая дошла до Петра. Перечислив заслуги своего отца на службе в Посольском приказе, он испрашивал дозволения ехать вместе с ним в Европу «ради науки цесарского языка». Царь указал включить Петра Ларионова в число посольских подьячих с назначением государева жалованья⁶⁵.

В расчетных росписях посольства личность каждого из молодых людей идентифицирована его фамилией, естественно, без указания степени родства с другой персоной. Поэтому те несколько записей в расходных книгах, где упомянут *безымянный* сын священника Василия — уникальны для всего массива сохранившихся посольских документов. А ведь московские путешественники на пути в Амстердам пересекали границы государств и потому непременно были снабжены проезжими листами, определяющими их личности. Так что безымянность сына священника может объясняться не только стремлением обезпечить инкогнито духовника царя, но и *малолетством* его сына.

Но кремлевский церковный служитель не был столь крупной и независимой персоной, чтобы без практической цели и *высокого дозволения*, по своей прихоти, взять малолетнего родственника в долгое и дорогостоящее путешествие в чужие края. Отсюда следует, что если «сыном священника Василия» в действительности был подросток Иван Никитин, то духовник должен был обратить на него внимание царя еще в *Москве*.

По всей видимости, священник Васильев был бездетен⁶⁶. Юный Иван Никитин был ему не сыном, а племянником, точнее, сыном его шурина. Но указание в бумагах такой степени родства было бы излишней педантичностью, которая привела бы в замешательство любого иноземца при пограничном контроле.

Резюмируя вышеизложенное, делаем вывод, что документы Великого посольства позволяют нам с достаточной уверенностью продолжить изучение гипотезы о пребывании подростка Ивана Никитина в Амстердаме в апреле — мае 1698 года. Петр I мог определить его в учение к одному из амстердамских живописцев, как мы видели, в первые дни мая. Нашей следующей целью является выяснение личности этого голландского художника.

1.13. Амстердамский учитель Ивана Никитина

Вернувшись в Амстердам 29 апреля, царь со свойственной ему стремительностью разрешил накопившиеся за время его отсутствия вопросы⁶⁷ и уже 15 мая выехал к Вене. В эти две недели определять учителя талантливого русскому мальчику осмотрительный царь стал бы только по рекомендации такого амстердамца, чьим суждениям он доверял. Попробуем вычислить подобную личность.

Тему голландских друзей Петра I подробно исследовал известный нидерландский историк Йозин Дриссен⁶⁸. Из них он называет прежде всего Николааса Витсена, одного из бургомистров Амстердама во время пребывания там Великого посольства. Он в молодости бывал в Московии, а Андрей Виниус, с детства живший в России, приходился ему племянником. Интерес бургомистра Амстердама к Московии понятен, ведь торговля с ней была очень важна для этого города. Витсен коллекционировал чудеса природы, у него сложился «порядочный кабинет редкостей, им самим собранных». Но Дриссен не упоминает о наличии в нем хоть каких-то произведений искусства. Зато Адам Сило прославился своими картинами с изображениями кораблей. Он явился к царю с предложением их приобрести. Но Петр оказался, чем сильно обидел живописца, прервавшего

сношения с москвитом. Большим уважением проникся царь к граверу Адриану Шхонебеку, даже брал у него уроки и пригласил поработать в Москве. Но царь в Утрехте позировал самому Кнеллеру, так что он, конечно, уже понимал разницу между искусством живописи и мастерством гравирования.

Французский гугенот Николас Шевалье был книгопродавцем, издателем «Утрехтской газеты», сам чеканил медали, продавал в своей лавке кофе, чай и шоколад. Состоятельный купец Левиний Винсент собирал коллекцию из *naturalia* и *ethnographica*, раковин, заспиртованных препаратов и насекомых. В 1697 году Петр осмотрел его кабинет.

Более широким кругозором обладал Якоб де Вильде. В его кабинете были коллекции монет, медалей, гемм, древняя и современная скульптура и живопись. Но Петр лишь один раз посетил дом де Вильде, 13 декабря 1697 года, оставив запись в книге посетителей. Зато он часто бывал в мастерской Яна ван дер Хейдена, чей брандспойт служил образцом практического применения научных изысканий в области воздушного давления.

Таким образом, изыскания нидерландского историка Й. Дриссена не позволяют выявить кого-то из многочисленных амстердамских художников конца XVII века, которого Петр, по обыкновению пообщавшись и понаблюдав за работой мастера, мог выбрать учителем для русского мальчика Ивана Никитина.

Однако, в своей работе Й. Дриссен опирался на голландские первичные источники. Судя же по документам Великого посольства, в Амстердаме был еще один местный житель, пользовавшийся полным доверием московского царя. К его советам Петр отнесся бы со вниманием. Речь идет о негоцианте Кристоффеле Бранте, часто выполнявшем деловые поручения Петра в Амстердаме. Он несколько раз упомянут в документах Великого посольства как Христофор Брант. В условиях острой нехватки звонкой монеты при оплате бесчисленных приобретений царя и послов, Брант приходил на помощь, выдавая вексели, которые учитывал купец Эгберт Тесенг⁶⁹. (Судя по ведомости, ефимки под них принимал в расход подъячий посольства Михаил Волков). Он же приобретал для посольства золотые и серебрянные медали, лекарства и другие нужные вещи⁷⁰.

У нас нет сведений о том, насколько хорошо Брант разбирался в живописи, но он, несомненно, видел портрет своего отца, купца Энно Кристоффеля Бранта, который написал известный голландский художник Маттеус Вулфрат⁷¹. Он, Вулфрат, есть тот единственный амстердамский живописец, чье имя упомянуто в документах Великого посольства. Вероятно, именно Кристоффель Брант познакомил его с русским царем. Маттеус Вулфрат исполнил в Амстердаме неизвестный до настоящего времени портрет Петра I⁷².

1.14. Маттеус Вулфрат, амстердамский живописец

Остановившись на предположении, что «сыном священника Василия» был никто иной, как подросток Иван Никитин, племянник духовника царя Васильева, добавляем в нашу цепь логических построений следующее звено — гипотезу

об его амстердамском учителе Маттеусе Вулфрате, единственном живописце, чье имя упомянуто в документах Великого посольства.

В расходной росписи посольства от 11 апреля 1698 года находим: «дано живописцу Матеузу Вулфру за персону его В.Г-ря, которую он писал на меди, (для обрасца наметал), десять ефимков»⁷³.

У Маттеуса Вулфрата есть, вообще говоря, живописные работы на меди, но в данном случае, вероятно, он выступил как изобретатель для гравера, нанеся портрет Петра на медную доску.

Судя по тексту записи, деньги художнику были выплачены неспешными посольскими по предъявлению законченной вещи, то есть гравюры с портретом царя. В момент выплаты гонорара сам Петр все еще был в Англии, следовательно, Вулфрат должен был делать свои зарисовки царя еще до его отъезда из Амстердама в Англию в начале января 1698 года.

Маттеус Вулфрат (Matthijs Wulfraet, 1648–1727), художник голландского Золотого века, родился в ночь на 1 января 1648 года в небольшом городе Арнеме.

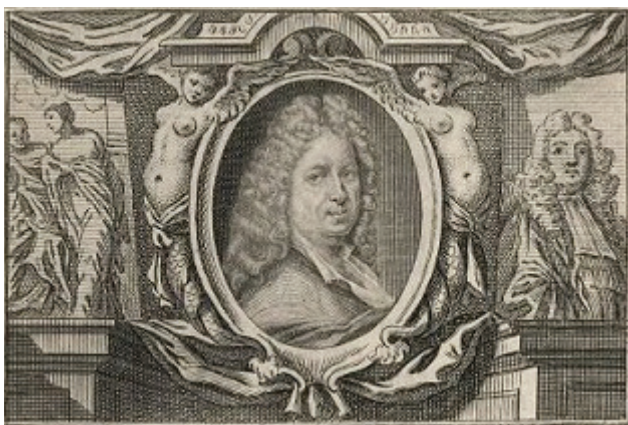


Рис. 2. Маттеус Вулфрат

Его отец, выходец из Германии, был учителем и врачом. Желая, чтобы сын пошел по его стопам, он отдал мальчика в латинскую школу. Но тот больше всего любил рисование. Отец, застав его за этим занятием, наказывал сына. Но юный Маттеус был упрям. Он начал собирать гравюры и рисунки, а затем попросился в ученики к заезжему живописцу Абрахаму Диепраму (1622–1670, Abraham Diepraam). Картины последнего охотно покупали, поэтому отец Маттеуса, наконец, сдался и разрешил сыну продолжить учение. Сведения о Диепраме скудны. Он учился у Адриана Броувера (Adrian Brouwer), стиль которого полюбил и следовал ему всю оставшуюся жизнь. Художник вошел в состав гильдии Святого Луки в Дордрехте в 1648 году, когда ему было 26 лет. Диепрам стал популярным художником малых жанровых работ и продавал многие из них сам в тавернах, где, по сведениям Хоубакена (Houbaken), “спускал” все доходы от продажи картин. Как и у раннего Франса Хальса, кисть Диепрама работает скачкообразно, мазки даже не сливаются, есть свободные линии без связи. Его недоброжелатель Хоубакен утверждал, что стиль художника от-

ражает его образ жизни: он был просто хронически пьян. Диепрам был щедро одарен от природы. Он обладал добрым нравом, но слишком любил побалагурить и пошуметь в тавернах. В его картине «В кабаке» (1665, Rijksmuseum, Amsterdam), написанной в период ученичества Маттеуса (ил. 3), в фигуре слева, обнимающей кувшин с вином, возможно, веселый живописец изобразил самого себя. Юноша привязался к своему учителю, его влияние отражалось в работах начинающего живописца. Но Диепрам все дольше засиживался в компании собутыльников и, к огорчению Маттеуса, все меньше был в состоянии уделять ему внимание. Быструю деградацию учителя, спивающегося на глазах ученика, можно усмотреть в работах Абрахама Диепрама (ил. 4–6). В его поздней картине «Интерьер таверны» (ил. 7) за спиной завсегдадая, прижимающего к себе обхватом руки большой кувшин с вином, проглядывает размытый контур какой-то фигуры. То ли реальной, то ли мнящейся витающему в винных парах живописцу. Кажется, что перед нами автопортрет художника теперь уже на исходе его жизни. Он умер в больнице в Роттердаме не дожив до 50 лет, по видимому, от последствий прогрессирующего алкоголизма. Несмотря на проблемы с учителем, Маттеус Вулфрат в короткое время стал успешным художником. Его сцены веселых кампаний и исторические аллегории пользовались завидным успехом. Он женился, остепенился, и в 1678 году у супругов родилась дочь Маргарета. Когда девочка подросла, отец стал учить ее живописи. В 1681 году семейство перебралось в Амстердам. О возможностях Маттеуса Вулфрата как педагога может свидетельствовать тот факт, что ко времени Великого посольства 1697–1698 годов Маргарета Вулфрат уже начала приобретать в Амстердаме собственную известность (ил. 8).

1.15. Портрет пожилого человека

Наметив гипотетическую личность амстердамского учителя юного Ивана Никитина, поищем его *заведомо не заказную* вещь, написанную в период, непосредственно предшествующий приезду в Амстердам Великого посольства. Тогда эту картину в доме Вулфрата должен был увидеть его московский ученик. И если она обладает какими-то характерными чертами стиля голландского мастера, то мы попробуем поискать их следы и в достоверно известных работах Ивана Никитина. Картина Вулфрата, отвечающая указанным условиям, сохранилась до наших дней. В 2008 году она была предъявлена в Лондоне. 29 октября того года на аукционе Bonhams (Auction 15832, Lot 98) был представлен «Портрет пожилого человека» М. Вулфрата (ил. 9). (Факсимиле официального сайта этого аукциона дано в Приложении 8). Он подписан и датирован 1695 годом⁷⁴, то есть эту работу Вулфрат создал всего за два года до приезда Великого посольства. Она, по всей видимости, не могла быть заказной — настолько непригляден изображенный персонаж. Человек, смотрящий на зрителя, жалок и немного страшен. Его левое плечо выдвинуто вперед, правого не видно. В отведенной к груди руке — бокал с вином. Подобно пьянице с кувшином на картине Диепрама (ил. 7), он изготовился к защите своего вина, как будто кто-то пытается его отобрать. Испитое, болезненного вида зеленовато-желтое лицо.

Губы беззубого впалого рта поджаты в боязливой полуулыбке. Направление взгляда не уловить: глаза косят в разные стороны. Так может выглядеть человек с помутненным сознанием. Еще примечательнее фон картины. Всплываясь в потемневшую за 300 лет живопись, мы различаем слева от головы какое-то призрачное лицо, а затем определяем и саму небольшую фантомную призрачную фигуру, которая то ли протягивает руки в голове персонажа, то ли разглядывает его через лорнет. Продолжая присматриваться, мы обнаруживаем на потемневшем от времени фоне еще не одно призрачное лицо (ил. 10). Художник, по сути, нанес на полотно видения человека в белой горячке. Такой «портрет» не мог бы быть предложен заказчику. Перед нами как бы обобщенный образ пьяницы на последнем отрезке его жизненного пути, портрет — предсказание, портрет — предупреждение. Быть может, таким увидел Маттеус Вулфрат в последний раз своего учителя Абрахама Диепрама. Ко времени написания им данной картины как раз исполнилось ровно четверть века со дня его смерти. Обратимся теперь к воспроизведенной на листе лондонского аукциона Bonhams подписи М. Вулфрата под этой работой:

M: Wulfraet.F.'1695

Ее уникальная особенность — двоеточие перед заглавной буквой. Однако, быть может, это просто опечатка в тексте на сайте известного аукциона? Или верхняя точка в подписи образовалась случайным касанием кисти живописца? Или причудливым изломом кракелюра? Но вот еще одна работа Маттеуса Вулфрата «La mort de Sophonisba», которая была представлена на амстердамском аукционе Christie's 10 ноября 1997 года (Lot 86: Mathijs Wulfraet). В аукционном листе читаем⁷⁵: «The Death of Sophonisba signed lower left

M: Wulfraet.F.»

Таким образом, мы фиксируем одну и ту же редчайшую особенность в подписях на картинах М. Вулфрата и «Портрете Прасковьи Иоанновны» Ивана Никитина 1714 года — двоеточие перед заглавной буквой. Обнаружив ее, мы пришли к «материальному» факту, служащему замковым камнем в логически неразрывной цепи доказательств гипотезы о первоначальном обучении живописи юного Ивана Никитина в Голландии. Каждое звено этой цепи было необходимым.

Теперь мы можем подвести итоги.

1. Первоначальное обучение живописи Ивана Никитина проходило в Голландии.

2. Его учитель — амстердамский художник Маттеус Вулфрат.

3. В картине учителя, которую Иван должен был видеть в его амстердамской мастерской, использован необычный прием: развитие сюжета путем заселения «фантомами» периферии холста. К нашим дням фон картины Вулфрата, конечно, потемнел, но в те далекие времена эти образы должны были быть отчетливо видны. Нетрудно представить себе, какое незабываемое впечатление могли произвести подобные страшные призрачные лики на подростка Ивана Никитина. Нашей следующей целью будут поиски признаков этого художественного приема в картинах русского живописца Ивана Никитина.

1.16. О дальнейшей судьбе молодого живописца Никитина

Подросток Иван Никитин не находился бы без присмотра в чужой стране. В этой связи укажем на участь посольского дьякона Тимофея. Мы знаем, что еще в августе 1697 года, по прибытии посольства в Амстердам, он был пристроен царем к обучению «всяким водяным мельницам». А 18 апреля 1698 года ему, как и ранее «священнику Василию с сыном», были выданы «дорожные» деньги, пять ефимков. Из текста посольской росписи видно, что он был назначен к отплытию в Архангельск третьим послем Возницыным⁷⁶. Но царь Петр, вернувшийся из Англии 29 апреля, принял другое, крутое, решение. И в посольских документах появляется следующая запись от 6 мая: «дано кормовых денег дьякону Тимофею, ... для того что он *остается в Амстрадаме* для ученья щурпного дела»⁷⁷.

С этой даты имя дьякона, как и «священника Василия с сыном», исчезает из росписей Великого посольства, которое двинулось к Вене. Значит, содержание пошло по другим статьям в не сохранившихся бумагах какого-то приказа.

Священник Васильев и посольский дьякон Тимофей были, несомненно, близко знакомы, поскольку дьякон, как и Поборский, служил в Кремле в домашней церкви, той, «что у Великого Государя наверху». Так что Васильев, с дозволения царя, вполне мог доверить дьякону Тимофею надзор над юным родственником, оставленным на чужбине в ученье.

А уже в конце следующего года в Голландию прибыл чрезвычайный и полномочный посол, видный сподвижник Петра I, Андрей Артамонович Матвеев, с женой и детьми. Он проведет там три года. С ним приехали восемь боярских детей для обучения мореплаванию и морской науке. Сопровождал посла А. А. Матвеева дьяк Посольского приказа Волков и трое подьячих, в том числе молодой Михаил Аврамов, ставший впоследствии заметной фигурой в русской истории.

Поскольку жизненные пути Михаила Аврамова и живописца Ивана Никитина не раз переплетутся, остановим внимание на этой личности.

Имя Михаила Аврамова упоминается в документе 1697 года, связанном с подготовкой Великого посольства⁷⁸. Из текста видно, что в то время Аврамов был подьячим Посольского приказа. Но в списках сопровождающих лиц посольства его имени нет. В действительности, восемнадцатилетний Михаил Аврамов прибыл в Голландию и стал секретарем русского посла только в 1699 году. В тот момент, исходя из наиболее вероятной даты рождения, другому голландскому сидельцу, Ивану Никитину, было около 14 лет.

Основные факты биографии Аврамова известны достоверно. В 1868 году в Петербурге был издан замечательный труд весьма ученого Иллариона Алексеевича Чистовича — «Феофан Прокопович и его время». В нем содержатся биографические сведения об Аврамове, собирая которые автор пользовался разными, в том числе монастырскими, первичными источниками. Среди прочего, там приведены пространные выдержки из подлинной «автобиографии» М. П. Аврамова. Согласно им, в 1699 году Аврамов действительно оказался в Гааге, в составе русского посольства. Но вот что интересно: в Голландии,

согласно словам самого Аврамова, он *обучался рисованию и живописному искусству* и «за прилежное обучение тамошними жителями был похвален и печатными курантами опубликован».

Это означает, что именно Михаил Аврамов и, как мы доказывали, Иван Никитин были первыми петровскими пенсионерами в Европе, еще на рубеже веков учившиеся в Голландии *рисунку и технике живописи*. Истоки их отношений восходят, как видим, ко временам счастливой «голландской» юности обоих.

Михаил Аврамов, проведя 5 лет за границей, в 1702 году был произведен Петром I в дьяки Оружейной палаты. На этом посту он выполнял всякие царские поручения, удостаиваясь похвалы. По переезде в Петербург в 1712 году Аврамов сделался лицом влиятельным, позже породнился с кабинет — секретарем царя А. В. Макаровым. Став статским советником, влиятельным цейх-директором Санкт-Петербургской Типографии, он будет покровительствовать живописцу Ивану Никитину.

Достоверно реконструировать дальнейший путь Никитина после Голландии, вплоть до его командировки в Италию в 1716 году, не представляется возможным. И все же стоит попробовать расставить какие-то вехи, хотя бы пунктиром.

Единственное упоминание некоего Ивана Никитина содержится в бумагах московской Оружейной палаты за 1705 год, как обучавшегося у амстердамского гравера Адриана Шхонебека, прибывшего в Москву некоторое время назад. Возможно, речь шла именно о нашем живописце. Заметим, что секретарем Оружейной палаты тогда был Михаил Аврамов, что может служить косвенным подтверждением этого предположения.

С другой стороны, упоминание Никитина среди обучавшихся гравированию у Шхонебека, как будто, противоречит тезису о его голландском ученичестве. Можно, однако, показать, что данная нестыковка иллюзорна.

Действительно, мы признали, что в основе рассказе М. Г. Земцова (в изложении Я. Штелина) об амстердамской встрече царя Петра и юного Ивана Никитина лежал подлинный факт. Оставляя за Штелиным авторство деталей ее описания, примем во внимание конкретное указание Земцова о длительности «заморского» обучения Ивана — шесть лет. Тогда он должен был вернуться на родину в 1704 году, в разгар Северной войны.

У царя были другие заботы, его войска осаждали и штурмовали Нарву, сам он редко появлялся в Москве. По своему обыкновению Петр I, конечно, пожелал бы экзаменовать вернувшегося в страну юношу, но не лично, а поручив это дело европейскому специалисту. В то время таковым мог выступить только гравер Адриан Шхонебек, знакомый царю, как помним, по Амстердаму. Вот так имя Никитина могло попасть в бумаги Оружейной палаты за 1705 год, в список учеников этого голландца. Его там нет ни за предшествующий, ни за последующие годы. Так что его пребывание у Шхонебека было необычно кратким. Тот должен был вскоре увидеть, что ему, граверу, нечему учить молодого живописца.

Тем временем, Михаил Аврамов по 1711 год находился на службе в Оружейной палате. Наступило Новое время, и в 1712 году ему, по именному царскому указу, велено быть на житье в Санкт-Петербурге, переведя с собой на берега Невы «мастеровых людей» Оружейной палаты. Со стороны Аврамова

было бы логично включить в их состав и знакомого ему по Голландии живописца Ивана Никитина, способного к европейской манере художеств.

Вряд ли у Ивана Никитина в 1705–1712 годах была какая-либо живописная практика, какие-то заказы, дававшие ему средства на жизнь. Трудно сказать, какие профессиональные навыки он смог сохранить к концу этого периода. В 1712 году в Петербург, напомним, прибыл немецкий живописец И. Г. Таннауер. Он станет придворным художником при Петре I, как и, позднее, сам Иван Никитин. Конечно, Никитину было чему поучиться у Таннауера. Но еще большее впечатление на него должна была произвести великая живопись Италии. Но сохранятся ли в его творчестве хоть какие-то следы влияния первого учителя, амстердамца Маттеуса Вулфрата? Для поиска ответа на этот вопрос мы в следующей главе отправляемся в 1716 год, в Венецию, вместе с возмужавшим Иваном Никитиным.

ГЛАВА 2. КАРТИНЫ ИТАЛЬЯНСКОГО ПЕРИОДА

2.1. «Фантомы» Ивана Никитина

Результаты предыдущей главы показывают, что живописец Иван Никитин вполне мог получить солидную начальную подготовку еще в ранней юности, в начале века. Встреча в Петербурге в 1712 году с Таннауером, наблюдения за его работой, внесли, несомненно, свой вклад в становление молодого русского живописца. Поэтому не стоит удивляться достаточно зрелому мастерству этого художника, как бы внезапно объявившемуся в середине 1710-х годов, как будто «на ровном месте», как и его очевидному знакомству с европейской школой письма.

Скорее всего, портрет царевны Прасковьи Иоанновны 1714 года не был первой серьезной работой молодого Никитина. Нельзя исключить обнаружение в будущем и других его ранних вещей.

Конечно, длившаяся несколько лет изоляция от европейской художественной среды вряд ли содействовала развитию его возможностей. Она могла привести к консервации первоначальных навыков в его технике, к появлению устойчивых привычек в выборе доступных художественных материалов, к фиксации характерного никитинского косо́го мазка.

Незабываемые амстердамские впечатления юного Ивана Никитина, как и уроки голландского живописца Маттеуса Вулфрата, несомненно, должны были прочно закрепиться в его памяти. Они создали основу, на которую лягут явившиеся ему яркие открытия 1716–1719 годов, сначала в Венеции, затем во Флоренции. Мы полагаем, что синтез его голландского опыта и венецианских впечатлений отразился на обнаруженном холсте «Венера, раненная стрелой Амура». Им можно объяснить не только высокие художественные достоинства этой небольшой картины, но и некие совершенно индивидуальные черты ее образов. Их выявление и составляет содержание данной главы.

В предыдущей книге автора была выдвинута гипотеза о том, что картина «Венера, раненная стрелой Амура», вещь не заказная, написанная для себя, была создана молодым Иваном Никитиным *в 1716–1717 годах, в Венеции*. (С этого города, как известно, началась стажировка в Италии посланца Петра I, «добротного мастера» Ивана Никитина в рамках первого итальянского пенсионерства русских художников). Конечно, эта картина должна была быть выполнена домашними художественными материалами, которыми, несомненно, заправлял живописец из Московии, отправляясь в неведомые страны.

Поскольку о подробностях годичного пребывания Никитина в Венеции свидетельствует единственный сохранившийся документ — письмо агента Беклемишева, наш тезис о времени и месте создания обнаруженного холста оставался на уровне правдоподобной гипотезы. В настоящей главе для её «экспериментального» подтверждения мы привлечём бесспорное свидетельство, принадлежащее, на сей раз, автору картины, — само это произведение. Такого источника нам было достаточно для атрибуции холста Ивану Никитину ввиду ясности его художественного стиля¹. И в настоящей работе мы используем близкий по смыслу подход: если «венецианская» гипотеза верна, то в данном произведении прибывшего из далёкой Московии живописца, по сути, не могут не отразиться тенденции в живописи, господствовавшие тогда *именно в Венеции*.

Как было показано в предыдущей книге, если в тот год Никитин и бывал в мастерской какого-либо из известных венецианских художников, то именно Джованни Баттиста Пьяцетты².

А ранний Пьяцетта обладал очень ярким, особым и узнаваемым художественным почерком. Оценив его основные отличительные черты по хорошо известным произведениям Пьяцетты того периода, мы попытаемся найти на обнаруженном холсте неоспоримые следы влияния замечательного итальянского живописца.

Выбор сюжета холста — одна из легенд Овидия — определился тем, что русский художник впервые оказался в «котле» творческого процесса создания художественных произведений на новые для него поэтические сюжеты античной классики. В то время в Венеции петровские эмиссары Савва Владиславич (Рагузинский) и агент Беклемишев были заняты государевым делом — выполняли повеление Петра I по приобретению для России живописи и скульптуры. В частности, Рагузинский сделал лучшим венецианским скульпторам грандиозный заказ на скульптуру по заданным мифологическим сюжетам, в том числе на статуи Венеры, Адониса и овидиева Нарцисса³. Беклемишев и Рагузинский имели торговый и «дипломатический» опыт, но не были людьми искусства и приобретали произведения живописи и скульптуры за большие деньги на свой страх и риск⁴. Одобрит ли прижимистый и строгий государь их выбор? Возместит ли расходы? Как тут не воспользоваться советами уже признанного на родине художника Никитина, которому протезировал сам царь, не привлечь его к контактам с местными живописцами и скульпторами?

Иван Никитин в тот год располагал досугом. Первые шесть месяцев были даны пенсионерам для овладения итальянским языком в среде его носителей⁵. Затем они посещали (с января по июль 1717 года) «академию молярства» Грегорио Ладзарини, где в то самое время завершал семилетнее ученье великий Джованни Баттиста Тьеполо⁶. Вряд ли можно сомневаться в том, что в Венеции Иван Никитин интересовался не только скульптурой и собраниями картин и фресок в соборах. Особо его должна была привлекать возможность побывать в мастерских практикующих венецианских живописцев.

Был ли он туда вхож? Несомненно, — если имел соответствующую рекомендацию. Никитин должен был её иметь. С.О. Андросов обращал внимание на тот факт, что в то время в Венеции проживал знаменитый портретист

Себастьяно Бомбелли⁷. У Бомбелли учился Таннауер. А работу последнего, несомненно, какое-то время наблюдал в Петербурге молодой Иван Никитин⁸. В ту давнюю пору, отправляясь в далёкие европейские вояжи, *непрерывно* запасались рекомендательными письмами. Если бы неопытный Никитин о том не ведал, ему бы обязательно подсказали. (Например, его добрый и давний знакомец цейх-директор Михаил Петрович Аврамов, который, напомним, служил секретарём у русского посла в Голландии Андрея Артамоновича Матвеева). В 1715 году в Петербурге только Таннауер мог снабдить Никитина рекомендательным письмом к какому-либо маститому венецианскому художнику. Себастьяно Бомбелли (1635–7 мая 1719) был уже слишком стар, чтобы давать уроки, но он мог открыть двери ателье венецианских живописцев рекомендованному ему молодому художнику из России. Эта огромная страна, тесня соперников, стремительно входила в число великих европейских держав, вызывая в Европе острый интерес.

Если документальные данные о пребывании Никитина в Венеции почти отсутствуют, то свидетельств о живописцах, работавших там в первой четверти XVIII века, предостаточно. Поскольку мы можем точно зафиксировать время жития Никитина в Венеции, открывается возможность оценить конкретную обстановку, в которой он очутился, вкусы и тенденции в местных художественных кругах. Что он мог увидеть в тот год, чему научиться, в чьих ателье? Кому его мог рекомендовать престарелый Себастьяно Бомбелли?

Именно в тот год выбор у венецианского мэтра был совсем не велик. Тщательный анализ, проведенный в предыдущей книге автора, показал, что фактически он сводился лишь к мастерской Джованни Баттисты Пьяцетты. *Наша гипотеза заключается в том, что именно в мастерской Пьяцетты Никитин писал обсуждаемый холст.* (К началу 1717 года он, несомненно, уже мог понимать итальянскую речь).

Пьяцетта — выдающийся венецианский художник первой половины XVIII века. Его творчеству посвящено большое число работ, в которых исследователи неизменно отмечают высокий авторитет мастера среди венецианских художников. Он был избран на пост президента вновь образованной Венецианской академии. У него было много последователей и учеников.

Джованни Баттиста Пьяцетта воспитал целую плеяду талантливых живописцев. Говоря современным языком, он был выдающимся педагогом. Об этом свидетельствуют произведения его учеников — Джузеппе Анджели, Джулии Лама, Франческо Капелла. Все они испытали сильное влияние Пьяцетты. Как и Джованни Баттиста Питтони. Как и — в своих ранних работах — упомянутый выше Джованни Баттиста Тьеполо, крупнейший мастер венецианской декоративной живописи XVIII века. Поэтому предполагаемое пребывание Никитина в ателье Пьяцетты должно было оставить свой след на обсуждаемом холсте.

В нашем распоряжении имеется инструмент для его выявления — сравнительный анализ известной ранней работы Пьяцетты «*Св. Иаков, ведомый на казнь*» (1717, Венеция, церковь Сан Стае, ил. 11) и нашего обнаруженного холста (ил. 1). Действительно, по словам биографа Пьяцетты венецианского издателя Дж. Б. Альбрицци, он писал медленно, тщательно, долго обдумывал,

а позднее не раз возвращался к своим вещам. Поэтому, если наша гипотеза верна, то в начале 1717 года завершающий этап его работы над упомянутой картиной *должен был проходить на глазах Ивана Никитина*. Что мог почерпнуть для себя молодой русский живописец?

Для ранних работ Пьяцетты, сына скульптора по дереву Джакомо Пьяцетты, характерно ощущение скульптурности форм, подчёркнутое резкими светотеневыми контрастами. Другой особенностью живописной манеры художника является фресковая укрупненность цветовых пятен. (Гораздо позднее художник перейдёт от резких контрастов своего учителя Джузеппе Креспи к более богатой модуляции цвета и света, как на его шедевре «Гадалка» 1740 года, ил. 12). Наконец, эмоциональная напряжённость сцен достигается драматическим использованием света. Всё сказанное в полной мере относится к его картине 1717 года «Св. Иаков, ведомый на казнь». *Но те же перечисленные особенности очевидны и на нашем холсте* (ил. 1).

Теперь посмотрим на фигуру св. Иакова. Натурализм и приближенность образа к народному типу, присущие работам Пьяцетты, сродни искусству Караваджо, которое он усердно штудировал в ученичестве. *И на нашем холсте, рядом с беломраморной богиней, мы видим Амура в образе простого полнокровного дворового мальчишки*.

Но аргументация такого сорта звучала бы весомее, если бы касалась и более частных, более индивидуальных характеристик художественной манеры именно Пьяцетты, которые мы могли бы указать на обнаруженном холсте. В совокупности с уже отмеченными чертами сходства в манере письма они представляли бы собой своеобразный автограф Пьяцетты, доказывающий нашу гипотезу о времени и месте создания Никитиным обсуждаемого холста.

Взглянем ещё раз на фигуру св. Иакова. Как странно, он, ведомый, как будто изо всех сил сам рвётся к месту казни. Как будто бы из тьмы влеком не он, а упирающийся стражник. И это впечатление не обманчиво. По нашему мнению, художник замыслил воплотить здесь всю древнюю христианскую легенду о мученическом конце святого. В 44 году внук Ирода Великого, царь Агриппа, люто ненавидевший христиан, приказал схватить Иакова и отрубить ему голову. Согласно рассказу Евсевия, цитировавшего Климента Александрийского, воин, который вел Иакова на казнь, настолько вдохновился его проповедью, что тут же обратился в христианство, после чего вместе с Иаковом принял мученический венец (Нина Беднар).

Обратим теперь внимание на левый нижний угол этой картины. Там, расширяя повествование, намекая на пролог легенды, в светлом пятне покидаемого земного мира намечены неясные силуэты двух римских солдат. И это не случайное решение живописца. И в других своих ранних работах он наносит некие *смутные контуры фигур на периферии* полотна для дополнения или обогащения сюжета. Так, на картине Пьяцетты «Явление Мадонны св. Филиппо Нери» (1725–1727) (ил. 13.) справа, над головой святого, мы видим размытые очертания театральной комедийной маски, которые невозможно принять за случайные облачные завихрения. А чуть изменив угол зрения, мы увидим вместо маски пару смеющихся, танцующих ангелочков.

Подобная «мирская» вставка представлялась бы, мягко говоря, неуместной в данном церковном сюжете, если бы не совершенно необычные особенности личности и жития именно этого святого. Филипп Нери в середине XVI века проводил молитвенные процессии по семи базиликам Рима. Они сопровождались пением и завершались пикником на лугу. Но что особенно раздражало тогдашних иерархов церкви, так это поведение священника, его призывы к радости и веселью, шутки в проповедях и — сугубо — случавшиеся облачения в шутовские наряды с целью осмеяния общественных манер.

В *вольнодумные* времена Пьяцетты этот святой, канонизированный в 1622 году, был очень популярен в Италии. Вот и Тьеполо в картине 1739 года на одноименный сюжет откровенно поместил смеющееся личико в самый центр изображения. (Попутно отметим: сходство композиционного решения в указанных двух одноимённых, но разновременных вещах Пьяцетты и Тьеполо показывает, сколь сильное влияние авторитетный и общительный Пьяцетта оказывал в Венеции на молодых художников. Его не мог бы избежать и Иван Никитин).

Но вернёмся к манере Пьяцетты использовать нечёткие контуры на периферии полотна как аллюзии, дающие дополнительные развороты живописному повествованию и позволяющие угадывать полный значения смысл события. (Вероятно, сказалось влияние таинственности, недосказанности, загадочности образов в картинах Джузеппе Креспи, учителя Пьяцетты). Эта особенность его живописного почерка очевидна и в третьей ранней вещи, единственной у Пьяцетты декоративной работе — плафоне на холсте «Триумф св. Доминика» (ок. 1725, Венеция, церковь Санти Джованни э Паоло, ил. 14).

Сюжет этой вещи требует исторической справки о самом известном эпизоде биографии святого. В 1203 году на территории Южной Франции обнаружилось широкое распространение ереси альбигойцев. И св. Доминик вступил в битву со злом. Он триумфально проповедовал Евангелие при искоренении еретичества во время крестового похода против альбигойцев графа Симона де Монфор в 1209–1213 годах. Разумеется, за спинами упорно сопротивлявшихся нечестивцев угадывался призрак дьявола. Это его зловещий контур проступает в атмосферном вихре у левого края холста Пьяцетты (область отмечена на ил. 14). Подобные образы можно заметить и в более поздних работах Пьяцетты. Возьмём огромный луврский холст Пьяцетты «Воскресение богоматери» 1735 года (ил. 15). Там, в *клубах облаков*, проступают изображения, по всей видимости, бога-отца (сверху) и Иисуса (слева). А в знаменитой «Гадалке» 1740 года (ил. 12), в нижнем правом углу, проглядывает мужская фигура с большим белым воротником и листом бумаги в руке, вероятно, самого художника, наблюдающего уличную сценку.

Как известно, Пьяцетта был талантливым живописцем, обладавшим выраженным художественным «почерком». Работал художник медленно, возвращаясь к своим произведениям, внося изменения, на первый взгляд, незначительные. Выше были рассмотрены почти все значимые ранние работы живописца, и мы можем утверждать, что введение «призрачных образов», как правило, в облачных вихрях, является индивидуальным *методом* Пьяцетты.

Суммируем дополнительные черты художественного метода Пьяцетты, очевидные в его ранних работах.

1. Не ограничиваясь на холсте фиксацией определённого момента сюжета, Пьяцетта закладывает в изображение главных персонажей и фоновое окружение символы и смыслы, расширяющие или продолжающие сюжет.

2. Особым приёмом Пьяцетты для достижения этих целей является введение «зашифрованных» фантомных образов по фоновой периферии, в псевдослучайных завихрениях облаков и атмосферы. Там, подобно водяным знакам на банкноте, проступают видения, дополняющие или поясняющие центральную сцену. Сам вдумчивый художник, Пьяцетта побуждал к размышлениям и зрителя.

Покажем, что на нашем обнаруженном холсте грубого плетения «Венера, раненная стрелой Амура» помимо свойств, отмеченных выше, отчётливо представлены и две последние особенности творческого метода раннего Пьяцетты.

Начнём с напоминания основных эпизодов легенды Овидия (Метаморфозы, кн. 10), а затем перейдём к анализу изображения на нашем холсте. Случайная царапина стрелой Амура груди его матери Венеры возбуждает в ней страстную любовь к Адонису. Во время охоты дикий вепрь наносит прекрасному юноше смертельную рану. Венера безутешно оплакивает его гибель и превращает в красные цветы вскипевшие капли крови возлюбленного. Поскольку на обнаруженном холсте (ил. 1) видна царапина на правой груди богини любви, художник написал начальную сцену легенды Овидия о Венере и Адонисе. Какой же её конкретный эпизод? Повторим его описание.

Укол стрелы Амура разделит время на две части — до и после. Маленький сынишка богини остался где-то внизу, в другом мире. Устрашённый метаморфозой лица Венеры — нежный материнский взгляд вдруг стал чужим, трагическим — он обмер в оторопи, с округлившимися глазами и полуоткрытым ртом, с беспорядочными, вздыбленными прядями волос. Ребенок реагирует на мать, а та о нем забыла. Художник в напряженнейший момент остановил мгновение, и зритель жаждет продолжения.

В картине есть «пьяцеттовы» знаки дополнения сюжета. Что означает наклон головы богини, этот странный, отсутствующий, пугающий сына взгляд исподлобья? Он заставляет зрителя задуматься о продолжении рассказа.

Каких нахлынувших видений страшится Венера? В строках Овидия звучат предостережения прозорливой богини, предвидевшей скорую смерть героя:

«Юноша, дерзок не будь, над моей ты погибелью сжался!
Не нападай на зверей, от природы снабженных оружием,
Вепрей щетинистых, львов...

Молнии в желтых клыках у жестоких таятся кабанов,
Грозно бросается в бой лев желтый с великою злостью...

.....
... Но избегает волков-похитителей, также *медведя*,
С когтем опасным, и львов, пресыщенных скотнею кровью.
Увещевает тебя, чтоб и ты их, Адонис, боялся...».

У Овидия конец Адониса ужасен, в последних строках легенды много, много крови: «красный от крови его...», «он лежит окровавленный...», «кровь же твоя обратится в цветок...», «нектаром кровь окропила его...».

Искать на нашем холсте «пьяцеттовы» намёки на эпизоды легенды, следовавшие за ранением Венеры стрелой Амура, следует, конечно, в скупом фоновом окружении центральных фигур. А в нём, помимо линии горизонта, резко выделяются только облака. Конечно, со временем краски потемнели, к тому же художник использует в тенях цвет грунта, но мы ясно видим, как из правого облака, вниз и влево, к Венере, низвергается кровавая лавина (рис. 3). Сочетание напряжённого взгляда Венеры, уже не видящей испуганного сынишку, и кровавого потока, ниспадающего на неё, не может быть случайным совпадением, поскольку прямо коррелирует с развитием античного сюжета. *Вот так художник ведёт нас вдоль легенды за грань запечатлённого мгновения.*

Но если мы заметили в картине первую из двух отмеченных выше примет художественного метода Пьяцетты, то следует, приглядываясь к фону, поискать и вторую.

Предвидя смерть героя, панически её страшась, богиня неоднократно предостерегала Адониса от охоты на хищных зверей — вепря, льва, медведя. На нашем холсте её фантомные провидческие виденья находим в облаках, контрастно освещённых ярким лунным светом. Там, по направлению наклона головы Венеры, в срединной группе облаков, угадываем картину нападения неведомого зверя: световой луч сфокусирован на его морде. Она, похожая скорее на медвежью, как бы тянется к запрокинутой голове героя, к его развёрстому горлу. Слева от этой центральной сцены — обезглавленное тело, а справа, в гаснущем луче, отдельно, голова героя, с лицом, искаженным предсмертной судорогой: брови, глаза, нос, а ниже — рождается кровавая волна.

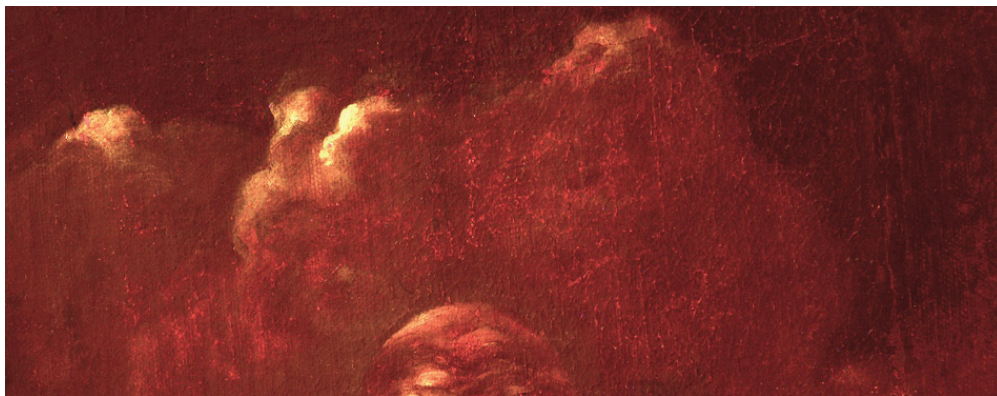


Рис. 3. Венера, раненная стрелой Амура. Фрагмент

Да, страшновато воображал себе художник видения Венеры. Утончённый европеец помягче написал бы эти сцены. Но у молодого москвитя Ивана Никитина свой жизненный опыт, свои воспоминания. Юный будущий живописец, как и множество других мальчишек, должно быть, не раз присутствовал в толпах московского люда на жутких публичных зрелищах казней у стен Кремля