

379.44 (с) 71 (с-м)

с 23 с-23

**СБОРНИК
ОРУЖЕЙНОЙ
ПАЛАТЫ**

МОСКВА

379.44(с)71(с-м)
С-23

ИЗ КНИГ
С.И. Григорова

Улм
С23

СБОРНИК ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ

С 79-Ю ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ
И ЧЕТЫРЬМЯ ТАБЛИЦАМИ
НА ОТДЕЛЬНЫХ ЛИСТАХ

Издание Оружейной Палаты
МОСКВА—1925

28 ОКТ 2009

БИБЛИОТЕКА
№ 1596

СОВЕТСКОЕ

Напечатано по постановлению
Ученого Совета Оружейной
Палаты.
Заведующий Оружейной
Палатой Д. ИВАНОВ.

СОДЕРЖАНИЕ.

	Стр.
А. Орешников. Фряжских резных дел мастер, серебряник и медальер конца XVII века.	5
В. Клейн. Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века, и их терминология.	11
Виктор Никольский. К вопросу о формах и происхождении древнерусской братины.	73
Дм. Иванов. Германское искусство эпохи Возрождения в быте древней Руси.	84
Н. Померанцев. Финифть усольского дела.	96
Дм. Иванов. Старые русские клейма серебра.	108
Василий Троицкий. Клейма на русских серебряных изделиях XVIII века.	110
М. Лосева. Образец русского серебряного мастерства XV века.	113
С. Бахрушин. Кольчуга князя П. И. Шуйского.	118
М. Денисова. Седло конца XVI века.	125
М. Левинсон-Нечаева. Серебряная кружевная мантия XVIII века.	133



Верхняя часть крышки на кубке Оружейной Палаты № 1162
(предполагаемая работа Лудвига Круга).

ФРЯЖСКИХ РЕЗНЫХ ДЕЛ МАСТЕР, СЕРЕБРЕНИК И МЕДАЛЬЕР КОНЦА XVII ВЕКА.

Русские изделия из металлов допетровского времени, хранящиеся в музеях Москвы, обширны, но нам мало известно о мастерах, изготовлявших их. Некоторый материал для истории серебряного дела в XVII в. дает «Словарь» В. И. Троицкого (М. 1914 г.)¹⁾, содержащий перечень мастеров-художников золотого и серебряного дела, алмазников и сусальников, работавших в Москве при патриаршем дворе. Словарь составлен на основании Расходных книг Патриаршего казенного приказа, хранящихся в Московском архиве юстиции.

Среди имен мастеров одно имя привлекает внимание, как уже ранее известное в истории русского художества, это — имя фряжских резных дел мастера и серебряника Василия Андреева. Из «Словаря русских художников» Собко (С. П. Б. 1893 г. т. I, стр. 154—156) и «Русских народных картинок» Ровинского (С. П. Б. 1900, стр. 17—18), мы узнаем, что В. Андреев был резных дел мастером при Оружейной Палате, но штатным мастером при Палате Андреев едва ли состоял. В. И. Троицкий любезно мне сообщил выписку из столбца Оруж. Пал. от 1672 г. № 13570, л. I, из которой узнаем, что В. Андреев значится как кормовой мастер из Рядов. В 1671 г. окт. 29 отмечено, что делал он с товарищами оправу медную на саадаки работы строчника саадачного мастера Прокопия, при чем получил кормовых на три дня по 10 денег на день. Саадаки делались к приезду польских послов.

Учителем Андреева был Афанасий Трухменский; как учитель, так и ученик, по словам Ровинского, работали в тонкой манере Садлеров. Собко перечисляет 27 листов гравюр, подписанных В. Андреевым; обоим авторам Андреев был известен только как гравер по меди, но о нем, как серебрянике, мы впервые узнаем из «Описи старинных вещей П. И. Щукина» (М. 1895 г.), ч. I-я, стр. 53, №13, где издан серебряный стакан (изображен на таблице Описи против стр. 64), по тулову покрытый тонкой резьбой в гравюрной манере трех библейских сюжетов из книг Исхода, Судей и Маккавеев; все три рисунка в рамках стиля барокко²⁾. Без всякого сомнения, все три рисунка скопированы с западных гравюр

или, как их называли в XVII в., фряжских листов. Действительно, мне удалось установить, что рисунки всех трех клейм стакана заимствованы Андреевым с гравированных листов известной Библии Пискаatora XVII века. На всех трех клеймах фигуры не представляют точных копий, но Андреев брал какую-нибудь группу, преимущественно центральную, на рисунке Библии Пискаatora и переносил ее на тулово стакана в обратную сторону, при чем окружающие главную группу мелкие фигуры, повидимому, заимствовались с других листов Библии. Клеймо на стакане, изображающее событие Книги Исход, гл. 17, ст. 11, взято с 88 л. (по экз. Истор. музей) кн. Иисуса Навина, гл. 10, ст. 9. Другое клеймо с сюжетом из кн. Судей, гл. 11, ст. 30, взято с 101 л. Библии Пискаatora. Третье клеймо на событие из кн. Маккавеев, гл. 3, ст. 11, взято с центральной группы на гравюре Пискаatora к гл. 10, ст. 29.

И. Е. Забелин³⁾ дает подробности о распространении в быту фряжских листов, в которых справедливо видит западные гравюры на меди и на дереве. В царском быту листы появляются с начала XVII в. под общим заглавием потешных немецких печатных листов, но, вероятно, пишет Забелин, они были известны и в XVI в. Подобными фряжскими и немецкими листами торговали в Москве в Овощном ряду. Покои дворцов и знатных людей украшались фряжскими листами, которые для подрастающего поколения, без сомнения, имели воспитательное значение по своим сюжетам, заимствованным из книг священного писания и исторических. Изданный Щукиным стакан, принадлежащий теперь Историческому музею, указывает, что Василий Андреев специализировался на копировании фряжских листов не только на гравировальных досках, но и на посуде, на которую в XVII в. была мода, так как среди серебряной посуды собрания Исторического музея имеются от той эпохи три кружки и стакан с такою же резьбою в гравюрной манере. Очевидно по этой специальности В. Андреев и назван в Расходной книге Патриаршего казенного приказа фряжских резных дел мастером. Под своей работой на стакане мастер поместил ремарку: р ѣ з а л В а с и л и и А н д р ѣ е в; подобных ремарок на металлической посуде мне ранее не случалось видеть. Кроме того, на дне стакана оттиснуты два одинаковых клейма (см. рис. 1),



Рис. 1. Марка на стакане раб. Василия Андреева.

изданные Щукиным на стр. 54 «Описи», содержащие монограмму из букв А, В и, может быть, еще третьей буквы Г, если только это не случайная черта, проведенная резчиком матрицы клейма. В буквах А и В можно видеть имя мастера, но что означает буква Г утвердительно сказать не могу; может быть она означает слово г ры д о р о в а л, как писали на своих гравированных листах Зубов и другие граверы Петровского времени. Из всего сказанного можно полагать, что весь стакан изготовлен Василием Андреевым, оправдывающим таким образом наименование мастера серебряника.

В Оружейной Палате, среди поступлений 1924 г. находится серебряный потир, местами позолоченный с резьбой Василия Андреева⁴⁾. Чаша покрыта обычными надписями и резными изображениями в шести

клеймах: Денеуса, архангелов Михаила, Гавриила и орудий Страстей в обрамлениях из цветов. Между клеймами 4 крылатых головы символов евангелистов и группы херувимов. Стоян грушевидной формы ложчатый; на 8 ложках резаны изображения херувимов и букеты цветов и плодов. На поддоне, в 6 клеймах, резаны Страсти, а по низу поддона резана вглубь ремарка: «рѣза(л) васілеи ан(д)рѣев» в обрамлении барочного характера ⁵⁾ и следующая надпись: «Сіи сосуды построены в црков всемилостиваго спаса происхождение честнаго креста в подмосковную вотчину в село окатово столника князя якова івановича лобанова ростовскаго 7205-го (=1696) Сентября в 1 д.» Вся резьба, покрывающая потир, исполнена очень изящно в тонкой гравюрной манере; изящны также размеры и форма сосуда. Судя по вкладной надписи, существовал весь комплект сосудов, принесенных в дар церкви Лобановым-Ростовским, может быть также украшенных резьбою Андреева. Композиция всех изображений и орнаментов указывает на западное происхождение оригиналов, с которых они резаны, но установить авторов их пока не удалось.

В каталоге ризницы Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле, составленном гр. Уваровой (М. 1887 г.), на стр. 8 описан наперсный крест с финифтяным по золоту Распятием ⁶⁾. На оборотной стороне креста резаны две надписи, которые приведу в транскрипции автора каталога: «Лѣто 7204 мѣсяца Іюля 30 дня построенъ сей животворящій крестъ златый повелѣніемъ преосвященнаго Іоасафа митрополита Ростовскаго и Ярославскаго въ Ростовскую соборную церковь в домъ пресвятыя Богородицы тѣцаніемъ приказнаго Ивана Яковлева». На другой надпись: «рѣзалъ Василій Андреевъ». Не видав креста, не могу сказать, к какой резьбе на нем относится ремарка Василия Андреева; не об'ясняет этого и автор каталога.

В Оружейной Палате находится еще один предмет, о котором считаю не лишним упомянуть: в Описи под № 2173, среди Коробановского собрания, описан кубок с кровлею, на наружном крае поддона которого оттиснуто клеймо с монограммою из букв А и В на щитке в виде розетки из 5 полуovalов; обе буквы наводят меня на мысль, не заключает ли эта марка имени Василия Андреева? Стиль и форма кубка носят западный характер, но исполнение в техническом отношении довольно грубое, особенно на стояне и поддоне, что заставляяет меня предположить видеть в кубке не оригинал западного изделия, но русскую копию, исполненную, может быть, Василием Андреевым, поместившим марку с инициалами своего имени на крае поддона. Монограмма на кубке имеет сходство с такою же почти монограммою на нижеописанном штампе полтины царя Петра 1699 года работы Василия Андреева. В «Полный хронологический указатель всех марок на серебре Московской Оружейной Палаты», составленный Г. Д. Филимоновым, клеймо кубка № 2173 не внесено.

Из того же «Словаря» В. И. Троицкого узнаем о другой специальности Василия Андреева: в 1697 году в августе, по указу патриарха Адриана, ему заказана была домовая двойная складная печать, «которую печатают архиерейские и игуменские и протопопские настольные

и поповские и диаконские ставленные грамоты». В заказанной Василию Андрееву домовой печати автор «Словаря» справедливо видит сохранившуюся до наших дней серебряную матрицу для оттиска на воске привесной печати. Матрица изображена на таблице против стр. 114; она состоит из двух половинок, вращающихся на петлях; на одной находится крючок, который закидывается на несколько выдающийся край другой половинки матрицы. На лицевой стороне резано вглубь усение божьей матери с 5 апостолами и спасителем, держащим душу богоматери; кругом надпись: Печать дому стѣйшаго патріарха первопрестольныя церкви Оуспенія престыя Бцы. На оборотной—резаны две благословляющие руки в поручах с четырехконечным крестом в сиянии над ними и с обычными надписями. По сторонам рук резана надпись: 7206 сіе вообразис. Круговая надпись: Гдѣ благословить люди своя миромъ и царство небесное онымъ даруетъ. Год 7206 соответствует 1698 году от Р. Х. Обе наружные стороны матриц гладкие. За эту работу Василий Андреев получил 8 рублей. Матрица ранее была описана, но без рисунка, архиеп. Саввою в «Указателе для обозрения Московской Патриаршей ризницы», стр. 47.

Описанный памятник расширяет наши сведения о работах В. Андреева, который, таким образом, является не только гравером, но и резчиком матриц для оттисков печатей на воске.

Еще до появления «Словаря» мною было обращено внимание на железные штампы полтины Петра I 1699 г., когда они находились в собрании П. И. Щукина, передавшего их впоследствии в Архив Мин. Иностр. Дел. Я тогда подозревал в монограммах из букв А и В, вырезанных на обоих штампах, инициалы гравера В. Андреева, но не имел в то время точки опоры для утверждения, что Андреев был также и медальером, тем более Ровинский пишет, что имя его после 1690 г. не встречается, полтина же имеет 1699 год. После появления «Словаря» я убедился в моей догадке, о чем сообщил С. И. Чижову, писавшему статью «К истории денежного производства на Руси за царский период»; статья была напечатана в «Сборнике» в честь гр. П. С. Уваровой (М. 1916 г.) Покойный автор издал оба штампа, а мною о В. Андрееве была напечатана заметка в том же «Сборнике», стр. 291 — 294. На обоих штампах (см. рис. 2 и 2-а) резано вглубь по монограмме из букв А и В, хотя при первом взгляде на монограмму можно подумать, что первая буква не А, а Я гражданского алфавита, что можно допустить для эпохи Петра, если бы матрица не была резана в 1699 г.; в конце XVII в. такого начертания буквы Я быть не могло, оно явилось лишь в 1708 г., когда утверждена была Петром гражданская азбука. Резчик конца XVII в. изобразил бы букву Я как я (иотованное я), какую мы видим в слове добрая на надписи оборотной стороны полтины (см. рис. 3). Но начертание букв гражданской азбуки, утвержденной в 1708 г. Петром, не скоро ввелось: на всех почти монетах Петра в слове «добрая» последняя буква изображалась юсом и лишь на некоторых монетах конца его царствования появляется

гражданское написание буквы Я. Начертание всех трех букв, в числе их и А, похожее на теперешнее Я, находится на надписи знаменитой пищали (тюфяка) 1654 г.—изделия, вероятно, мастера-оружейника Московской Оружейной Палаты Вяткина, изданной в «Описи» Оружейной Палаты, ч. 5, кн. 4-я, стр. 139.

Новые данные о Василии Андрееве, как резчике штампов для монет и печатей, дополнили наши сведения о мастерах-медальерах XVII века. В «Словаре», кроме В. Андреева, упомянуто еще 12 человек, причастных к изготовлению или починке патриарших печатей; имена их следующие: Иван Гомулин, Яков Григорьев, Федор Золотарев, Василий Иванов, Влас Иванов, старец Иоасаф, Калина Михеев, Осип Никитин, Иван Харитонов, Андрей Бланкостин, Ян Григорьев и Петр

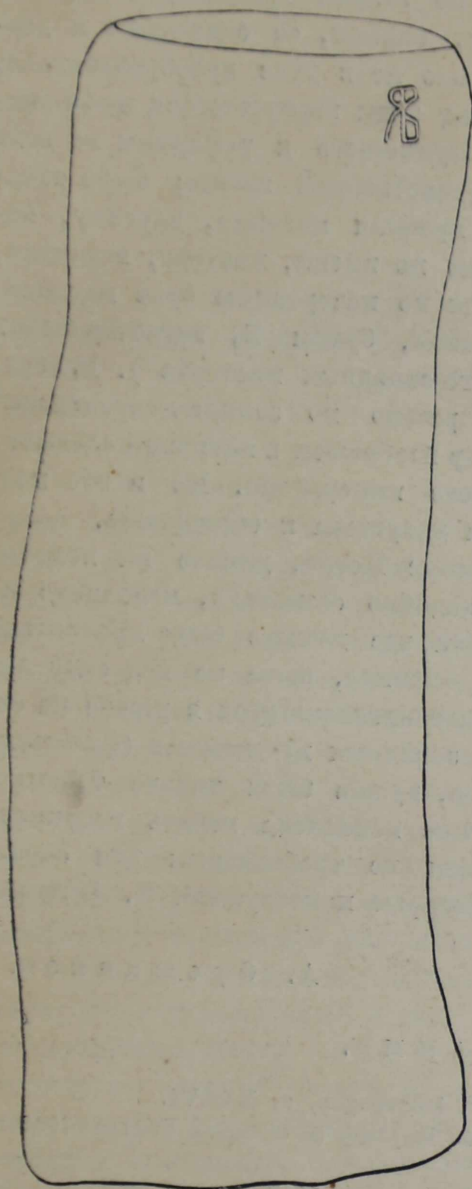


Рис. 2.

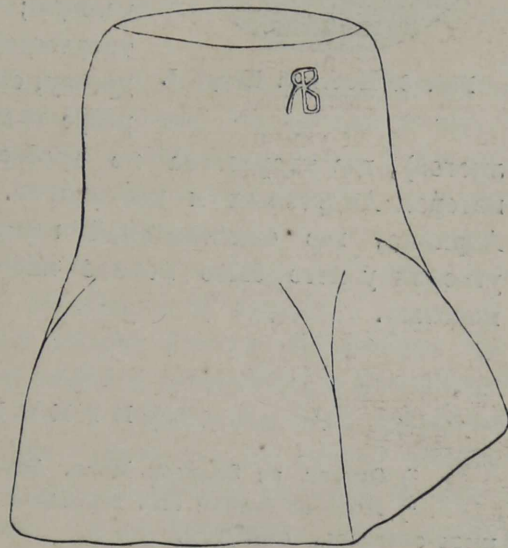


Рис. 2а.

Два штампа полтины Петра I.

Элерс (Елерс), из них трое последних иноземцы. Перечисленные мастера, вероятно, могли резать и монетные штампы; незатейливый рисунок наших копеек и алтынов XVII в. не требовал особенно искусных резчиков и Московский монетный двор обходился своими мастерами, но раз являлась потребность в выпуске монеты более сложного рисунка, то правительство должно было приглашать иноземных мастеров; так, для изготовления штампов на проектированные правительством «чехи» разных проб, был

вызван в Москву в 1675 г. польский денежный мастер Ян Гранковский⁷⁾. Полтина 1699 г., оттиснутая матрицами Андреева, по всему

вероятно, не понравилась Петру. Мастер изобразил царя по старой традиции в царском орнате: венце, бармах, со скипетром и державою, что было не в духе преобразователя, незадолго перед этим вернувшегося из-за границы и приступившего к реформам во всех отраслях государственной жизни; была заказана другая пробная полтина, другому, неизвестному нам по имени, мастеру, вероятно, иноземцу, судя по начертанию букв надписи, главным образом, буквы Σ, встречающейся в надписях юго-западных мастеров⁸⁾. Изображение царя резано по западно-европейской традиции: Петр изображен в античном одеянии, в виде римского императора. Но и эта полтина не была допущена к обращению.



Рис. 3. Полтина Петра I.

Изображение Петра, данное на полтине Андреевым, надобно сознаться, исполнено не изящно; работа, где должно было проявиться творчество художника, была не под силу Андрееву, специализировавшемуся в резьбе на серебре гравюр западных художников (фряжских листов), где творчества не требовалось, нужна была только техника, которая Андреевым и достигнута. Лучше исполнена печать патриарха Адриана, где оригинальной композиции не требовалось: для образа успеха у него было немало икон, которые и послужили В. Андрееву моделью.

А. О р е ш н и к о в.

П Р И М Е Ч А Н И Я.

¹⁾ Оттиск из Записок Моск. Археолог. Института, т. XXXVI.

²⁾ Позднее издание было переиздано Е. Ф. Коршем в «Старых Годах» 1909 г., июль-сентябрь, стр. 422.

³⁾ Домашний быт русских царей, ч. I, 4-е изд. 1918 г., стр. 229.

⁴⁾ На потир мне указал Н. Н. Померанцев, которому приношу искреннюю благодарность.

⁵⁾ Поставленные в скобки «л» и «д» вынесены над словами.

⁶⁾ Приношу искреннюю благодарность Н. Н. Померанцеву, указавшему мне то издание.

⁷⁾ М. Г. Деммени. К вопросу о чеканке Севских чехов. Зап. Нум. отд. И. Р. А. О. т. I, вып. 2—3, стр. 97.

⁸⁾ Изображение полтины см. у Шуберта, Описание русских монет и медалей, № 924, табл. XXIV.

Шодуар, Обзорные русские деньги, ч. II, стр. 86 № 580, пишет, что эта пробная полтина, для опыта, может быть, чеканена в Германии. Вид букв, не употребляемый в России.

ИНОЗЕМНЫЕ ТКАНИ, БЫТОВАВШИЕ В РОССИИ ДО XVII ВЕКА, И ИХ ТЕРМИНОЛОГИЯ.

Разрозненность древних тканей в наших музеях и их смешение с другими музейными предметами быть может служили той скрытой причиной, в силу которой тканями русских собраний никто не интересовался и не уделял должного внимания ни их выдающейся художественной ценности, ни тому исключительному значению, какое иноземные ткани занимали в древнерусском быту.

Произведенная в последние годы коренная реорганизация большинства центральных музеев России, возникновение множества новых—провинциальных, а вместе с тем пересмотр и переоценка всех ранее накопленных ими музейных сокровищ и многочисленное поступление новых,—все это не могло, наконец, не привлечь должного внимания и к древним тканям, как самодовлеющей части среди музейных собраний, настоятельно требующей выделения в обособленную группу.

Два из крупнейших центральных музеев России—Оружейная Палата, ныне Центральный Музей Декоративного Искусства, и Российский Исторический Музей—сочли нужным, ввиду накопления в их собраниях множества древних тканей и различных предметов из тканей изготовленных, или ими украшенных, организовать особые отделы: первая—«Шитья и тканей», второй—«Тканей, одежд и личных украшений». Нельзя умалчивать о тех исключительно благоприятных условиях, при которых прошло возникновение и первые годы жизни новых отделов. Оружейная Палата, издавна хранившая множество предметов из драгоценных древних тканей, была неожиданно обогащена присоединением к ней неисчислимого по ценности и богатству собрания быв. Патриаршей ризницы, а затем древних ризниц всех кремлевских соборов и церквей и большей части ризниц древних монастырей Москвы, не считая других, более или менее случайных, но всегда ценных поступлений. Равным образом и Российский Исторический Музей также сумел к многочисленной и выдающейся коллекции тканей, собранных и переданных музею покойным П. И. Щукиным, присоединить несколько сот отличных экземпля-

ров тканей из упраздненного Музея Строгановского училища, Государственного музейного фонда и некоторых других источников.

На ряду с двумя упомянутыми собраниями в Москве, стали один за другим обособляться специальные отделы предметов из древних тканей в выдающихся музеях провинции, как, напр., в Сергиевском Музее (быв. Троицкая лавра), в Воскресенском Музее (быв. Ново-Иерусалимского монастыря), в Звенигородском Музее (быв. Саввы-Сторожевского монастыря) и др. Среди экспонатов этих музеев ткань резко выделяется и доминирует, хотя и является лишь составной частью памятников, в большинстве случаев принадлежащих религиозному культу прошлого.

Естественно, что вместе с накоплением в музеях древних тканей и обособлением их в специальных отделах и группах, потребовалось более точное их изучение: классификация, датировка, определение места производства, уяснение назначения данного сорта ткани, ее древнего названия и проч., без чего невозможна не только научная экспозиция тканей, но даже их правильная инвентаризация и описание. Невнимание в прошлом к изучению иноземных тканей, бытовавших в России до XVIII века, поставило наших музейных работников в весьма затруднительное положение. Постоянно приходится слышать сетования на полное отсутствие каких-либо руководящих материалов по изучению и описанию тканей. Это затруднение значительно усугубляется еще тем обстоятельством, что и западная литература не дает ответов на многие вопросы, с которыми приходится встречаться и выяснять русскому музейному работнику, когда он изучает иноземную ткань применительно к тем условиям, при которых она бытовала только в России. Среди этих вопросов далеко не последнее место занимает та совершенно своеобразная местная терминология для наименования сортов тканей, их узоров, расцветки, техники выработки и проч., которая родилась в живом языке и в быту русских торговых людей, казначеев, ризничих, под'ячих и других лиц, имевших по профессии или по роду службы близкое касательство к привозимым в Россию тканям. Естественно, что иностранная литература в этом случае может нам оказать только случайную помощь, например, уяснить иноземное название тканей, перешедшее в русский язык в своеобразно измененном виде. Единственным и чрезвычайно ценным пособием для знакомства с тканями, их терминологией и бытовыми особенностями является капитальный труд П. Савваитова: «Описание старинных русских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора»¹⁾. Здесь можно найти большинство старинных названий тканей, с филологическим истолкованием их происхождения, и даже посильное объяснение вида или сорта ткани, упоминаемых памятниками письменности. Однако, автором не было уделено должного внимания на реальное значение того или иного названия ткани, и большинство разнообразных видов тканей осталось в очень сбивчивых и неясных объяснениях, без всяких ссылок на сохранившиеся в музейных собраниях образцы. Кроме того, у автора не замечается знания ткацкого станка и основных элементов строения тканей вообще, что делало для него совершенно не-

возможным представить хотя бы поверхностный анализ ткани и указать ее типические особенности в переплетении нитей, а также правильно определить материал, из которого ткань сработана.

На пополнение этого пробела и направлено в настоящей статье все наше внимание. К толкованию какого-либо старинного термина ткани мы приступали не раньше, чем древняя опись или другой архивный материал надежно приводил нас к сохранившемуся до наших дней в музейных собраниях самому предмету, сделанному из этой ткани. Основным источником в этой работе послужили прежде всего собрания Патриаршей Ризницы и Оружейной Палаты и сохранившиеся во множестве их древние описи, приходно-расходные книги и другие документы. Добытый после двадцатилетних занятий материал как по терминологии древних тканей, так и по их реальному значению, т.-е. сохранившимся образцам, был дополнен посильным изучением и анализом технического строения тканей и их материала.

Работу по изучению терминологии тканей, бытовавших в России, нельзя рассматривать, как законченную. Некоторые термины остались не объясненными за ненахождением материала, другие недостаточно твердо установлены и требуют подтверждений и доработки, наконец, несомненно в документах малоизученных найдутся совершенно новые, еще не встретившиеся названия тканей. Вместе с тем, считаем нужным предупредить, что речь будет идти только о тканях шелковых, бумажных и, отчасти, шерстяных; сукна же и их названия нами не приводятся за чрезвычайной скудостью материала.

При обзоре старинных тканей, из числа привозимых иностранцами в Россию и получавших здесь своеобразные местные наименования, удобнее сохранять приблизительно тот же порядок, какой был в практике среди составителей росписных списков, перечней и описей. Специалисты по определению и оценке иноземных товаров: подъячие, казначеи, ризничие и пр., при перечне предметов, всегда на первом месте записывали в книги и столпы то, что было наиболее ценно и примечательно. Этот порядок в записях дает и нам возможность уяснить себе соотношение ценности тканей между собой, как оно сложилось в быту русских людей XVI и XVII веков.

Просматривая более или менее значительный росписной список или опись второй половины XVII в. одежд и тканей, мы на первом месте обычно встретим те предметы, которые изготовлены из **а к с а м и т а**.

А К С А М И Т Ы.

Среди многочисленных сортов тканей, вырабатывавшихся на Западе и Востоке и в изобилии привозимых иноземными торговыми людьми в Россию, самой ценной тканью был **а к с а м и т**. Объяснение как самого наименования **а к с а м и т**, так и его реального значения встречает некоторые затруднения. Francisque Michel в своем капитальном труде по истории производства тканей указывает, что в старинных текстах

Средневековья имеются ткани с латинским наименованием: «examitum, xamitum, sciamitum, samita, sametum, samitum», которые в Византии носили греческое название «examitos». Однако, реального значения к этим наименованиям у Фр. Мишеля мы не находим, кроме указания на возможность видеть эту ткань на облачении папы Виктора II-го²).



Рис. 1. Аксамит гладкий. Италия XVII в.

В русской литературе мы встречаем целый ряд указаний, что аксамит—ткань греческого происхождения и составляет род то бархата, то атласа, то парчи. Неясно, какие изыскания были произведены русскими исследователями (имеются в виду: Строев, еп. Савва, Вельтман, Аристов и др.) для тех объяснений, которые ими даны в небольших словариках, приложенных к хорошо всем известным их трудам о Патриаршей Ризнице, Оружейной Палате, «Выходам царей» и пр., но во всяком случае объяснения аксамита у них и неясны и противоречивы. По указанию еп. Саввы, «аксамит—плотная бархатная и атласистая парча, по золотой и серебряной земле, с травами и разводами, местами шитая золотыми и серебряными петлями, иногда двойными». В этом определении смешаны:

бархат, атлас, парча, ткань и шитье. В. Даль, в своем Словаре живого великорусского языка, указывает на «немецкое» происхождение названия «аксамит», причем последний, по его мнению, имеет только одно значение «бархат». У Строева «аксамит—бархатная и атласная парча», и т. п.

Повидимому, нет оснований сомневаться в том, что название аксамит действительно греческого происхождения, но оно сохраняется вплоть до XVIII века, когда о выработке этой ткани в бывш. Византии давно забыли. Аристов, заимствуя из иностранной литературы, отмечает, что название свое аксамит получил от техники выработки: exámiton — ткань приготовляемая в шесть ниток, от ex—шесть и o mitos—нить, основа ткани³). Анализ, произведенный несколько лет тому назад на фабрике Сапожниковых, одного из образцов аксамита их собрания, дал возможность убедиться, что никакого подсчета шести нитей в строении и переплетении аксамита не замечается. Однако, необходимо оговориться, что этот анализ был произведен по образцу аксамита XVII века и не византийского производства, а западного (итальянского). Быть может аксамит византийский X—XIII вв. оправдывал свое название по строению ткани и числу нитей. Но, как уже указывалось, в западной

литературе не встречается точного указания на образец византийской ткани, который был бы назван *аксамитом* по документальным данным. Тем не менее полагаем, что восстановить реальное значение *аксамита* по сохранившимся образцам византийских тканей вполне возможно. Зная, что *аксамитами* в Византии назывались лучшие сорта тканей, мы, естественно, должны искать их также среди лучших из сохранившихся образцов. И здесь, конечно, приходится остановиться на известных шелковых тканях с изображениями геральдических орлов и гриффов, симметрично размещенных в кругах с растительным и геометрическим узорами (см. Otto v. Falke. *Kunstgeschichte der Seidenweberei*. Zweiter Band., Abb. 255, 258). Мы глубоко убеждены, что именно эти ткани носили в Византии название *аксамитов*, так как они пользовались мировой известностью, их вывозили в чужеземные страны, в том числе и в Россию; где они, по свидетельству летописцев, именовались «аксамиты драгия». Во Владимирском Успенском соборе хранились куски византийской ткани, которые были извлечены из гробницы Андрея Боголюбского⁴). Тождество образцов, приведенных у Отто фон-Фальке, с найденными в гробнице князя, подтверждает высказанное предположение в определении византийского аксамита.



Рис. 2. Аксамит петельчатый. Италия XVII в.

Письменные источники говорят, что в XII веке аксамиты были довольно широко распространены в России. В 1164 г. князю Ростиславу греческий царь прислал «дары многи: аксамиты и поволоки и вся узорчья разнолич-

ная». Тело умершего Владимира Волынского обвили а к с а м и т о м, повидимому так же, как и тело Андрея Боголюбского. «Слово о полку Игореве» также упоминает а к с а м и т ы.

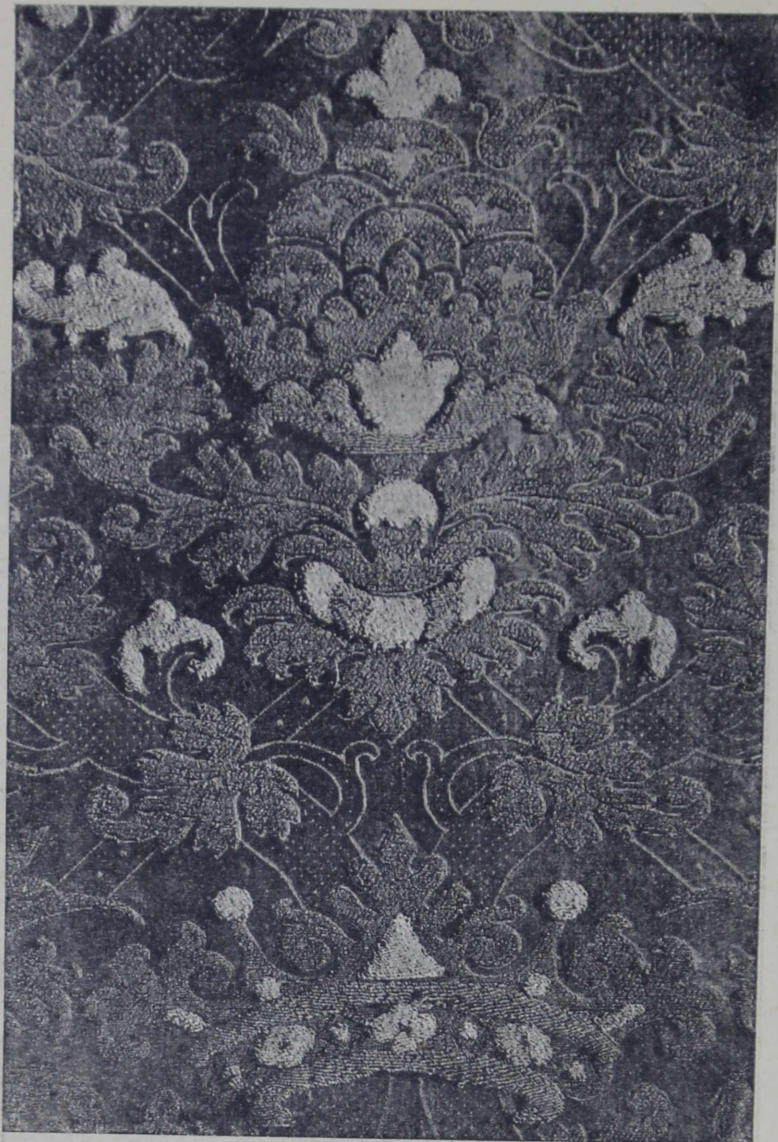


Рис. 3. Аксамит петельчатый. Италия XVII в.

Мы не сумеем точно указать, когда прекратили в Византии выработывать аксамиты, а следовательно и вывозить их в Россию. Во всяком случае техника византийских аксамитов к XV-му веку была забыта, но название «аксамиты» твердо удерживалось и перешло в Италию, где также стали выработывать а к с а м и т ы. Их видел в 1437 году наш русский инок Симеон Суздальский, который в своем описании путешествия в Италию указывает, что во Флоренции «делали камки и а к с а м и т ы со золотом»⁵⁾. Определить, какие итальянские, в частности флорентийские, ткани

XV-го века носили название а к с а м и т. —мы затрудняемся; у западных исследователей таких указаний не встречаем. Возможно лишь отметить, что раннейшие итальянские аксамиты XV—XVI вв., так же как и византийские, по технике выработки не могли иметь тождества с тем итальянским аксамитом, который нам известен в образцах XVII века, и название которого неоспоримо подтверждается современными описаниями. Техники, которой выработаны аксамиты XVII века, в раннейших образцах Византии и Италии совершенно нет. В духовной грамоте 1486 года, князя Михаила Верейского, перечисляются вошвы: «аксамит синь, аксамит черн, аксамит зелен, аксамит червчат». Эта рас-

(M)
23

Сборник Оружейной палаты. -М., 1925.

-138с., ил.

Зр.

цветка аксамита очень ясно говорит, что ткань была шелковой, а не парчевою, т.-е. не покрытою сплошь металлическими нитями приданого золота и серебра.

Нам необходимо было сделать эту предпосылку, чтобы перейти к объяснению аксамитов, бывших в употреблении в Московской Руси в XVII веке, так как иначе мы могли ввести читателя в заблуждение, отождествив аксамиты X—XV вв. с аксамитами XVII века, строение и внешний вид которых совершенно различны.

Та ткань, которую на основании письменных источников мы называем аксамитом, впервые встретилась нам в «Описи царской казны, составленной в 1640 г. на Казенном Дворе» (б. Архив Оруж. Палаты), а древнейший сохранившийся образец аксамита нам известен только на знамени саккосо из быв. Патриаршей Ризницы (теперь в Оружейной Палате, № 12023), построенном царем Иваном Васильевичем Грозным по убитом сыне Иоанне Иоанновиче, но переделанном в 1654 году, когда с его прежнего стана патриархом Никоном были сняты все великолепные украшения и, с добавлением новых, переложены на новый стан из аксамита. В утверждение того, что указанные образцы были из числа первых, появившихся в России, и то только при царском дворе, можно сослаться на очень богатую «Опись царского платья конца XVI века» (б. Архив Оруж. Пал. № 1 (694), в состав которой входила часть гардероба царя Грозного, обладателя огромных сокровищ, и среди этой описи нет ни одной одежды из аксамита. Нет аксамита и в «Описи царской казны 1634 г.» (б. Архив Оруж. Палаты № 3, 674), и только в 1640 году по-



Рис. 4. Аksamит петельчатый. Италия XVII в.

стует в царскую казну первый кусок в 10 аршин с четвертью, причем он был снесен от государя «сверху», т.-е. вероятно поднесен в числе даров кем-либо из представителей иностранных держав⁶⁾.

Теперь перейдем к рассмотрению аksamита XVII в., который по существу лишь один доступен нашему изучению.—Прежде всего должно отметить две значительные ошибки, которые встречаются в упомянутых словарях русских исследователей и поддерживаются среди лиц, описывающих ткани и одежды.

Савваитов определяет аksamит, как «золотную или серебряную ткань, с травами и разводами, плотную и ворсистую, как бархат».



Рис. 5. Аксамит петельчатый. Италия XVII в.

В. Даль считает аксамит за бархат; тождественное определение аксамита дает еп. Савва, и только Аристов замечает, что «с аксамитом не нужно смешивать бархат». Повидимому, определение аксамита, как вида бархата, дано названными исследователями только потому, что на «золотных бархатах» встречаются узоры, вытканые (а не вышитые, как ошибается еп. Савва) из «петель» пряженого золота, а эти «петли» являются довольно характерным, но необязательным признаком аksamита XVII в. Мнение это ошибочно и объясняется отчасти неправильным пониманием текстов старинных описей. Например: «бархат виницейский золотой, травы шелк ал, в травах аксамичено золотом», т.-е. в бархате

травы образованы из петель металлических нитей; другой пример: «она-шень от л а с золотной, развод шолк червчат, по нем травы золоты, аксамитныя»; здесь снова указывается на технику образования узора, сходную с той, которая встречается на лучших сортах аксамита. Оба названные примера приведены Савваитовым в статье об аксамите⁷⁾, тогда как здесь речь идет только о «бархатах и отласах аксамитных».

Другую ошибку, допускаемую исследователями, следует указать в том, что будто бы каждый аксамит непременно должен быть заткан «петлями» (аксамит петельчатый). Мнение это неправильно. Уже в древнейших тканях византийского происхождения никаких петель в аксамитах не было. Равным образом и в аксамитах итальянского производства XVII в. петли совсем не являются обязательными. Правда, чем лучше, чем богаче аксамит, тем значительнее его узор, который в таких сортах образуется из петель различной величины; но есть аксамиты гладкие, с особой плоской выработкой



Рис. 6. Аксамит петельчатый. Игалия XVII в.

узоров, которые образуются так называемой «землей». В Оружейной Палате (№ 12071) хранятся поручи из б. Патриаршей Ризницы, которые в описи 1720 года записаны так: «седьмые на десять поручи: аксамит золотной, гладкой, по червчатой земле» (Рис. 1). Российский Исторический Музей имеет прекрасный саккос из гладкого аксамита. Следовательно, название ткани «аксамит» характеризуется прежде всего не петельчатыми узорами, а строением, выработкой ткани.

Насколько нам удалось рассмотреть строение и материал аксамита XVII века, он состоит в следующем.—В основе ткани замечается очень плотный ряд тонкого цветного шелка (наиболее известны цвета червчатый и зеленый, реже встречается желтый). Эта основа служит скреплением для трех сквозных утков. Важнейшим утком является—шелк, полусырец (слегка подкрашенный в красный цвет), проброшенный

толстым пучком, в несколько десятков несученных нитей; этот уток саржевым переплетением связан с указанной червчатой основой. Уже из переплетения этой основы и первого утка получается очень плотная и толстая ткань. На эту ткань, точнее на ее первый уток, наложены еще два утка: один из тонкого желтого шелка (редким слоем), служащим



Рис. 7. Аксамит двойной петельчатый. Италия XVII в.

только фоном для верхнего, третьего, и другой из нитей толстого пряденого золота. Два верхних утка скреплены особой основой из очень тонких, едва заметных, шелковых нитей, саржевым переплетением.

Образование плоского узора на гладком аксамите достигается тем же порядком, как и на всякой ткани.—При открытии «зёва» нити основ разделяются на два ряда в нужном сочетании, и между ними пробрасывается сквозной уток, после чего зёв закрывается для новой комбинации нитей. Без ткацкого станка и специальных чертежей затруднительно более точно объяснить технику выработки такой сложной ткани, как аксамит.

При изготовлении «петельчатого аксамита» пряденое золото уже не пробрасывается сквозным утком, а челнок, в котором удерживается шпулька с золотой нитью, оплетает только часть нитей основы, на которую пред-

варительно кладется металлический прут (так называемая «булавка»); когда ряд петель закончен, зёв закрывают и прутик вытаскивают. Петли делают не при каждом открытии зёва, а с промежутками, т.-е. после ряда петель следует от 3 до 5 сквозных утков пряденого золота.

Оружейная Палата хранит множество великолепных аксамитов итальянской работы XVII в., поступивших из быв. Патриаршей Ризницы



Аksamит петельчатый. Италия, XVII в.
(Фелонь собрания Оружейной Палаты № 17 ц. ц. ш.)

и древних ризниц московских монастырей. Лучшие из аксамитов сохранились на саккосах, принадлежавших по большей части патр. Никону, напр.: Лазаревском саккосе 1653 г. (Рис. 2), саккосе, построенном ц. Алексеем Михайловичем по боярине Никите Ивановиче Романове (Рис. 3), подвешенной пелене 1653 г., из ризницы Успенского собора № 12283 (Рис. 4), саккосе № 12032 (Рис. 5), саккосе № 12024 (Рис. 6). В описях Патр. Ризницы 1686 года и 1720 г. имеется подробное их описание и подтверждение правильности наименования ткани «петельчатым аксамитом».

Недавно Оружейная Палата обогатилась поступлением фелони из Богоявленского монастыря, которая скроена из петельчатого аксамита. (№ 17 ц. ц. ш.) (См. таблицу). Ткань резко отличается от всех приведенных выше образцов аксамита большой гладкой атласистой землей из червчатого шелка, свободной от пряденого золота, и чрезвычайно крупным узором из разнообразных петель.

Третий вид аксамитов, встреченный нами только один раз, на упомянутом «саккосе Грозного», построенном по убитом сыне (№ 12023), называется в описи аксамитом двойным, петельчатым (Рис. 7). Название «двойного» он несомненно получил от плотности выработки. По богатству узора, его величине и качеству материала, этот образец аксамита превосходит решительно все известные нам ткани. (Вес саккоса достигает 1½ пудов, из коих не менее половины должно быть отнесено к весу ткани).

Появление великолепного аксамита при Московском дворе произвело большое впечатление в Мастерских Оружейной Палаты. Царские иконописцы и живописцы стали изображать московских святителей в саккосах и др. одеждах, повторяющих аксамит (см. иконы Бориса и Глеба в Усп. соборе, Алексея митропол. в ц. Николы в Хамовниках, ряд икон в Боголюбской церкви Высоко-Петровского мон. и пр.). Царицына Мастерская Палата усиленно подражала в шитье аксамиту, имитируя иглой не только мотивы его богатых узоров и различные «петли», но и его «землю». Работы эти тогда же получили официальное название (вошедшее в язык описей): «на аксамитное дело». По заказу патр. Адриана был сделан для него превосходный омофор «на аксамитное дело» в мастерской боярыни Дашковой (Оруж. Пал. № 12085). Исторический Музей имеет целый ряд прекрасных вышивок «на аксамитное дело», из которых некоторые сработаны так тонко и искусно, что нужен опытный глаз, дабы не отнести вышивку к числу тканей.

В XVIII в. мы уже не встречаем в России применения аксамита ни на гражданских, ни на церковных одеждах, и ввоз его был, повидимому, совершенно прекращен в царствование Петра I.

А Л Т А Б А С.

Второе место по ценности среди шелковых тканей занимает алтабас, имевший, повидимому, более широкое распространение и применение в России, чем аксамит. За это говорят и более частое упоминание

алтабаса в документах и большее количество дошедших до нас предметов, преимущественно из числа церковных одежд.

Точное определение алтабаса, так же как и аксамита, встречает ряд затруднений.



Рис. 8. Алтабас. Италия XVI в.

К. Иностранцев, в XII-м томе (вып. IV) Записок Восточного Отделения имп. Русского Археологического общества поместил весьма интересную статью, озаглавленную: «Из истории старинных тканей», в которой на первом месте останавливается на определении алтабаса. Самое название ткани производится Иностранцевым и Савваитовым

одинаково от тюркских слов алтун—золото и бязь—ткань, а Вельтманом от арабского эл-дыбачь или ад-дибадж—парча. Однако, еще в 1887 году V. Gau, в своем Археологическом словаре Средневековья и Ренессанса, объяснил название алтабаса от итальянских слов alto и basso. Таким образом, истолкователи значения алтабаса отметили возможность двоякого происхождения этой ткани: восточного и западного. О времени появления этой ткани точных сведений не имеется. Фр. Мишель относит начало производства алтабаса к концу Средних веков, т.-е. к концу XV в. Приводимый Gau инвентарь герцога Гиза, в котором упоминается впервые altabas, принадлежит к концу XVI века. Русские памятники вполне подтверждают это.—В духовных грамотах вел. князей алтабас не встречается. В «Выходах Царей» только 18-го июня 1653 года впервые встречаем указание, что царь Алексей Михайлович надел «зипун алтабасный». Однако, большинство саккосов бывш. Патриаршей Ризницы, принадлежавших митрополитам XVI века (Антонию, Иоасафу) и далее патриархам XVII в., скроены из алтабаса, о чем свидетельствует целый ряд описей Патриаршей Ризницы XVII века.

Реальное значение алтабаса у Савваитова показано так: «Алтабас—ткань по золотой или по серебряной земле, с серебряными или золотыми узорами». Как увидим ниже, это определение хотя и не совсем точно, но близко к истине. Значительно большую ошибку допускает Иностранцев,

который в определении алтабаса был введен в заблуждение иностранными исследователями Fr. Michel и Gau. Fr. Michel кратко указывает, что алтабас—это «сорт фигурного бархата» (sorte de velours figuré). Gau добавляет, что altobas—это фигурный бархат, названный так потому, что он был украшен «рельефными орнаментами по узорчатому фону» (ornements en relief sur un fond ciselé). Определения эти неточны и недостаточно полны, так как бархатный ворс в этой ткани встречается крайне редко и занимает незначительное место. Таким образом, алтабас ни в коем случае нельзя назвать бархатом. Иностранцев же, пользуясь указанными определениями Fr. Michel и Gau, пришел к заключению, что алтабас была ткань из разряда «рытых», т.-е. украшенных «рельефными узорами», и далее неожиданно добавляет: «так как на ней бывали «кружива», — по старинной терминологии,—«узорочные нашивки, плетеные, тканые или низанные, иногда с драгоценными камнями». Последнее объяснение полно недомыслия и вызвано, несомненно, тем, что Иностранцев, пользуясь текстами книги «Выходов царей», не отдавал себе ясного отчета в смысле приводимых им цитат. Вот образец цитат, сделанных Иностранцевым: «Алтабас золотой, на нем коруны серебряны, с низаным круживом». Обращаясь к подлинному тексту, читаем: «Платно царское: алтабас золотной, по нем коруны серебряны, с низаным круживом»⁸). То-есть платно, скроенное из золотного алтабаса, с узором из серебряных корун, имело низаное кру-



Рис. 9. Алтабас. Италия XVI в.

живом»⁸). То-есть платно, скроенное из золотного алтабаса, с узором из серебряных корун, имело низаное кру-

жево, разумеется нашито е в соответствующих местах. Опустив начальные слова текста, Иностранцев искажил его смысл. Такую же ошибку Иностранцев повторяет еще четыре раза. Это недоразумение

повлекло за собой ложное предположение, что «кружива» входили каким-то образом в состав самой ткани, образуя на ней какие-то «рельефные узоры», по которым ткань должна быть отнесена к «разряду рытых».

Для реального определения алтабаса позволим себе указать на образцы его, сохранившиеся на одеждах XVI и XVII вв. бывш. Патриаршей Ризницы.

Древнейший образец алтабаса, нам известный, находится на саккосе митрополита Иоасафа (Рис. 8), (Оруж. Палата № 12039). Саккос датирован надписью, вырезанной на металлическом кресте, пришитом на тыловой стороне саккоса. Надпись указывает, что: «в лето 7048-ое (1540 г.) сей саккос



Рис. 10. Алтабас. Италия XVI в.

сделан преосвященным Иоасафом, Митрополитом Московским и всея Руси, во второе лето святительства своего». Ткань в описи 1686 г. описана так: «Алтабас золотный, по гвоздичной земле, полосат».

Далее имеем «алтабас по вишневой земле», на саккосе митр. Антония (Оруж. Пал. № 12038), бывшего на кафедре между 1577—1580 гг. (Рис. 9). Затем следует «Алтабас по червчатой земле», на саккосе первого патриарха Иова (между 1589—1605 гг.); (Рис. 10), (Оруж. Пал. № 12030). Более поздний образец алтабаса, относящийся к середине XVII века, находим на «цареградском саккосе» (Оруж. Пал. № 12015), который

показан в описи Патр. Ризницы 1720 г., как: «алтабасной, на нем травы—золото с серебром» (Рис. 11).

Рассматривая материал и технику выработки алтабаса на указанных саккосах, мы можем отметить, что в материале ткани виден всегда только чистый шелк, причем главное место занимает сквозной уток из слегка подкрашенного полусырца, проброшенного толстыми пучками в 10—15 несученных нитей. Уток—скрытый, то-есть он нигде не показывается ни на лицевой, ни на тыловой стороне ткани. Нити основы состоят из тонкого некрученого цветного шелка, которые саржевым переплетением скрепляют упомянутые скрытые нити утка, а вместе с тем прихватывают тончайшие нити волоченого золота, образующего второй уток.

Строение ткани, следовательно, вполне тождественно со строением гладкого аксамита. Главный уток и саржевое переплетение основы с ним, — совершенно одинаковы; также одинаково и введение металлического утка по лицевой стороне ткани. Существенная разница заключается в том, что этот уток у аксамита всегда делается из пряженого золота, а у алтабаса—из золота волоченого, т.-е. из тончайшей металлической проволочки. Это волоченое золото составляет отличительную особенность алтабаса. Если волоченое золото проброшено только в одну или две нити (пряди), то шелковая основа займет первое место, и ткань будет сравнительно мягкой; если же волоченое золото пробрасывается в утке пучками, по 3—5 нитей сразу, и при каждом раскрытии зёва, то волоченое золото плотно покрывает всю поверхность ткани, и она получает вид металлической-кованной. При неосторожном обращении с таким алтабасом, если его резко согнуть или смять, ткань дает изломы, трудно исправляемые.

Мы должны еще раз обратить внимание на то недоразумение, которое возникает при чтении определения алтабаса, данного лучшими западными исследователями тканей, в том числе Fr. Michel. Мы говорили, что Fr. Michel очень кратко, и без каких-либо пояснений, указывает, что *altobasso* — это «сорт фигурного бархата». За ним, повидимому, и Gay об'яняет, что *altobas* — фигурный бархат, названный так потому, что он был украшен «рельефными орнаментами по узорчатому фону». Мы видели,

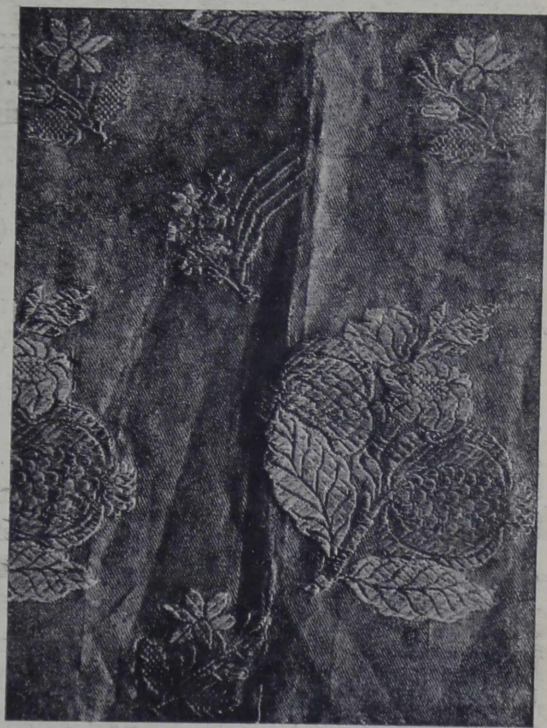


Рис. 11. Алтабас. Италия XVII в.

что ни один из приведенных образцов алтабаса никакого сходства с бархатом не имеет; даже нет и отдельных мест в узорах ткани, выработанных бархатным ворсом. Поэтому, «фигурным бархатом» назвать алтабас никак



Рис. 12. Бархат «немецкий» рытый. Италия (?) XVI в.

нельзя. Предположить, что техника алтабаса эволюционировала, как техника аксамита, меняя свой вид, едва ли возможно, так как алтабас появляется только в конце XV века, а сохранившиеся его образцы, которые мы ви-

дели на саккосах XVI века, имеют все, без исключения, описанную технику, не применяя бархатного ворса. Однако, нельзя не указать на одну ткань, которая в описи Патр. Ризницы XVII в. названа «бархатом немецким рытым», и в утке которой встречаем ленточное золото, а не пряженое, как на других золотных бархатах. Такой образец ткани имеется на саккосе митрополита Макария (Рис. 12), (Оруж. Пал. № 12004). Здесь узор ткани состоит из ворсовых (бархатных) полос, а в утке положено ленточное золото. Если допустить, что наши ризничие XVII века не знали этого сорта ткани и ошибочно назвали его рытым бархатом, вместо алтабаса, то только в этом случае можно оправдать объяснения Fr. Michel и Gay. Во всяком случае, говоря о русских наименованиях иноземных тканей, мы можем определенно сказать, что в России altobas'ом называли ткань совершенно другой выработки, чем бархат. Равным образом, если бы алтабас был родом рытого бархата, то какое же другое наименование должна иметь рассмотренная ткань на Западе?

Алтабасы, так же как и аксамиты, иногда имели в узоре петли, но более мелкие, тонкие и редкие. Такой образец мы видим на саккосе патриарха Иова (Оруж. Пал. № 12030, см. рис. 10). В Историческом Музее имеется интересный образец алтабаса, затканного геральдическими коронами из петель (№ 4 19735).

Указанных выше филологических толкований названия ткани altobas недостаточно для решения вопроса о первичном месте ее выработки. Иностранцев приходит к убеждению, что «эта старинная русская (sic) ткань принадлежит к числу немногих, привозимых не с Востока, а с За-

пада». Но это не совсем точно, так как из документов мы видим, что к Московскому двору неоднократно привозили с Востока, в числе даров, и покупали у восточных торговых людей как самую ткань алтабас, так и различные предметы, ею украшенные. Повидимому, временно мы должны решать этот вопрос путем непосредственного изучения сохранившихся образцов алтабаса. Сличение многочисленных предметов из алтабаса в собраниях Оружейной Палаты и Росс. Исторического Музея очень четко указывает, что подавляющее число предметов XVI века изготовлены из ткани западного производства (итальянского), в то время как предметы XVII века имеют почти всегда алтабас восточной работы.

Узор ткани Антониевского саккоса (XVI в.) состоит из веток с плодами гранатов, поставленных в стильные для эпохи Ренессанса ложчатые вазы (Рис. 9). Полосатый узор на алтабасе саккоса митр. Иоасафа (XVI в.), напоминающий узоры Востока (Рис. 8), в деталях вполне выдает итальянское происхождение ткани, равно как и ткань на саккосе патр. Пова с большими «клеямами» (Рис. 10). В группу, значительно большую, входят предметы из алтабаса восточной работы XVII века. Прежде всего следует указать на ткань епитрахили из ризницы Успенского собора (Оруж. Пал. № 12110), узор которой состоит из отдельных стилизованных деревьев, расцвеченных шестью красными точками (плоды или цветы) (Рис. 13); далее — алтабас серебряный с золотыми «пахалами» (гвоздиками) на ткани ковровой выработки (Оруж. Пал. № 3706), подушке под седло (Оруж.

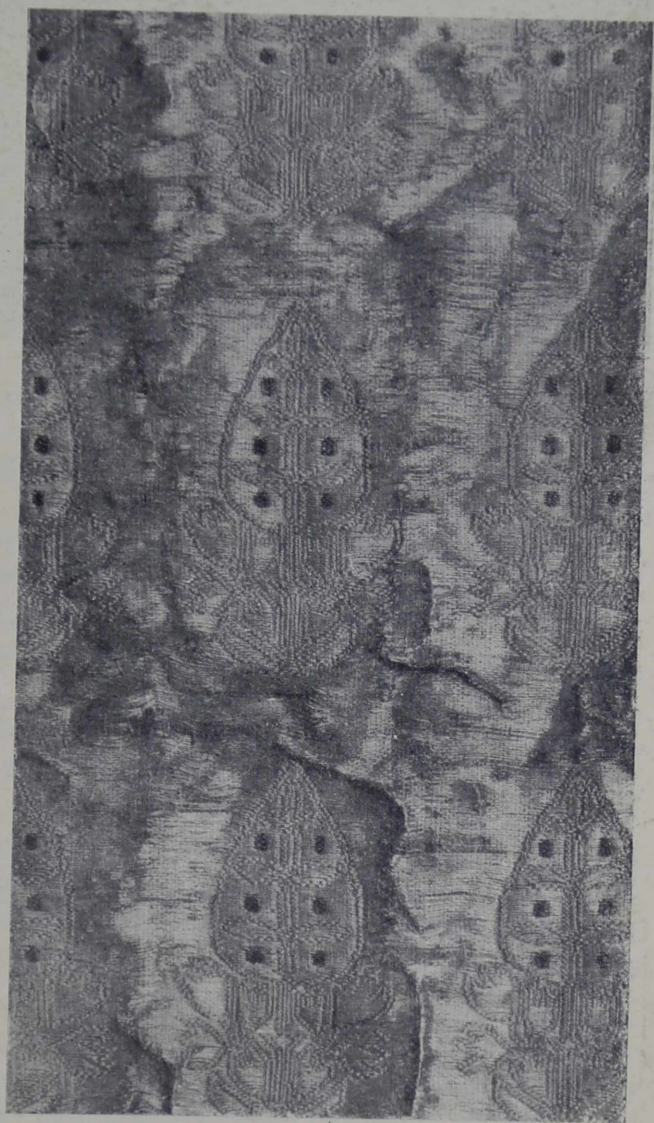


Рис. 13. Алтабас. Персия XVI в.

Палаты № 8917), епитрахили Успенского собора (Оружейной Палаты № 12119), на многочисленных чалдарах (восточных конских уборах), куске алтабаса Росс. Исторического Музея (№ 3/19375), по золотой

земле которого вытканы серебром так называемые у нас «огурцы», и, наконец, на алтабасе саккоса патр. Иоакима (Оруж. Пал. № 1216), узор которого состоит из узких вертикальных полос, заполненных пря-

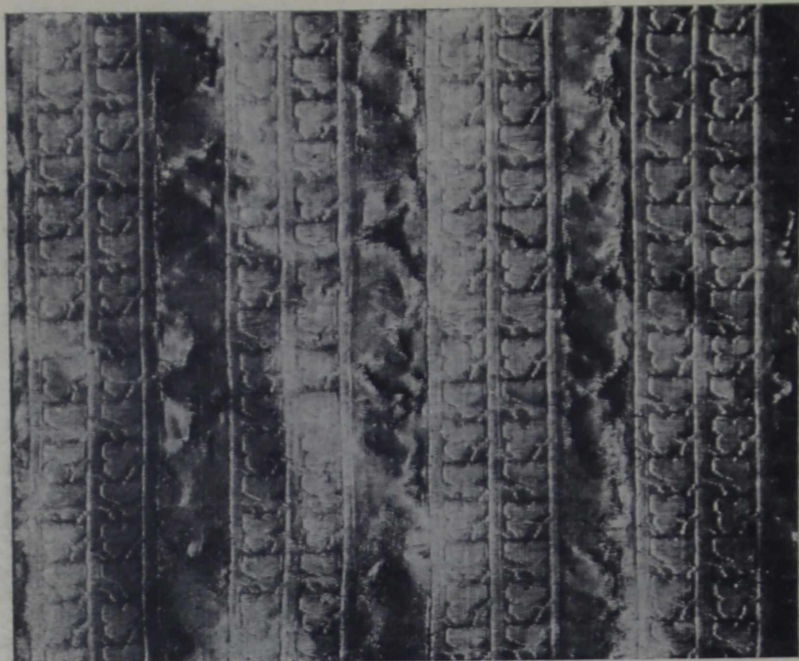


Рис. 14. Алтабас. Турция XVII в.

мыми стеблями с мелкой листвой (Рис 14). В отношении техники и материала западных и восточных алтабасов, можно отметить преобладание в алтабасах Востока металлических нитей. В западных алтабасах волооченые нити пробрасываются редкими рядами и служат в земле ткани лишь дополнением к цветному шелку, не убивая его, тогда как во-

сточные алтабасы имеют в «земле» исключительно волооченое золото (без шелка), которое, при каждом раскрытии зева в ткацком станке, пробрасывается одновременно в 3—5 нитей, отчего вся ткань приобретает вид кованного металлического листа. Быть может в этом явлении следует усматривать естественную эволюцию в технике алтабаса и, считаясь с вышеотмеченной датировкой большинства западных алтабасов XVI веком и восточных XVII, высказаться в пользу Запада, точнее Италии, как первичного места выработки этого интересного сорта ткани. Лингвистические объяснения происхождения от арабского, турецкого и др. восточных слов малопонятны. Если «калун» или «калын» — золото — приемлемо для объяснения, так как в состав ткани входит волооченое золото, то вторая часть слова — «бязь», переводимая как «ткань» бумажная, или «bess» (по Академическому словарю), означающее — сукно, совершенно непонятны в чисто шелковом алтабасе.

Б А Р Х А Т.

Бархат — одна из самых распространенных тканей праздничных одежд с древнейших времен, так как аксамит, ввиду своей высокой ценности, был преимущественно в употреблении в великокняжеской и царской среде, а алтабас, как указывалось, появился в России не ранее середины XVI века.

Название «бархат» лингвистами производится от новолатинского *barbacanus*, перешедшего в немецкий *Barchent(-ant)*⁹⁾, а в просторечьи

Barchet. Такое об'яснение дано в Академическом словаре русского языка. Ткань—Bargagan известна впервые в Испании в X-м веке, среди варварских шелковых тканей. Во Франции, в XII-м веке, Pierre le Vénérable, аббат монастыря в Клуни, запретил своим монахам ношение этой ткани наряду с écarlat'ом (скарлатом), повидимому, как тканей роскошных, не отвечающих монашеской одежде¹⁰). Но в том же Академическом словаре русского языка встречаем «баркан», показанное как голландское barcan, от арабского беррекан, со значением «шерстяной ткани, похожей на камлот».

Кажется, древнейшее упоминание бархата в памятниках русской письменности встречается у диакона Игнатия, путешественника во Святую Землю в XIV веке, который видел в Цареграде: «одеяния—ови багряни бархаты, а другие вишневы бархаты». В духовной грамоте князя Михаила Андреевича Верейского, около 1486 года, встречаем «бархат червчат». Указать древнейший из сохранившихся образцов бархата мы сейчас затрудняемся.

В XVI веке в России были в употреблении, повидимому, все те сорта бархата, которые известны и в XVII веке. Эти сорта отличаются чрезвычайным разнообразием и по технике, и по месту их выработки.

По технике изготовления, в допетровской Руси известны следующие сорта бархата: гладкие, одноморхие, двуморхие, рытые, косматые, морховые, петлеватые или петельчатые, золотные и аксамитовые. По месту выработки встречаем бархаты: Бурские, Виницейские, Калмыцкие, Бурматные, Кизилбашские, Китайские, Турские, Флоренские, Немецкие, Литовские и Московские. Равным образом, встречаем большое разнообразие бархатов по расцветке и узорам.

Начнем с рассмотрения сортов бархата, получивших наименование по технике выработки. Прежде всего среди бархатов занимают очень большое место бархаты гладкие, то-есть с гладким ворсом и без узоров. Гладкие бархаты различаются по своему качеству, выражающемуся в плотности ворса и его высоте, а также наличию хорошего качества шелка. Хороший бархат мягок и имеет глубокий тон в окраске. Лучшие из гладких бархатов вырабатывались, повидимому, на Западе, во Флоренции—Флоренские, и особенно—Виницейские, в Венеции. Большинство драгоценных покровов на царские гробницы Архангельского собора и Вознесенского монастыря, хранящиеся теперь в Оружейной Палате, скроены из Виницейского и Флоренского бархатов. Из них же постоянно кроились так называемые оплечья, зарукавья, сторонники, передники, подольники саккосов, фелоней и стихарей, а также «опушки» воздухов, пелен и покровцев. При известном навыке глаза, итальянские бархаты определяются довольно легко. Их ворс так плотен, высок и ровно выстрижен, что мы совершенно не замечаем горизонтальных полосок по месту разрезов ворсовой основы. Бархат не кажется разграфленным тончайшими полосками, что легко заме-

чается на бархатах восточных. Кроме того, высокие сорта западного бархата никогда не имеют в утке бумажных нитей. Высокого качества окраска итальянских бархатов дает им очень глубокие, сочные тона. Что касается цветов гладкого бархата, то замечается их ограниченность, объясняемая, быть может, требованиями этикета в обиходах древней Руси и излюбленностью определенных окрасок. Чаще всего встречается цвет червчатый, т.-е. темно-красный; затем алый и красный, зеленый (чаще тьмозеленый, т.-е. темно-зеленый) и черный;



Рис. 15. Бархат двоермхий. Италия XVII в.

довольно часто встречаем также цвета вишневый и таусинный¹¹⁾ и много реже темно-лимонный. Гладких восточных бархатов нам не встретилось, хотя документы называют бархаты «гладкие китайские». Разумеется, нет оснований полагать, что гладкие бархаты на Востоке не выработывались.

Однормхие бархаты, без сомнения, то же, что и гладкие, т.-е. имеющие один морх или ворс. Образцов бархата однормхого, которые бы с этим именем значились в старинных документах, мы не нашли.

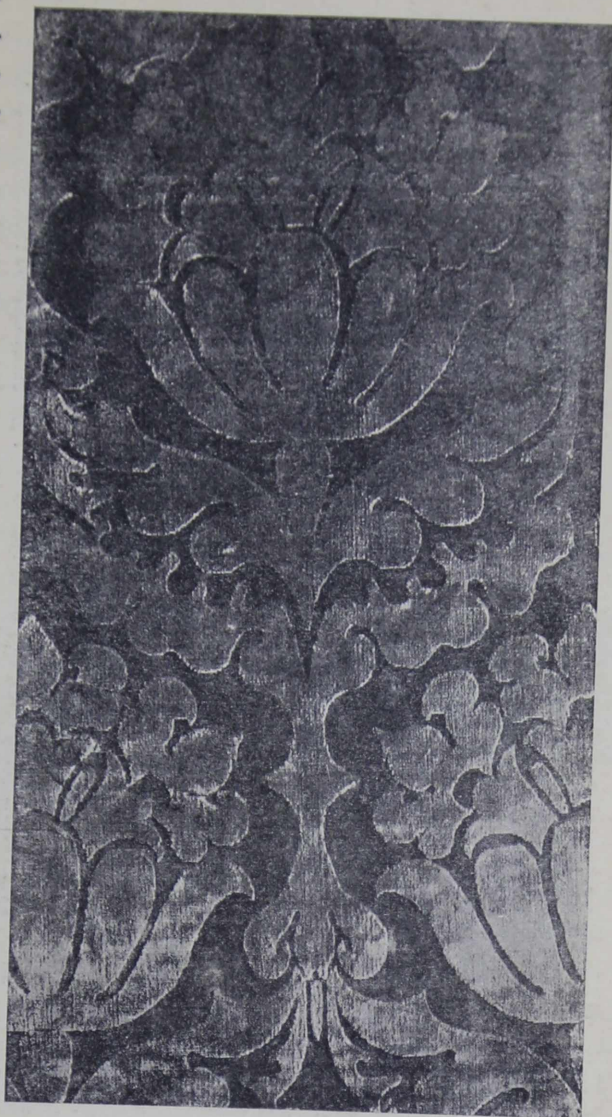
Название «одрмхий» противопоставлялось другому сорту бархата: двоермхому. Оно требует некоторых разъяснений.— Бархаты двоермхие русскими исследователями объясняются, как имеющие два ворса (ворс в старину носил название морха).

Оружейная Палата хранит целый ряд предметов бывш. Патриаршей Ризницы, сделанных из двоemorxого бархата XVII в.: две патриарших мантии, рясу (Рис. 15) (Оуж. Пал. № 12132) и подрясник, с указанием в описи 1720 г., что они сделаны из зе-

леного, мурамзеленого и вишневого двоemorxого бархата. Рассмотрев образцы этого бархата, мы можем в точности уяснить себе его выработку. Ворсов или морхов, действительно, два: один, низкий морх, служит для образования «земли» ткани, а другой, высокий, для образования узора, что и дало название бархату «двоemorхий». Двоemorхие бархаты, повидимому, все итальянского производства, как о том свидетельствуют сохранившиеся образцы.

К числу наиболее распространенных видов бархата, привозившегося в Россию и шедшего на парадные верхние одежды и хоромное убранство, следует отнести бархаты «рытый». Это наименование несколько условно, так как применялось для бархатов различной выработки. Об'единяющей чертой в «рытых» бархатах являются рельефные узоры, высоко лежащие на различных землях: то ворсовой гладкой, то золотой.

Наиболее правильное название бархата «рытый» присваивается тому, в котором это «рытье» или «рытость» достигается ашретурой, производимой по гладкому бархату горячим металлическим валом, с гравируемым на нем узором. Рельефный узор, выгравированный на валу, придавливает местами морх бархата, оставляя в остальном пространстве ворс поднятым. В этом случае «рытый» бархат сходен по виду с двоemorхим и может быть смешан с ним. Правильный «рытый» бархат встречается весьма редко, и в наших музейных собраниях хорошего образца его не имеется. В Российском Историческом Музее есть кусок аксамитеного бархата (№ 120/20557), где часть узора выполнена тиснением, т.-е. «рыта».



Деталь рис. 15.

Далее наименование «рытый» стали применять к бархату, имеющему узор из морха, т.-е. ворсовый, а землю остающуюся совсем гладкой, без ворса (сатиновой или атласистой выработки), которая



Рис. 16. Бархат рытый. Венеция XVII в.

или сохраняла его цвет, или же имела другую окраску. В коллекции Росс. Исторического Музея имеется целый ряд превосходных образцов такой выработки рытого бархата итальянского производства XVI—XVII вв. (№№ 183/21352, 184/21352, 186/21352 и друг.). Отличный образец венецианского рытого бархата находится в собрании Г. В. Сапожникова¹²⁾ (Рис. 16). Рытый бархат с различной расцветкой ворсового узора и земли (ворс изумрудно-зеленый, земля золотисто-желтая) также представлен в собрании Росс. Исторического Музея прекрасным образцом испанского бархата XVI века (№ 189/19885). Другую разновидность рытого бархата дает его соединение с пряденым или волоченым золотом. В этом случае ворс остается таким же, как и в предыдущих образцах, а земля, вместо сатиновой или атласистой-шелковой, заменяется золотой — металлической. Мы уже указывали на саккос-митр. Макария (Рис. 13), где бархат назван описью рытым немецким.

Обобщая наименования бархатов—рытые, мы можем сказать, что они присваивались у нас, в России, тем бархатам, которые вообще не были гладкими.

В документах встречаются еще бархаты «косматые». Образца этого бархата, подтвержденного документами, нам неизвестно. Полагаем, что его отличительной особенностью должен быть очень высокий ворс, в роде тех, которые имеют хорошие сорта современного плюша. Нам встретилось упоминание в документах XVII в. о «польском косматом бархате». Где именно вырабатывался в Польше этот сорт бархата и имелся ли он на Западе,—указать не можем. В Оружейной Палате имеется покроец из желтого «морхового» бархата, № 8887; ворс его чрезвычайно длинный, похожий на овчину, вполне отвечающий наименованию косматый.

Петлеватые бархаты также широко были распространены в России. Для объяснения их названия следует несколько коснуться техники бархатов вообще.—Для изготовления бархата пользуются двумя основами: 1-ая основа служит для образования грунта или, как называли в старину, «земли»; 2-ая основа назначается для образования ворса или морха, и берется она в 4—6 раз длиннее первой. В то время, когда зев двух основ открыт, в нее вкладывают так называемый «пруток» или «булавку», т.-е. латунную проволоку плоского сечения, имеющую на верху желобок; когда зев закрывают, то булавка остается оплетенной. Сделав несколько оборотов или ударов ремизками, ткач берет особый ножичек и, пользуясь желобком в «булавке», производит разрез 2-ой основы, отчего разрезанные концы поднимаются щеточкой и образуют морх. Если после закрытия зёва вытащить булавку, не производя разреза ворсовой основы, то получается по всей широте ткани ряд мелких петель. Такой бархат и носил в старину название петлеватый или петельчатый. Можно было разрезать только часть петель, а остальные оставить неразрезанными, тогда получался бархат полурезной. Необычайного искусства в изготовлении полурезных бархатов достигла Италия, особенно же Венеция, вырабатывавшая в узоре ткани мельчайшие петли. Образец полурезного бархата венецианской работы имеется на стихаре XVII века из ризницы Архангельского собора (Оруж. Пал. № 12060), (Рис. 17.) Целый ряд превосходных образцов этого бархата находится в собрании Исторического Музея.



Рис. 17. Бархат полурезной золотный рытый.
Венеция XVII века.

Золотные бархаты. Этим именем назывались все виды бархата, где в утке применялись нити пряженого золота или серебра. Следует заметить, что золотные нити никогда не пробрасываются в бархате сквозным утком,

т.-е. через всю ширину ткани, а лишь местами, для образования отдельных мест «земли» или узора. Эта работа производилась только подкладным челноком. В местах, где на поверхности ткани имеется пря-



Рис. 18. Бархат золотный. Узор «солнцы». Венеция или Турция XVII в.

деное золото, можно заметить, что оно скреплено с аржевым переплетением нитей основы. В Оружейной Палате есть саккос из бывш. Патриаршей Ризницы (№ 12033), скроенный из «бархата золотного виницейского; по нем ткани солнцы, с сяннием, травы-шелки разных цветов»¹³ (Рис. 18).

Там же хранится фелонь (№ 12053) из ризницы Архангельского собора «золотного бархата», причем золото, для усиления блеска и игры, взято исключительно сканное (Рис 19). Пряденое золото вводилось также и в двоemorхие бархаты; в таком случае бархат получал название «бархата двоemorхового золотного». Лучший образец его нам известен на саккосе патр. Иоакима 1677 г. (Оруж. Пал. № 12017), (Рис. 20). В описи 1720 г. ткань отмечена так: «бархат вишнев, двоemorховой, золот, коронной». Бархат, несомненно, итальянского производства. Золотые короны и травы вытканы сканными

нитями, лежащими глубоко в шелковых морхах, которых два: один, образующий землю, гладкий; другой, значительно возвышающийся над первым, образует крупный узор стилизованных цветов и трав.

Особенно высокие и богатые сорта золотого бархата украшались узорами, выткаемыми петлями пряденого золота и серебра, совершенно так же, как и аксамиги. Такие бархаты носили название **бархатов**

аксамиченых, т.-е. сделанных на подобие аксамита. На саккосе, построенном в 1691-м году на поминавание ц. Алексея Михайловича из его «портища», имеется «бархат золот, на аксамитное дело; по нем травы аксамитные кругами, по зеленой земле; около, кругом, травы алого и зеленого шелку»¹⁴⁾ (Оруж. Пал. № 12019) (Рис. 21). Самый богатый образец аксамиченого бархата, нам известный, принадлежит также Патриаршей Ризнице и находится на замечательном саккосе патр. Адриана, построенном на поминавание ц. Иоанна Алексеевича, «из его государева платья» (Рис. 22). Эта ткань так изобилует золотом и пе-



Рис. 19. Бархат золотный. Италия XVII в.

тлями (Оруж. Пал. № 12040), что в описи 1720-го года ткань, из которой сделан саккос, названа по ошибке аксамитом: «Аксамит золотной, по бархатной земле, по ней орлы петельчатые, золотные с серебром». Однако эта ткань, когда она в 1681-м году находилась еще на кафтане царя Федора Алексеевича, который 20-го июня принимал в нем в селе Коломенском крымских посланников, записана в книге «Царских выходов» вполне правильно: «кафтан бархатный золотной, по нем орлы золоты, аксамичены»¹⁵⁾. В Историческом Музее есть несколько аксамиченых бархатов, — все итальянской работы (№ № 121/19886, № 124/20454).

Мы еще раз считаем необходимым отметить, что бархаты и аксамиты — совершенно разные ткани по технике, и смешиваются

только потому, что имеют внешнее сходство, особенно же при наличии в них «петлей». Сквозной уток пряженого золота в аксамите и частичный уток того же золота, вводимого подкладными челноками, в бархате,—составляют их основное отличие.

Этим исчерпываются виды бархата, получившие в России свои особые наименования, благодаря различной технике в их производстве.

Теперь перейдем к рассмотрению сортов бархата, имевших в России особое название не только по технике выработки, но и по месту производства, а также по месту экспорта.

Памятники письменности упоминают бархаты: Виницейский или Венедицкий, Флоренский, Немецкий,



Рис. 20. Бархат двоєморхий золотный. Италия XVII в.

Турецкий, Бурский, Калмыцкий, Кизилбашский, Китайский, Литовский и Московский. Этот перечень далеко не всегда дает нам право считать, что название бархата

непрерывно точно указывает на место его выработки: в равной мере оно относится и к месту экспорта бархата. Резко бросается в глаза, что целого ряда местностей и городов, славившихся на Западе и Востоке изготовлением тканей, совсем нет в приведенном перечне. Например, нет бархатов генуэзских, пармских, нет — испанских и др., хотя образцы их встречаются в наших собраниях тканей. Бархаты Веницейские имеются в большом количестве среди предметов быв. Патриаршей Ризницы, в том числе на указанном выше стихаре (Рис. 17), поступившем из ризницы Архангельского собора. Венецианские бархаты характеризуются необычайной добротностью ткани, т.-е. мягкостью шелка, плотностью ворсовых нитей основы, а также необыкновенной величиной раппорта. Нам встречались образцы, имеющие раппорт до 1 арш. $7\frac{1}{4}$ верш. в высоту и $14\frac{1}{2}$ верш.

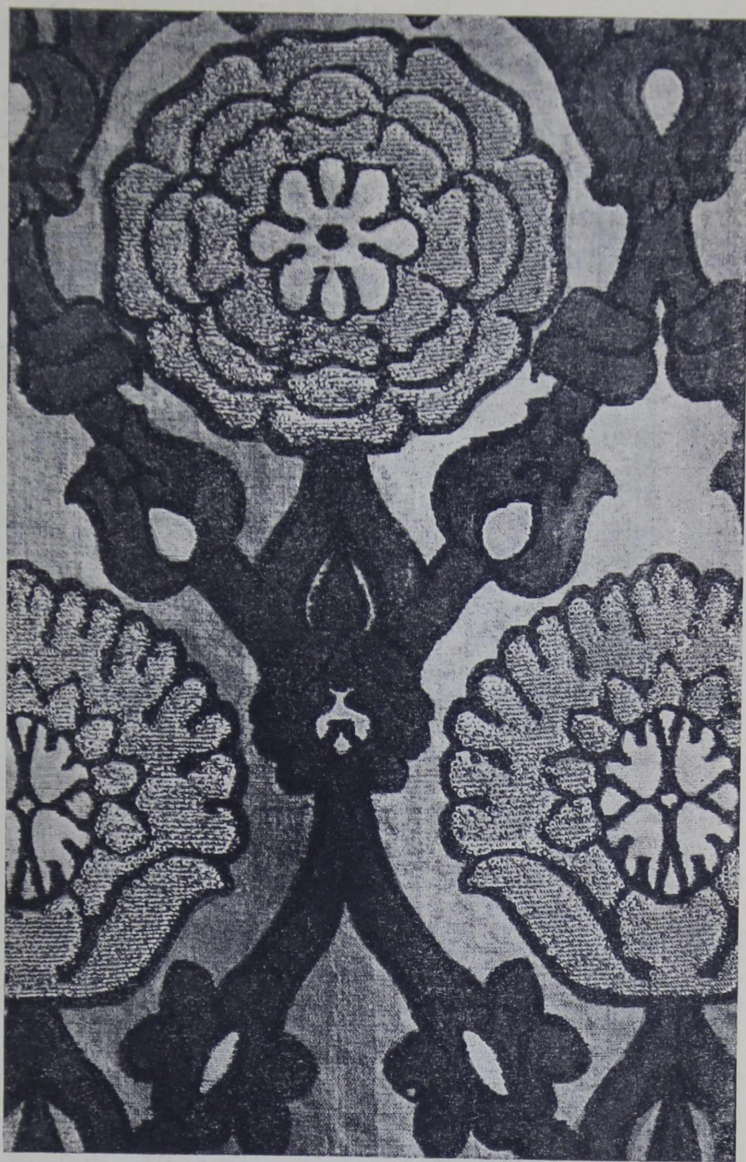


Рис. 21. Бархат золотный аксамичный. Италия XVII в.

в ширину (т.-е. во всю ширину ткани в куске). Узор венецианских бархатов состоит в большинстве случаев из больших ветвей, изгибающихся в овалы, «круги и фигурные клейма», заполненные плодами, цветами и геральдическими коронами. В Венеции вырабатывались также бархаты, узоры которых заимствовались с бархатов восточных: турецких или бруссских.—Ткань саккоса Патриаршей ризницы (Рис. 18), на которой ткани «солнцы с сиянием», принадлежит, вероятно, к числу венецианских, как отмечено в описи 1720 года; об этом же свидетельствует добротность бархата. Среди флоренских бархатов прежде всего следует отме-

тять гладкие, необычайной плотности и доброкачественной окраски, которая почти не поддается действию солнечного света. Разумеется, русские наименования виницейский и флоренский от-



Рис. 22. Бархат золотный аксамиченый. Италия XVII в.

нюдь не дают определенных указаний, что тот или другой сорт бархата непременно был выработан в одном из этих городов. Под их именами шли все лучшие сорта, вырабатываемые в Италии вообще. По крайней мере такое заключение приходится выводить, сличая тождественные образцы бархатов в наших собраниях и собраниях Запада.

Из бархатов, связанных с именем—«немецкой», имеется, как уже указывалось, образец на саккосе митр. Макария (Рис. 12). Узор

его из бархатного ворса, а земля закрыта тончайшими полосками волоченого золота. В 1616 году в один из монастырей были сделаны уларь и поручи: «бархат полосатый, немецкий, шелк светло-багров да бел»¹⁶). Крайне затруднительно определить различие между бархатами турецкими и бурскими. Можно почти с уверенностью сказать, что оба наименования являются тождественными по отношению тканей определенного сорта, подобно вышеуказанным флорентийским и венецианским бархатам. Бурские бархаты почему-то большинством русских исследователей приписываются производству города Бург-ан-Бресс (Bourg) Энского департамента во Франции, в древней области Бресс. Об этом авторитетно говорит комментатор к Собр. Госуд. Грамот и Договоров (т. I, стр. 339), а за ним, повидимому, повторяет и Костомаров. Еп. Савва бурский считает за бухарский. Сильно сомневаемся в справедливости этих определений и полагаем, что бурский это испорченное Брусский. Брусса, Бруза или Бурса (бурский), некогда резиденция турецких султанов, в Малой Азии, издавна славилась изготовлением шелковых тканей. Естественно объединить турецкий и бурский бархаты, так как никакой разницы в производстве этих бархатов быть не может. Бурский будет составлять часть турецкого. В число турецких бархатов следует включить и бархаты Скутари. Скутари, как древний город турецкого вилайета, также славился изготовлением шелковых изделий. Число турецких бархатов, вывозимых в Россию и сохранившихся в наших собраниях—огромно. Качеством своим они, несомненно, уступают западным. В восточных бархатах в утке, вместо шелка, почти всегда видим толстые бумажные нити. Золотые нити плохого качества и от времени все осыпались. Однако, яркость красок и четкость узора из гвоздик, тюльпанов, гиацинтов и др. излюбленных цветов Востока, делают названные бархаты чрезвычайно декоративными. Определенное указание на внешний вид турецкого бархата мы имеем в описи ризницы Саввы Сторожевского монастыря 1676 года, где значились отрезы: «бархату турецкого золотного по червчатой земле, по нем опахала серебряныя» (Рис. 23). В Историческом Музее имеется множество прекрасных образцов турецкого бархата.



Рис. 23. Бархат золотный турецкий. Узор «опахалы». Брусса XVII в.

Они могут быть разделены на важнейшие группы по узорам (гвоздики, кресты, клейма или купы). Обобщение турецких и бурских бархатов замечается и в западной литературе. В каталоге Брюссельского

королевского музея¹⁷⁾ встречаем все эти образцы тканей с различным указанием на место их изготовления.

Происхождение бурматных бархатов для нас не ясно. По-видимому, это название относится только к окраске; есть какой-то «бур-



Рис. 24. Бархат кизылбашский. Кашаны XVI в.

матный» цвет. Трудно предполагать, чтобы это было испорченное «бурмитский», вместо «ормусский» (остров Ормуз, при входе в Персидский залив, славившийся бурмицкими зернами жемчуга). Известна персидская ткань бурметь, но она составляет, по указанию Академического словаря Русского языка, «род холста из хлопчатобумажной пряжи».

Калмыцких бархатов — нам не встречалось; где они изготовлялись и какой вид имели, — сказать ничего не можем.

Бархаты кизилбашские, т.-е. персидские, принадлежат к числу наиболее интересных по рисунку и искусству окраски. В технике кизилбашских барха-

тов, как турецких, да и вообще восточных, — замечается непременно наличие бумажного утка. Земля — или золотная, или гладкая сатиновая (как в рытых итальянских бархатах), из белых натуральных бумажных нитей основы, на которой вытканы самые разнообразные, небольшие и отдельно стоящие друг от друга фигуры: людей, животных и растений. В одном из столбцов б. Архива Оружейной Палаты имеется, например, такое описание узора персидского бархата: «барсы, драконы, звери, ироги, лебеди, лоси, люди крылатые — держат павы, мужики, рыбки»; или «люди стоячие с сабли и щиты и луны и мечети, на них

по два человека, по углам, и барсы и птицы и люди на слонах и судейки, шелк празелен, ал, бел, зелен, светлозелен с золотом». Несмотря на светский характер этих узоров, кизилбашские бархаты шли и на церковные одежды. Исторический Музей имеет великолепную фелонь из персидского бархата XVI века с изображениями героя поэмы Низами «Меджнун и Лейла», больного от любви Меджнуна в пустыне среди различных животных. В качестве образца—персидского, или кизилбашского бархата, мы даем снимок с покрывца из собрания Оруж. Пал. (№ 6363). (Рис. 24).

Китайские бархаты, так же как и западные, отличаются чрезвычайной добротностью в технике и материале. Основа и уток всегда из чистого шелка. Рисунок бархатов достаточно типичен для определения их китайского происхождения. Наши собрания не особенно богаты китайскими бархатами. Образцы среднего достоинства имеются в Рос. Историческом Музее. Оружейная Палата хранит два китайских чалдара (№№ 9092 и 9093) из полурезного китайского бархата.

Ни литовских, ни польских, ни московских бархатов нам не встретилось. В описи 1608 года имущества, оставшегося после убийства Михаила Татищева, упоминается несколько раз «бархат литовский косматый, чюбарый»¹⁸⁾. В описи ризной казны Саввы Сторожевского монастыря 1676 г. значатся: «двой ризы бархатные, польского дела, вишневые».

Известно, что еще при царе Феодоре Ивановиче, для выработки бархатов и других тканей, в Москву был приглашен итальянец Чинопи (Cinopi), его мастерская находилась около колокольни Ивана Великого. Затем, в 1625 г. приезжал в Россию бархатного дела мастер, голландец Каспар Лермит; работы его не увенчались успехом, за недостатком технических средств. При Алексее Михайловиче был устроен бархатный двор в Москве, но, повидимому, незначительный.

Наконец, с 1681 года начал успешно работать бархатный мастер Захар Паульсон. Он выписал из Голландии 18 мастеров и нужные снасти, и действительно изготовил в первый год бархаты, атласы, камку, байбе-



Рис. 25. Бархат золотный турецкий. Узор «кубы с репьи». Брюса XVII в.

реки, обьярь и другие сорта шелковых тканей. Захар Павлов, как называли в Москве Паульсона, выучил русских мастеров, которые подверглись экзамену в присутствии кн. Голицына и показали достаточные знания



Рис. 26. Бархат «копытчатый». Турция XVII в.

в выработке байбереков, обьярей, атласов гладких и золотных и бархатов. Павлов Захар был отпущен из Москвы в 1689 г.¹⁹). Несмотря на большое количество тканей, выработанных русскими мастерами, учениками Павлова, в конце XVII века, мы не нашли достоверных образцов их работ, но полагаем, что упомянутые московские бархаты были сработаны именно выучениками Паульсона.

Кроме наименований сортов различных бархатов, в зависимости от техники производства и мест их выработки, русские торговые люди умели подыскать меткие термины и для некоторых наиболее типичных узоров тканей. Особенно это замечается по отношению тканей восточных. В описях часто встречается узор «опахалы». Ризница Саввы Сторожевского монастыря, как указывалось, хранит богатую фелонь из брусского золотного рытого бархата, с крупным узором из стилизованных цветков гвоздики. В описи XVII века эта ткань отмечена, как «бархат турецкий, по червчатой земле, по нем опахала золото с серебром» (Рис. 23). Часто встречается наименование узора «решпы», т.-е. по представлению наших описателей тканей узор был сходен с репейником изрезанностью и острыми краями листьев (Рис. 25). Турские и кизилбашские ткани нередко имеют узор, состоящий из ряда связанных между собой эллиптической формы клейм, с заостренными концами, напоминающих оконные решетки наших древних храмов. Такой узор у нас в старину назывался «купчатый» или «кубчатый», т.-е. состоящий из «кубов», как это видно на том же рис. 25. Интересно русское наименование узора «копыты» и «копытцы», в виде мелких лунок, встречаемого на восточных тканях, в том числе на турецких бархатах; оно твердо удерживалось в течение всего XVII века. Образцы копытчатого бархата имеются на восточных седлах Оружейной Пал. и на двух чалдарах (принадлежность конского убора), узор одного из них (№ 9097) представлен на рис. 26.

К числу бархатных, т.-е. ворсовых, тканей относили до настоящего времени бархатель, весьма распространенную в обиходе донетров-

ской Руси. Вельтман считал бархатель за «бумажный бархат». Установившееся определение этой ткани поколеблено после того, как в Сергиевском Музее обнаружена фелонь 1603 года, которая по указанию описи XVII в. скроена из бархатели (Рис. 27). Здесь видим ткань итальянского производства, с богатым узором, очень плотную, чисто шелковую как в основных, так и уточных нитях. О том, что бархатель была тканью узорною, с расцветкой, говорят и записи старинных описей.—В 1616-м году в Никитский Переяславль-Залесский монастырь



Рис. 27. Бархатель. Италия XVII в.

были даны: «ризы бархательные,—по рудожелтой земле травки лазоревы», «стихарь бурхательный,—по зеленой земле травки рудожелты да вишневы»²⁰).

О Б Ъ Я Р Ъ.

Объярь—одна из любимых тканей в русском быту, шедшая преимущественно на верхние одежды: платна, опашни, кафтаны, фerezы,



Рис. 28. Объярь струйчатая. Франция (Ангулем) XVII в.

телогреи, шубы, верхи шапок, а также на всякие церковные одежды. Употребление объяри на Руси относится к раннему времени. По доку-

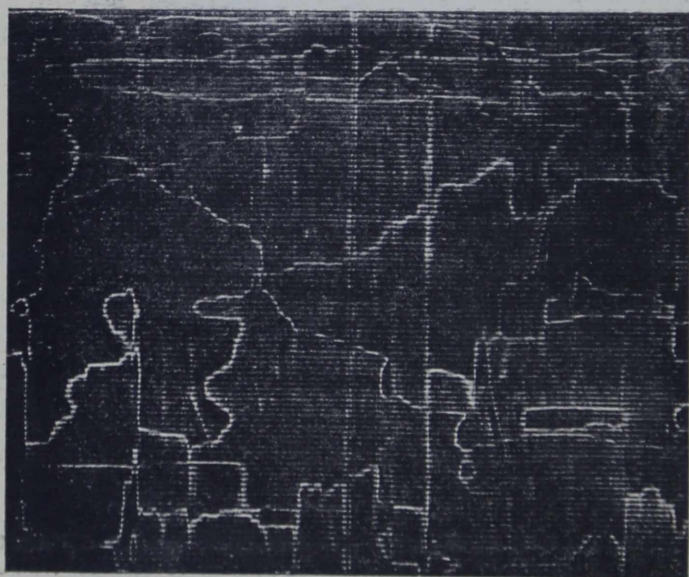


Рис. 29. Объярь струйчатая. Деталь рис. 28.

ментам раннейшее упоминание объяри мы встретили в известной духовной грамоте вел. кн. Ивана Даниловича Калиты 1328 года, где значится оставленный сыну Ивану «кожух о б и р ь», и во второй духовной того же князя тот же кожух показан скроенным из «о б и р и ж е л т о й». Лингвистическое об'яснение о б ъ я р и в нашей литературе—двойное. Савваитов указывает его

происхождение от персидского «кабдар» (аб—вода), что значит «волнистый, струйчатый», тогда как Строев, ссылаясь на Рейфа, переводит âbdâr, как «блестящий». Как правильное истолковать абдар — мы не знаем, но по отношению внешнего вида этой ткани оба указанные значения правдивы. Образцов обьяри дошло до нас довольно много, и можно точно указать внешний вид этой ткани и ее строение. По происхождению эта ткань как-будто восточная, но по технике выработки, по крайней мере в XVII веке, она в равной степени принадлежит и Западу. При изучении обьяри резко заме-

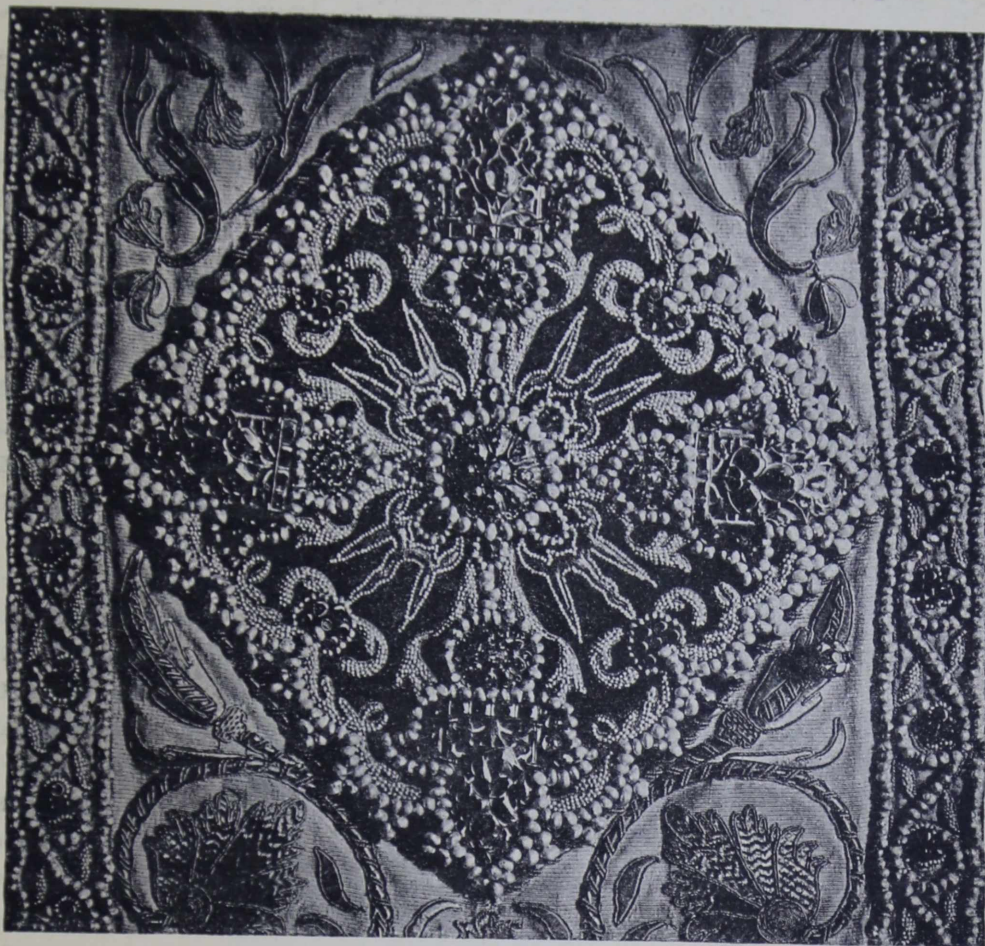


Рис. 30. Обьярь серебряная (украшена вышивкой, жемчугом и запонами с камнями). Франция (Ангулем?) XVII в.

чается, что по строению ткани обьярь восточная резко отличается от западной, — это мы увидим на образцах. Далее, в западной литературе, даже у Ф. Мишеля, нигде нет упоминания о ткани с названием обьярь. Б. Г. Курц переводит встречаемое в бюллетене московской торговли 1652 г. у Родеса название какой-то западной (?) ткани—Тобуеп, как обьярь, но на основании каких данных, — совершенно неизвестно ²¹⁾.

При знакомстве с обьярью, начнем с рассмотрения обьярей западных. Они встречаются двух родов: простая обьярь, т.-е. чисто шел-

ковая одноцветная, без узоров, и обьярь золотная, т.-е. с применением нитей пряденного золота и серебра.

Образец первого рода хорошей обьяри можно видеть на мантии

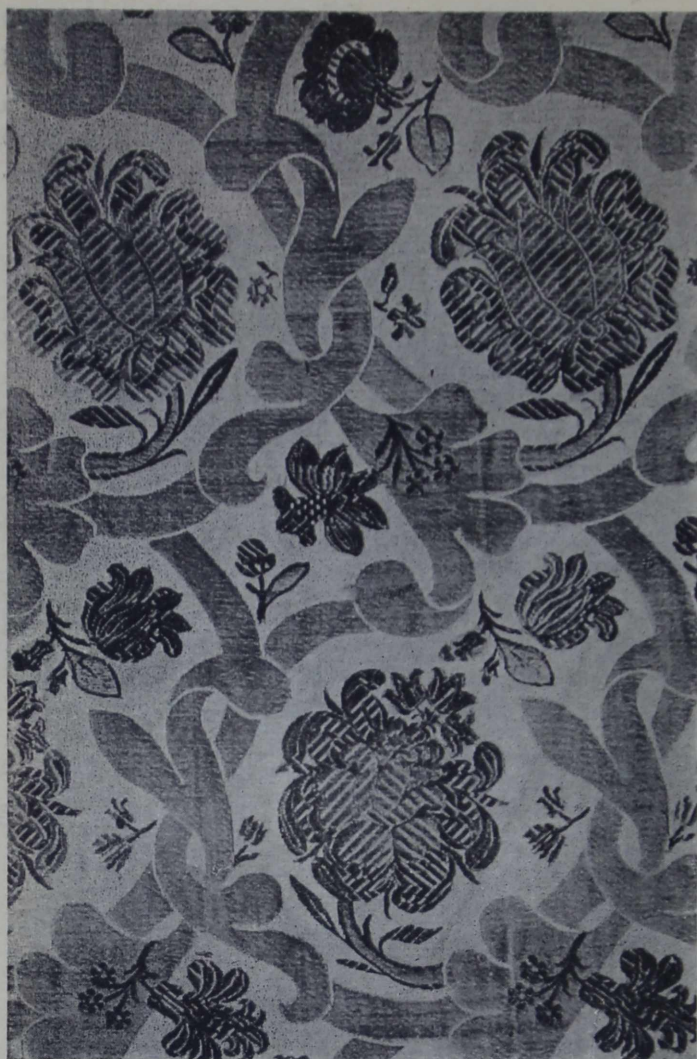


Рис. 31. Обьярь золотная. Италия (?) XVII в.

патр. Адриана, изготовленной в мастерской боярыни Дашковой (Оруж. Пал. № 12055) (Рис. 28). В описи 1720 г. она названа «синивой», потому что матовый зеленовато-серый цвет ее шелка вполне подходит под цвет осиновой коры. Уже на детальном снимке этой мантии (Рис. 29) замечается характерная особенность этой ткани: она вся расчерчена мелкими горизонтальными полосками. Это — та выработка, которая носит название «репсовой». Сущность выработки состоит в том, что нити основы и нити утка берутся различной толщины; так как в основе они тонкие, а в сквозном утке значительно толще, то толстая уточная нить будет всегда лежать более рельефно на поверхности ткани, давая го-

ризональные рубчики. Рубчатость или «репс» и составляет существенную особенность в строении западных обьярей, в их наиболее простых и гладких сортах, без узоров.

В таком виде эта техника сохранилась до наших дней в шелковой ткани, называемой муаром. Другой род обьяри составляет та же безузорная шелковая ткань, обогащенная введением сквозного утка из тончайших полосок золота или серебра. Лучший образец «белой серебряной обьяри», т.-е. с серебряной нитью, имеется по указанию Описи 1720 г. на великолепном омофоре патр. Адриана (Оруж. Пал. № 12085) (Рис. 30).

Двум упомянутым видам обьяри обыкновенно придается наименование «струйчатые». Струйчатый — это обозначение особого вида

узора шелковых тканей, узор, который достигался не переплетением нитей и не введением цветных шелков, а исключительно аширетурой. Для этого готовую, выработанную ткань пропускали между горячими валами, на одном из которых был выгравирован узор из волнистых тонких струек. Узор выдавливался на репсовой поверхности ткани, отчего получал матовый цвет. Обыкновенно, наименование «струйчатый» не только связывают с обьярью, но считают для этой ткани обязательным, полагая, что именно указанный узор, в виде струек, дал наименование самой ткани. Однако, это явная ошибка, так как такой же узор имеется не только на обьяри, но и на других шелковых тканях, которые в документах также называются «струйчатые». «Струйчатость» встречается только на западных обьярях; на Востоке же, предполагаемой родине этой ткани, струйчатого узора совсем нет; как увидим, выполнение его на обьярях восточных технически невозможно. Поэтому мы полагаем, что персидское наименование *âbdâr* дано ткани не от «струй», как это указывает Савваитов в своем переводе *âbdâr*—волнистый, струйчатый, а от необычайного блеска и искристости, которую придавали ткани золотные и серебряные нити. Для нас, очевидно, будет более убедителен перевод *âbdâr*, данный в словаре Рейфа, а также и Строевым, со значением «блестящий».

Вернемся снова к тканям западной работы, которые в России именовались также обьярями золотными и серебряными, но по технике резко отличающимися от обоих родов, рассмотренных ранее. На рис. 31 дана деталь ткани саккоса патр. Пигирима (1672—73) (Оруж. Пал.

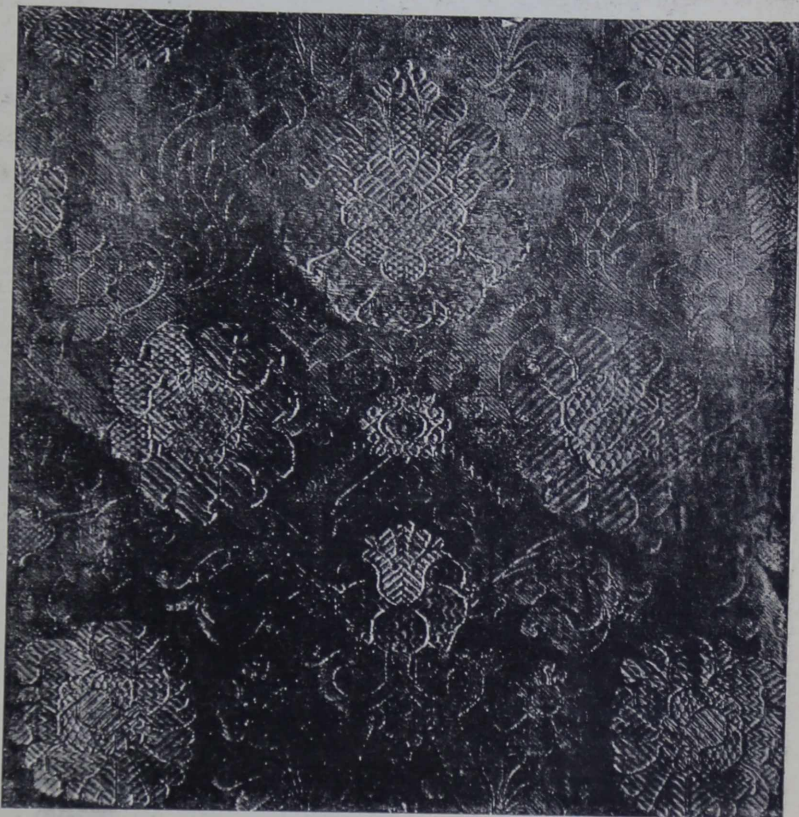


Рис. 32. Обьярь золотная. Италия (?) XVII в.

№ 12027), которая в описи 1720 года названа «обьярью золотной с розными шелки». Также «золотной обьярью» названа ткань на одном из саккосов патр. Никона (Оруж. Пал. № 12036), (Рис. 32). Уже

на снимках ясно видно, что земля обеих тканей имеет сатиновое переплетение нитей, а не репсовое.

Эти разновидности в выработке объярей наблюдаются на предметах XVII века и только на тканях западной работы. Большинство западных объярей имеет очень богатый узор, густо вытканый нитями пряденого или ленточного золота и серебра. Повидимому, русские торговые люди, из золотного блеска — яри, отличающего эти ткани, нашли возможным объединить их под общим названием объярей.



Рис. 33. Объярь кизылбашская. Персия XVII в.

Савваитов указывает пример, когда в объяри по серебряной земле с золотыми разводами имелись травы «петельчатые». Образцов петельчатых объярей нам неизвестно. Разумеется, они должны быть также западной выработки.

Совершенно иначе выработывались объяри восточные. Строение восточных объярей значительно устойчивее и характеризуется, насколько нам удалось подметить, всегда правильным саржевым переплетением нитей шелковой основы и золотого или серебряного сквозного утка. По такой гладкой, искристой земле выводится подкладными челноками соответствующий узор из цветных шелков (см. образец в собрании Росс. Истор. Музея № 44/23491). (Рис. 33).

Турские и Кизилбашские объяры были чрезвычайно широко распространены в русском быту, и прекрасных образцов этих тканей имеется множество как в Оружейной Палате, так и в собр. Росс. Исторического Музея.

Особую группу среди объярей занимают объяры греческие. Они характеризуются опять-таки своеобразным переплетением основы и утка, известным теперь

под названием гроденаплевого, т.-е. тем, которым вырабатываются холст, полотна, ситцы и пр. Земля, как и в восточных объярях, закрыта

золотной или серебряной пряденой нитью, проброшенной сквозным утком. Греческие объяры имеют довольно отличный от других тканей узор, состоящий обыкновенно из священных изображений: спасителя, богородицы, херувимов, крестов и пр., что указывает на специальное назначение этих тканей для церковных одежд. Образцов греческих объярей имеется довольно много в предметах бывш. Патриаршей Ризницы, как напр. саккое патр. Иосифа (Оруж. Пал.



Рис. 34. Объярь греческая. Афон (?) XVII в.

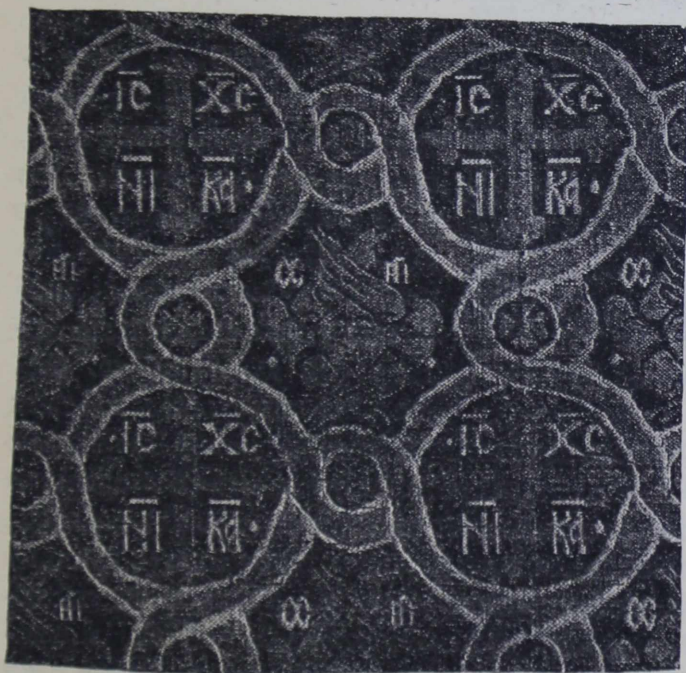


Рис. 35. Объярь греческая. Афон (?) XVI—XVII в.

№ 12007), (Рис. 34), и на другом его саккосе, с вытканными изображениями крестов, надписей при них, и херувимов (Оруж. Пал. № 12008). (Рис. 35).

ИЗОРБАФ.

Изорбаф и зарбаф производится от персидского «зербафт», образуемого из зер—золото, и бафт—ткань (от бафтен—ткать²²).

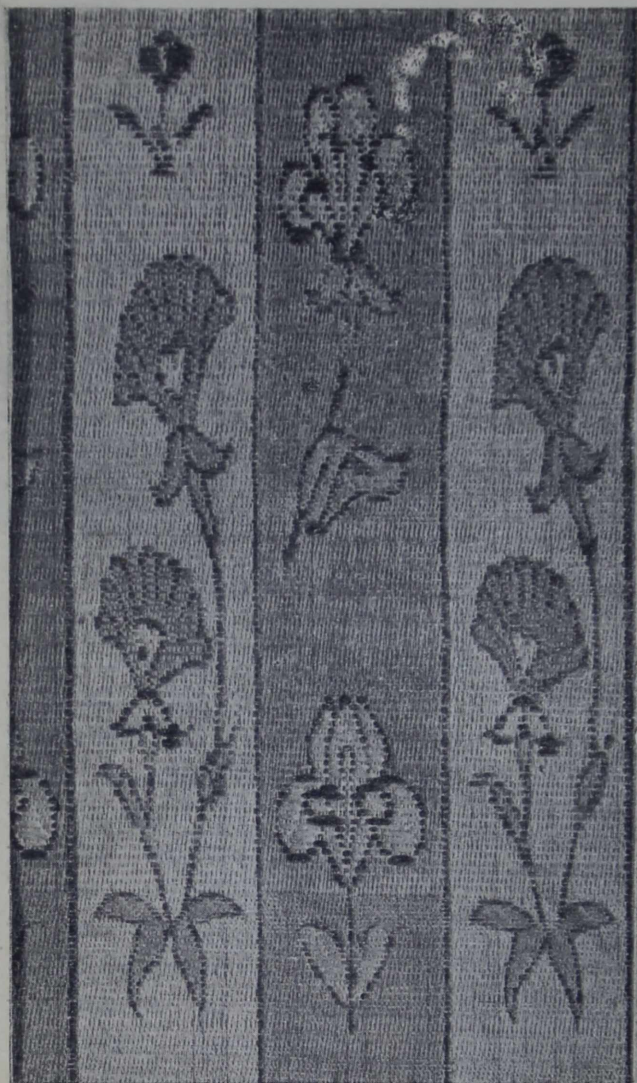


Рис. 36. Изорбаф. Персия XVII в.

Судя по характеру узора, ткань эта выработывалась только на Востоке и, повидимому, в Персии. В Россию изорбаф привозился в довольно большом количестве и употреблялся, как и обьярь, преимущественно на верхние праздничные одежды.

Характеризовать эту ткань следует прежде всего как шелковую, непременно «золотную», т.-е. с введением в нее тонкого пряженого и ленточного золота и серебра.

К сожалению, из «изорбафов», отмеченных описью, нам лично известен только один образец, что естественно затрудняет сделать обобщение техники выработки этой ткани. В собрании Патриаршей Ризницы, в конце XVII века, хранились три одежды из изорбафа, в том числе два подризника, один из которых уцелел до наших дней и поступил в Оружейную Палату (№ 12134). (Рис. 36).

Изорбаф подризника в описи

1720 г. назван «полосатой—полосы золотные и серебряные; по полосам травки—шелк разных цветов». Рассматривая технику этого изорбафа, можно отметить, что он имеет в основе тонкий шелк двух цветов: белый и желтый, которые, чередуясь между собой, дают в узоре ткани неширокие (в 12 мм.) вертикальные полосы. Утков, также шелковых (все с к в о з н ы е), насчитывается шесть: зеленый, голубой, красный, розовый, серый и тончайшего ленточного золота; из них только золотный и зеленого шелка утки являются постоянными, остальные четыре, чередуясь, вводятся

в зависимости от необходимости выткать и расцветить отдельные места травного узора, в который входят приемы и гвоздики. Переплетение нитей основы и утка правильное с а т и н о в о е. Техника и узор ткани определенно заставляют отнести ее к числу персидских и датировать XVII веком.

Повидимому, и з о р б а ф стал привозиться в Россию, а может быть и вырабатываться в Персии, только в XVII веке, так как в более древних документах нам он не встретился.

Б А Й Б Е Р Е К.

Байберек принадлежит к числу самых сложных и затруднительных для объяснения тканей. Наши документы неустойчиво и разнообразно называют эту ткань: байберек, баберек, бамберек, банберек и байбарак. Лингвистически происхождение наименования ткани указывается также весьма различно. По Академическому словарю «байберек»—название бухарское; по определению П. Савваитова—греческое, от *bambákeros*; по старинным же описям ткань именуется: турецкой, бухарской и китайской. Если же мы обратим внимание на узор ткани, то в имеющихся у нас образцах XVII века легко заметить его чисто западный характер. В литературе реальное значение этой ткани указывается очень неопределенно. По указанию Энциклопедического Лексикона (т. IV, СПб. 1835 г., стр. 238) «Бамберек это род Бухарской шелковой ткани, на которой в ровном расстоянии по всей поверхности вытканы шишечки» (?). П. Савваитов же и Академический Словарь одинаково указывают, что байберек—«ткань из крученого шелка, гладкая или с золотыми и серебряными узорами». В западной литературе нам нигде не встретилось описание этой ткани; даже Fr. Michel обошел молчанием значение байберека, хотя он несомненно знал об ее существовании по тексту Путешествия Марко Поло, который он неоднократно цитирует.

В наших документах «байберек» появляется очень поздно; 1640-ой год—раннейшая дата, которую мы можем указать.

Образцов байберека дошло до нас довольно много, но они так разнятся по внешнему виду, а отчасти и по материалу, что дать им общую характеристику довольно затруднительно. Считаю целесообразным остановиться на рассмотрении всех наиболее типичных образцов байберека, сохранившихся в наших собраниях (разумеется, только на тех, наименование которых засвидетельствовано древними документами).

В числе предметов Патриаршей Ризницы имеется саккос, вероятно патр. Адриана, который, согласно указаниям описей 1720 г., скроен из «байберека по рудожелтой земле, а по нем травы—золотные и серебряные» (Оруж. Пал. № 12028). (Рис. 37). Основа этой ткани состоит из хорошо проваренного, очень тонкого, шелка с небольшой примесью шерсти²³⁾, окрашенных в рудожелтый (оранжевый) цвет. Утков три, при чем все они значительно толще, чем нити основы. Первый уток, сквозной, из такого же рудожелтого шелка, с примесью шерсти, как основа, но со-

стоящий из целой пряди (некрученой) в пять ниток. Второй уток состоит из очень тонких парных нитей пряденого золота, проброшенных также через всю ширину ткани и совершенно закрывающих ими землю; свободными от золота остаются только контурные очертания около узора, в тех местах, где нитки волоченого золота опускаются под нити основы. Третий уток, которым выткан узор байберека, имеет очень толстую сканную нить пряденого серебра, введенную подкладным челноком в местах образования узора. Серебряный узор западного рисунка чётко и рельефно



Рис. 37. Байберек. Запад (Италия ?) XVII в.

выделяется на золотой земле, имея местами расцветку и обрамление рудожелтого цвета.

Совершенно тождественная техника и материал замечаются на другом образце рудожелтого байберека, из которого скроена одна из эштрахилей (также Патриаршей Ризницы), (Оруж. Пал. № 12113).

В обоих образцах байберека обращает на себя внимание техника прикрепления парных нитей пряденого золота. Для их удержания, кроме рудожелтой основы, имеется отдельная основа из чрезвычайно тонких, редко положенных ниток натурального (без окраски) шелка. При диагональной системе переплетения этой основы с пряченым золотом, послед-

нее удерживается весьма слабо и, при малейшем обветшании ткани утрачивает нить основы, а вместе с тем содействует обвисанию золотных нитей. На рисунке 37 вышеуказанного образца байберека, с саккоса патр. Адриана, отчетливо видны почти повсеместно отделившиеся от «земли» нити пряженого золота, которые впоследствии были прикреплены крайне неискусно, путем штопки всей ткани.

Совершенно иначе выглядит байберек на клобуке патр. Никона, который хранится в Воскресенском Музее (б. Ново-Иерусалимского мон.). В монастырской описи XVII века, опубликованной архим. Леонидом²⁴) байберек назван «черным». Материал этого байберека совершенно однородный и состоит из шелка, с очень значительной примесью шерсти, заметной на глаз и оощупь. Система переплетения тонкой основы и очень толстого утка дает, как и в вышеописанных байбереках, репсовую выработку «земли».

Документы неоднократно упоминают о цветных (красных, зеленых, белых и др.) байбереках, не имеющих пряженого золота.

Таким образом, кажущееся столь резким отличие в золотном и гладком байбереках значительно умалется, если принять во внимание, что основной материал—шелк с шерстью, и неизменная репсовая земля,—во всех образцах байберека одинаковы.

Как видим, крученого шелка в рассмотренных байбереках нет и, если он встречался упомянутым исследователям, — Строеву и Савваитову, то, во всяком случае, он не является для байберека характерным и не составляет существенной, отличительной особенности в строении ткани и ее материале. «Скань» применяется, но она входит только в узор ткани в отдельных местах. Еще раз повторяем, что наиболее типичным для байбереков вообще должно считать отмеченные особенности материала и системы переплетения нитей, а по отношению байбереков «золотных»—особый прием прикрепления тонкого пряженого золота.

Из всех золотных, или как теперь принято называть парчевых, тканей—байберек самая легкая, тонкая и мягкая.

Какие были байбереки: бухарские, китайские и турецкие—нам совершенно неизвестно. Напомним, что приглашенный в Москву Паульсон (Захар Павлов) особенно искусно выдeldывал байбереки и научил их изготовлению русских учеников. Надо полагать, что голландский мастер—Паульсон работал байбереки с западных образцов, вроде тех, которые сохранились в наших собраниях. Оружейная Палата издавна хранит два больших куска (до 10 аршин в каждом) черного и зеленого байберека, с одинаковым узором из мелких пятилепестковых цветочков. Не есть ли это образцы работ русских учеников, представленные ко двору в удостоверение приобретенного ими иноземного мастерства?

АТЛАС.

Атлас по происхождению своему принадлежит Востоку. В переводе с арабского атлас значит «гладкий». Впрочем, В. Даль указывает

на татарское происхождение этого слова. Точных указаний на время появления этой ткани мы не нашли, но она несомненно имеет значительную древность.

В западной литературе атлас начинает упоминаться с XV века.— Филипп де-Коммин (в хронике короля Людовика XI), говоря о лодках, посланных навстречу Карла VIII при его прибытии в Венецию, сообщает, что две из них были покрыты малиновым атласом²⁵). В России раннейшим документом, где нам встретился атлас, является духовная грамота кн. Феодора Борисовича Волоцкого, писанная около 1523 года; в ней упоминается: «Шуба русская, — атлас червчат Венедитской». Но, несомненно, атлас появился в обращении в России значительно раньше. Оба известных саккоса митр. Фотия, привезенные им, согласно описям, в 1408-м году, шиты по гладкому лазоревому атласу. В XVI веке распространение атласа, как видно из старинных документов, было столь же значительным, как и в XVII в. Большинство митрополичьих саккосов XVI в., по указанию описей Патр. Ризницы, было сковано из различных атласов.

В отношении техники—выработка атласа достаточно известна и не требует особых пояснений.

Уже Fr. Michel указал, что «атлас» — это восточное название «сатина». Действительно, атлас есть высочайший сорт сатина, который свое название получил, как говорят, от sette, т.-е. особой системы переплетения в раппорте с е м и нитей. Разница между сатином и атласом состоит только в том, что для последнего вводится большее число ремизок, т.-е. большее число нитей на каждую единицу раппорта, чем достигается значительная плотность ткани.

Атласы, как и бархаты, имели целый ряд наименований; но, в отличие от первых, почти все эти наименования относятся только к месту

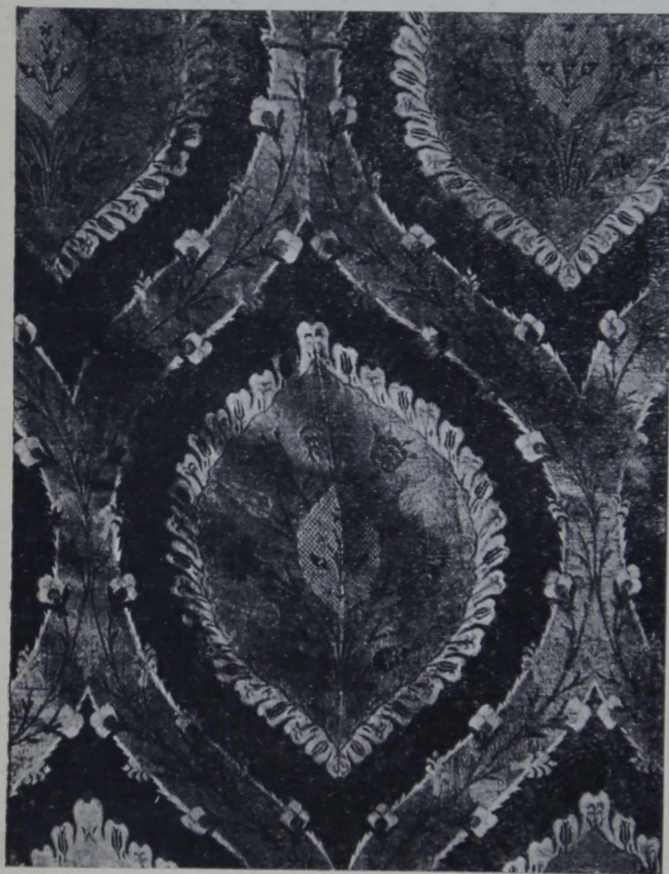


Рис. 38. Атлас золотный турецкий. Турция XVII в.

их выработки или же к месту вывоза. Из терминов, связанных с техникой изготовления, в атласах можно указать названия: гладкий, узорный, золотный и аксамиченый. По месту выработки,

в торговых книгах и документах XVII века называются атласы: вене-
дицкий или виницейский, немецкий, а из восточных —
кизилбашский, турецкий и китайский. Костомаров

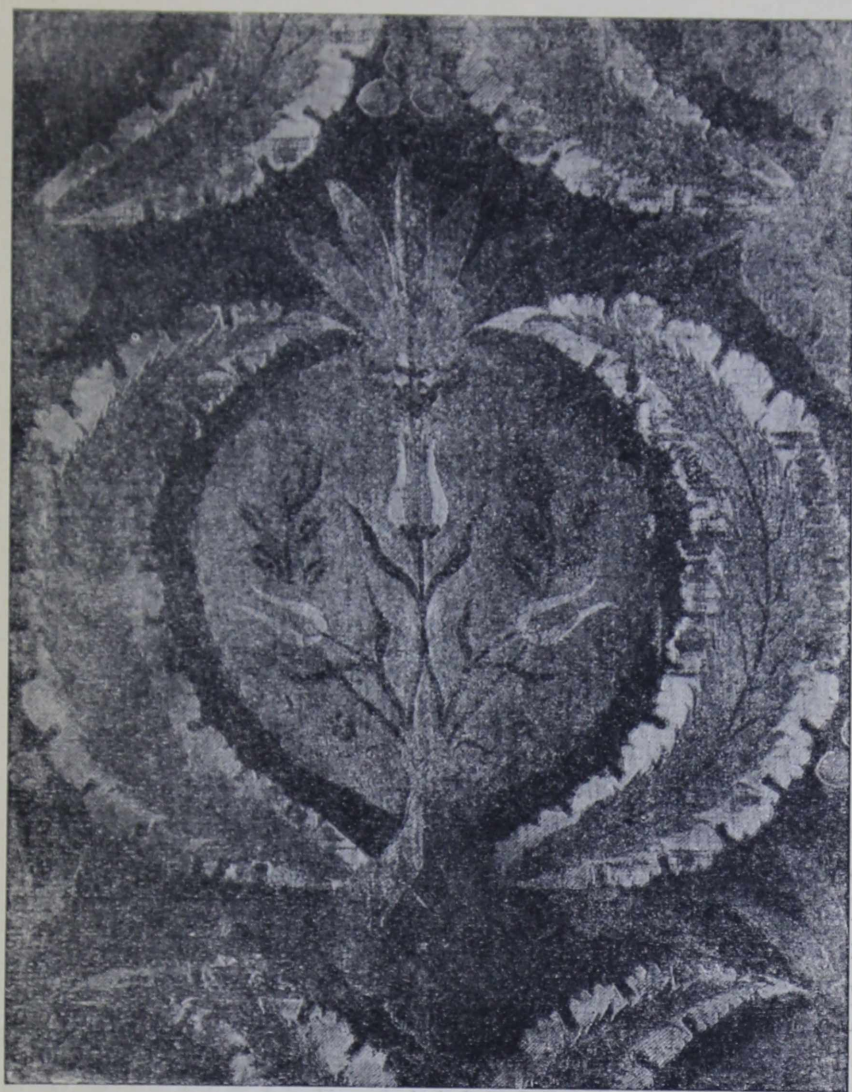


Рис. 39. Атлас золотый турецкий. Турция XVII в.

отмечает еще, без указания источника, атласы голландские, ко-
торые носили название амстердамских и болонских. Нам этих наименований атласа среди документов не встретилось.

Под именем венецицких или виницейских атласов
следует разуметь вообще атласы итальянского производства. Для ве-
нецицких атласов характерно довольно редкое применение на них
узоров, т.-е. они «гладкие». Многочисленные образцы венециц-
ких атласов сохранились на древних церковных одеждах и особенно
на предметах шитых, так как по атласу удобно класть и прикреплять
золотую нить. По качеству своему итальянские атласы очень высоки,
обладают значительной плотностью и прекрасным шелком.

К числу гладких же атласов, повидимому, нужно отнести и атласы немецкие, так как нам никогда не встречалось ни в оригинальных образцах, ни в специальной литературе, ткани с западным узором по атласистой земле.

Все остальные атласы относятся к числу восточных; сюда входят: кизилбашские, китайские и турецкие. Они имеют тождественную технику и довольно легко распознаются по характеру узора. Кизилбашских атласов дошло до нас достаточно. Из числа предметов Патриаршей Ризницы можно указать на кафтан патр. Никона, скроенный из кизилбашского атласа, по зеленой земле которого вытканы цветные гвоздики и гиацинты на ритмично изгибающихся ветвях (Оруж. Пал. № 12133), а также на великолепный кафтан XVII века, принадлежащий собранию Оружейной Палаты (№ 3671)²⁶. Образец китайского атласа сохранился на фелони Росс. Исторического Музея; ткань имеет темно-синюю землю и песочного цвета китайский узор. Наиболее распространенными атласами в допетровской Руси были несомненно турецкие; об этом свидетельствуют документы и огромное количество сохранившихся образцов. В числе предметов Патр. Ризницы имеется датированный 1653 годом «коломенский» саккос из турецкого золотного атласа (Оруж. Пал. № 12013), (Рис. 38), а также стихарь ризницы Архангельского собора (Оруж. Пал. № 12057), (Рис. 39).

КАМКА.

Можно с уверенностью сказать, что в России самую употребительной из шелковых тканей была камка. Она отличалась большим разнообразием по качеству выработки и привозилась как с Запада, так и с Востока. Но родина камки несомненно Восток. Название ткани принадлежит Персии; по словарю Джонсона «камка» значит: «дамасский шелк одного цвета». В XVII веке наши торговые книги знают камки: бурскую, адамашку, виницейскую, гирейскую, есскую, или индейскую, кизилбашскую, китайскую, царгородскую, астрадамскую, мисюрскую и немецкую. Установить хронологически время появления каждого сорта этой камки едва ли можно. Но, кажется, древнейшие сорта камки, дошедшие до нас на различных памятниках, принадлежат Китаю. Далее имеются наименования камки, которые затруднительно определить, к чему они относятся: к технике или к месту выработки. Есть камка куфтерь, лаудан или лудан. Весьма разнообразны названия камок по узорам: клетчатая, полосатая, чешуйчатая, мелко-травная, хрущатая, и т. п.

Техника изготовления камки нам хорошо знакома по сохранившемуся до наших дней камчатому столовому белью, особенно скатертям. Ту же технику мы видим и на всех древнейших камках, с очень небольшими вариантами. Отличительной особенностью в этой ткани является наличие как в основе, так и в утке, шелковых нитей почти одинаковой тол-

щ и н ы (в основе нити несколько тоньше, чем в утке); затем, в камке всегда бывает только по одной основе и по одному сквозному утку. Переплетение нитей тождественно с гроденаплевым, и отличается от него только тем, что нити основы и утка не имеют правильного чередования между собою, чем вызывается появление узора. Эта техника сохранилась до наших дней в шелковой ткани «дама».



Рис. 40. Камка куфтерь. Италия XVI в.

Переходя к рассмотрению дошедших до нас сортов камки, следует заметить, что в наших собраниях чаще всего встречаются камки итальянские, известные под именем виницейских и венецицких. Среди них довольно отчетливо выделяется камка куфтерь. Камка куфтерь—лучший сорт итальянской камки. В торговой книге указано, что: «добрая куфтерь не линяет, большой узор». Что скры-

вается под наименованием к у ф т е р ь, мы установить не могли. Образцы куфтеры сохранились на предметах Патриаршей Ризницы, как напр., на куске омофора (Оруж. Пал. № 12092), данного царем патр. Иоакиму.



Рис. 41. Камка куфтерь. Италия XVI в.

Камка очень древняя, по узору ее можно отнести к XV—XVI веку. Особенно ценные и большие куски камки куфтеры имеются в подкладках покровов на царские гробницы Архангельского собора. На приводимых здесь рисунках (Рис. 40 и 41), (Оруж. Пал. №№ 12015 и 12030) отчетливо виден очень крупный узор, достигающий двух аршин в раппорте, с ярко выраженным стилем Ренессанса: ложчатыми вазами, стилизованными гранатовыми яблоками, ананасами и большими геральдическими коронами²⁷).

Камка в п и ц е й с к а я—излюбленная ткань в русском придворном быту XVI—XVII вв.; превосходные образцы ее во множестве сохранились на подкладках покровов княжеских и царских гробниц Архангельского собора. В узоре этой камки неизменно встречаем геральдические лилии, положенные на цветы, как напр., на подкладке покрыва царицы Агафьи Семеновны (Оруж. Пал. № 12302). (Рис. 42).

К числу камок западной работы, довольно часто встречаемых в старинных описях, относится камка ангулинная или гунгулинная. Свое название камка получила от места ее выработки—Ангулема, главного города старинного графства Ангума и нынешнего французского департамента Шаранты. Образец ангулинной червчатой камки сохранился на подкладке пелены XVII в. из ризницы Чудова м-ря (Оруж. Пал. № 12468). Прилагаемый рисунок этой камки (43-й), указывает, что она, не отличаясь техникой выработки от других сортов западных камок,

повидимому, характеризуется мелким, плотным узором из травок и цветов, несколько стилизованных.

К а м к а а д а м а ш к а, о д о м а ш к а, д а м а ш к а. Как указывает название, эта камка первоначально привозилась из Дамаска и дала тождественное наименование шелковой ткани «дама». В торговых книгах XVI—XVII века отмечено, что «Адамашка линияет, узор мелок на ней, тонка». Она очень характерна именно самым мелким узором, от которого получила весьма распространенный эпитет «мелкотравчатая» (Рис. 44). Чаще всего встречаются цвета: червчатый, лазоревый и белый. На предметах Патриаршей Ризницы есть целый ряд образцов к а м к и а д а м а ш к и, особенно на подкладках и опушках пелен и воздухов.

Чрезвычайно близка к камке адамашке — камка е в с к а я, которую не следует смешивать с камкой Яской или Индейской (об них ниже). Евская желтая камка, образец которой сохранился на подкладке епитрахили XVII в. в собрании Оруж. Пал. (№ 12107), имеет также мелкий узор из отдельных веточек гранатовых плодов и пятилепестковых цветков с двумя листиками.

К а м к а к а р м а з и н. По указанию Савваитова кармазин производится от арабского «кармызи», что значит т к а н ь т е м н о - к р а с н о г о ц в е т а²⁸). Это название особенно часто встречается в сукнах — «сукно кармазин». У малороссиян к а р м а з ы н а значит красное сукно. Но настоящее значение кармазина, по крайней мере в допетровской Руси, относилось не к сорту ткани, а только к ее окраске. Мы постоянно встречаем совершенно различные ткани, соединенные с эпитетом кармазинные: «сукно кармазинное», «камка кармазинная», «дороги кармазинные». В торговой книге отмечено: «Кармазин мелкой, не линияет, узор по краске и толщине знати; широта всех ровна — аршин без четверти или без двою вершков». Образец камки кармазинной можно видеть на покровце Оружейной Палаты (№ 12314). Ткань темно-красного цвета, не особенно плотная и, подобно камке адамашке, имеет мелкий узор из отдельных цветочков, но не восточного рисунка, а западного.



Рис. 42. Камка виницейка. Игалия XVII в.

«К а м к и я с к и е, и н д е й с к и е т о ж е с л о в у т, у з о р с е р е д н е й, с и н ь м и к а м к а м и, н и с а д а м а ш к о ю, н и с к у х т е р е м, н и с к а р м а з и н о м н е с о й д е т с я, а ш е л к с к а н н о й, а ш и р о т а 13 в е р ш к о в; а к о я т о л щ е,

та и лучше». Далее в торговой книге добавлено: «а живет в ней не все шелк, и посконь (живет); гораздо кому за обычай, и он рассомтрит посконь». Предметов с этой камкой, название которой сохранилось бы и в древних описях, — нам неизвестно. Не можем также указать, что значит яская, еская или евская, и почему это наименование отождествляется с Индией. Отметим, что эта ткань работалась, повидимому, из индейской конопля, так как в России посконью называют конопляные нити. В торговой книге указаны еще: камочки золотные «с посконью, на атласный образчик, а золочено по траве или по бересту». В Историческом Музее есть несколько кусков тка-



Рис. 43. Камка ангуллиная. Франция. Ангулем XVII в.

ни (№ 252 — 256/21352)

атласистой выработки, сотканой не из шелка, а из растительной нити, повидимому, из поскони; в утках ткани введены золотные по-

лоски, очень плотные, из какого-то бумажного материала. Эти своеобразные «нити» не только не истлели, но даже не утратили позолоты, что часто случается с пряденным золотом на бархатах. Вид строения и материал этих тканей настолько схож (и в то же время единичен среди нам известных) с той камкой, которая указана в приведенной Торговой книге XVII века, а по характеру узора вполне подходяща к Дальнему Востоку, что мы решаемся отождествить их с Яской и Индейской камкой.

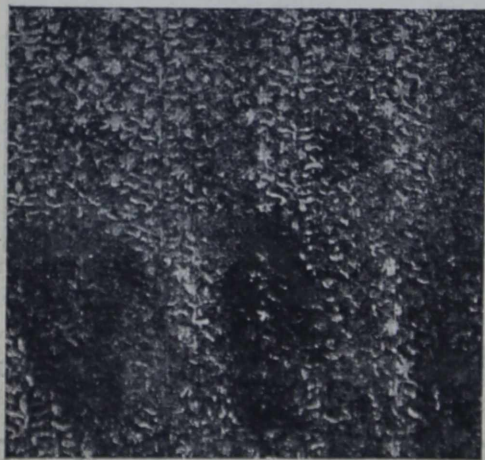


Рис. 44. Камка адамашка мелкотравчатая. Дамаск XVII в.

В Оруж. Пал. на покровце № 6365 опушка и середина скроены из такой же камки, с посконою, сканным шелком, при ширине ткани также в 13 вершков.

Камок бурских, мисюрских, вавилонских, гирейских и астрадамских нам неизвестно, и образцов их в наших музейных собраниях не нашлось.

Весьма часто встречаем камку китайку, которая характеризуется своим китайским узором. Она так широко была распространена в России, что удерживалась еще в XVIII веке даже в крестьянском быту. Образец камки-



Рис. 45. Камка китайка. Китай XVII в.



Рис. 46. Камка золотная. Италия XVII в.

китайки имеется на подкладке покрыва на гробнице Натальи Кирилловны из ризницы Вознесенского м-ря (Оруж. Пал. № 12297) и на покрове царевича Дмитрия (Оруж. Пал. № 12208), (Рис. 45).

Цареградская камка характеризуется узором из символических или лицевых изображений, напр.: четырехконечными крестами в кругах, с инициалами имени Христа или головками херувимов, Христа в образе «Архиерея Великого», Богородицы, и т. п. Образец цареградской камки имеется на фелони,

приписываемой новгородскому еп. Моисею (†1363), но несомненно относящейся к XVI веку²⁹).

Камка золотная, с особой техникой введения нитей пря-

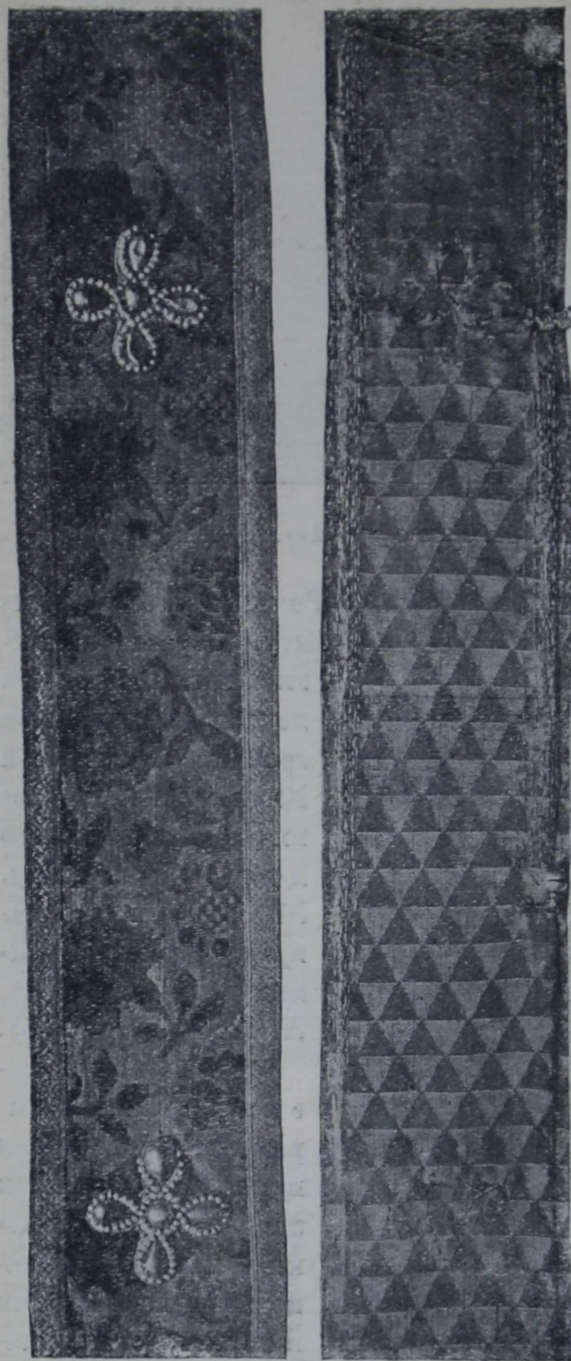


Рис. 47. а) Бархат рытый. Венеция XVII в.

б) Камка чешуйчатая. Италия XVII в.

имеющему отдельные геометрические фигуры, близкие к кругу. Оружейная Палата хранит пелену XVII в. (№ 12243), подкладка которой скроена из камки хрущатой; узор камки состоит из мелких ромбов.

деного золота подкладным челпоком, имеется на саккосо XVII в. из Патр. ризницы (Оружейная Палата № 12029). (Рис. 46).

Ткань, по характеру узора, должна быть отнесена к числу италийских.

Из эпитетов камки, вызванных расцветкой и характером узоров, имеются камки: двулличная, чешуйчатая и хрущатая.

Двуличный обозначает выработку узора на обеих лицах, с разноцветными утком и основой.

Чешуйчатый указывает на узор, сходный с чешуей рыбы или состоящий из мелких треугольников (последние часто делались в два цвета).

Образец такой камки сохранился в одном из подрясников патр. Никона (из нее сделаны карманы); а также на подкладке ораря из Архангельского собора (Оружейная Палата № 12143). (Рис. 47).

На русских миниатюрах с бытовыми сценами постоянно видим камку чешуйчатую на пологих кроватей, одеялах, занавесах и т. п.

Наименование хрущатый относится к узору,

ТАФТА.

Тафта всецело принадлежит к числу шелковых тканей, так как даже нити пряденого золота или серебра в нее вводились весьма редко. Техника выработки тафты отличается устойчивостью и сохранилась до наших дней в тождественной ткани—к а н а у с (по указанию акад. Ф. Е. Корша—к а н а у с от польского k a n a w a s). Для тафты всегда



Рис. 48. Тафта струйчатая. Запад XVII в.

берутся сравнительно тонкие нити одинаковых №№ как для основы, так и для утка. Характер переплетения нитей—полотняный (гроденаплевый), т.-е. каждая нитка утка чередуется с каждой нитью основы. Эти два условия делают поверхность тафты совершенно гладкой, однородной

и без всяких узоров; как лицевая или правая сторона, так и обратная, левая, совершенно одинаковы. Образец тафты можно видеть на подкладке и опушке макарьевского саккоса из Патр. Ризницы (Оруж. Пал. № 12005). Несмотря на однообразие техники в выработке тафты, она по количеству сортов не уступала остальным шелковым тканям. Отличие одного сорта от другого выражалось в толщине нитей. Торговые книги XVII в. очень подробно характеризуют особенности каждого вида тафты. Так: «Шамская тафта не линяет, ширина ей 9 вершков, тонконита, без покровок (лучшая червчатая)». Название шамская мы отождествляем с другим распространенным названием тафты и шелка: «Шамоханская или Шамохейская». Тафта Бурская (т.-е. бруская) толстонита, как узор на ней, ширина 9 вершков, покровок нет». Упоминаемое выражение «как узор» указывает, что толщина нитей, выступая на поверхности, имела подобие узора, но во всяком случае не того характера, как обычные узоры на тканях. Тафта Виницейская или Виницейка: «ширина ее полтора аршина, линяет, а иная не линяет..., покровки хороши у тое тафты». Тафта китайка «хуже всех, ширина поларшина с покровью». Наконец тафта неизвестного происхождения, называемая клеенка (клеянка), одна сторона клеена, ширина поларшина». Эти наименования тафты, необходимые для торговых людей, повидимому, очень мало были распространены в практике казначеев и составителей описей. Например, в таких подробных описях, как описи Патр. Ризницы, где имеется большое количество предметов с применением тафты, ни разу не показано вышеперечисленных ее наименований. По старинным описям известна еще тафта Вавилонская³⁰), упоминаемая один раз в книге «Выходов царей» под 1641-м годом (стр. 93), тафта немецкая, гунгулиная или ангулиная, и тафта такатцкая. Этих образцов тафты нам еще не встретилось, и указать их характерные особенности затрудняемся.

Следует отметить еще два вида тафты, которые не вошли в торговые книги. В описи Саввы Сторожевского монастыря за 1676 год упоминаются «тафта двоеличная: шелк зелен да лазорев», «тафта двоеличная: шелк таусинной с рудожелтым». Наименование «двоеличный» указывает на два «лица», которые получает тафта от присутствия двуцветных нитей, причем один цвет введен в основу, а другой в уток. Двоеличная тафта имеется на подкладке упомянутого Макарьевского саккоса (Оруж. Пал. № 12005) и на других предметах Патр. Ризницы. Другой род тафты связан с знакомым нам термином «струйчатый». На одной из пелен Патриаршей Ризницы имеется подкладка из тафты струйчатой, такой же, как в гладких объях (Оруж. Пал. № 12247), (Рис. 48). Струйчатость достигается ашпретурой (пропуском между металлическими валами с узором). Из узорных сортов тафты нам встретилась только один раз «тафта золотная с травками розных цветов» на оплечьях и зарукавьях стихаря XVII в. из собрания Патриаршей Ризницы (Оруж. Пал. № 12135), (Рис. 49). Тафта персидского производства,

обычной выработки, и отличается от других сортов тафты только тем, что подкладными челноками, для образования узора, в нее введено тонкое приданное золото и нити цветного шелка.

О происхождении названия тафты приходится сказать то же самое, что и по отношению названий большинства шелковых тканей,—оно во-



Рис. 49. Тафта золотая. Персия XVII в.

сточное и производится от персидского «тафтэ». В России тафта появилась не позднее XV века и встречается в духовной кн. И у л и а н и и, супруги князя Василия Борисовича Волоцкого, около 1503 года, под именем «тавта».

Ф А Т А.

Наиболее легкой из шелковых тканей является ф а т а. Обычно под именем «ф а т ы» разумеют продолговатый плат, предназначенный служить частью женского наряда, преимущественно на Востоке. Вероятно название ткани перешло на наименование предмета и стало тождественным. Но мы не должны смешивать ткань с названием предмета. Ф а т а, как ткань, всегда является чисто шелковой, состоящей из тончайших некрученых нитей, тогда как ф а т а—«покрывало»—может быть из весьма разнообразных сортов ткани. Например: «фата цветная, выбойка Т у р с к а я»; «фата байберековая лазарева с полосами, по краям каймы черлены»; «мигкальная фата» (миткаль—бумажная ткань, а не шелковая).

Техника выработки и внешний вид ф а т ы (ткани) вполне ясны. По своему строению она гроденаплевая, нити утка последовательно чередуются с нитями основы, причем нити основы несколько тоньше уточных. От тафты ф а т а отличается только большей разреженностью нитей основы и утка, почему ткань получается полупрозрачной, похожей

на кисею, но несколько плотнее ее. Фата чаще встречается в подкладках церковных пелен и воздухов, а также и на других предметах, как напр., на коврике Оружейной Пал. № 3723. Она нередко служит прокладкой, т. н. п а в о л о к о й, на жалованных грамотах, а также покрывкой миниатюр в книгах. Имела ли фата узоры и расцветку,—из просмотренных нами документов установить не удалось. Вообще фата, вследствие своей нежности, быстро изнашивалась и теперь встречается сравнительно редко.

Д О Р О Г И.

Д о р о г и—довольно распространенная ткань; несомненно она восточного происхождения, как о том свидетельствуют ее многочисленные наименования: г и л я н с к и е, к а ш а н с к и е, к и з и л б а ш с к и е, т у р с к и е и я с к и е. Для определения вида этой ткани мы имеем не особенно богатый, но вполне достаточный материал. В литературе и в обиходе довольно твердо установилось мнение, что самое название «дороги» указывает на то, что эта ткань характеризуется узором из вертикальных п о л о с, подобно тем, которые постоянно встречаются на восточных тканях. Но это не соответствует действительности. Родес, бывший в России в XVII веке и знакомившийся с ввозимыми товарами, определенно говорит, что «дороги»—это в о с т о ч н а я т а ф т а. Из документов видно, что наряду с узорами из полосок очень часто встречаются «дороги с травками мелкими золотными и серебряными», «д о р о г и к и з и л б а ш с к и е—по брусничной земле, по ней деревца золотные с шелками», и т. п. Еще чаще встречаются д о р о г и ц в е т н ы е: зеленые, лазоревые и пр., но без всяких узоров, или же струйчатые. Иностранцев предлагает производить это название от имени персидской ткани «дârâi», так как в одном подлиннике XVII века приведены параллельно арабским начертанием «дârâi», и русский перевод этого слова через «дороги». Однако, точного указания о технике выработки этой ткани не приводится.

В Патриаршей Ризнице был стихарь (Оруж. Пал. № 12135), по описи 1772 г. лист 209 об. № 15, принадлежавший патр. Никону; стихарь скроен из «дорог» (Рис. 50). Ткань чисто шелковая, совершенно тождественная с тафтой, т.-е. гроденашлевого переплетения, но в нее введены нити пестрой, так называемой «узловой» окраски,—желтые и зеленые, отчего ткань имеет полосатый вид. В настоящее время западные ткани такой окраски носят название ш е н е.

В Воскресенском Музее (б. Ново-Иерусалимского мон.) хранится фелонь (№ 822—222—22), подкладка которой скроена, по указанию описи XVII в., из д о р о г д в о е л и ч н ы х³¹). Ткань совершенно тождественная по материалу и технике выработки с тафтой; отличие усматривается лишь в применении для утков нитей более толстых, чем для основы, отчего вся поверхность ткани получает мельчайшую репсовую землю. Кроме того, в д о р о г а х замечается почти всегда различная окраска основных и уточных нитей. В указанном образце д о р о г введен крас-

ный вареный шелк для основы и желтый шелк утка, что дает земле ткани вид и наименование «двоеличной».

Дороги полосатые сохранились на подкладке воздуха из ризницы Новоспасского монастыря (Оруж. Пал. № 12603) и отмечены в описи этого монастыря 1779 года. Шелковая ткань, тождественная с тафтой, имеет червчатый цвет, который рассекается тончайшими вертикальными полосками. Введение полосок достигается не двуцветной окраской готовой ткани, а заправкой станка двуцветными, чередующимися между собою нитями основы. Если при двуцветной основе до-



Рис. 50. Дороги. Восток XVII в.

бавляются также двуцветные, чередующиеся утки, то узор ткани будет состоять из клеточек, и такие дороги в описях называются «клетчатыми».

Указать отличие дорог «гилянских» от «кашанских», кизилбашских или турецких от яеских, — пока не представляется возможным, но думаем, что различие между ними было небольшое и не касалось строения ткани. Первые три наименования территориально об'единяются, так как Гиляны составляли переднюю провинцию, лежащую вдоль юго-западного берега Каспийского моря; Кашаны — город в провинции Ирак-Аджеми в той же Персии, а Кизилбашы — общее название для Персии. Следовательно, этими наименованиями отличали документы только место вывоза дорог, а не особенность их выработки и строения.

КУТНЯ.

К у т н я—ткань, название которой производят от бухарского «хутне» и арабского «кутни». В документах указан ряд ее наименований: бухарская, турецкая, кизилбашская, индийская, вавилонская и немецкая, почти всегда соединенных с отметкой: «полосата». Савваитов определяет эту ткань, как состоящую из шелка и бумаги. Сохранившиеся образцы кутни вполне подтверждают правильность указания на материал, входящий в состав этой ткани. На упоминавшемся выше подризном стихаре патр. Никона из «дорог» (Оруж. Пал. № 12135), (Рис. 50), «подольник» скроен из «кутни алой». По внешнему виду ткань ничем не отличается от гладкого атласа средней добротности; только на ощупь ясно заметно, по жесткости ткани, что в нее введено значительное количество нешелковой пряжи. Анализ ткани показывает, что ее основа состоит из шелковых нитей, а уток из очень толстых бумажных (некрашенных), соединяющихся между собой правильным атласным переплетением. Кутня легко определяется по тыловой (левой) стороне ткани, где резко выступают толстые нити утка, совершенно незаметные в чисто шелковом атласе.

ЗЕНДЕНЬ.

З е н д е н ь—ткань, названная Савваитовым, без каких-либо пояснений, шелковой. Необоснованность этого определения заметил уже Иностранцев, но почему-то сам присоединился к указанию Савваитова. Ссылаясь на «Историческое и топографическое описание Бухарь», составленное в X веке Наршахи³²⁾, Савваитов указывает на бухарское селение «Зандана или Зендене», от имени которого и получила название ткань з е н д е н ь. Ткань эта, по сообщению историка, выдвигалась во многих бухарских селениях и вывозилась в отдаленные области. Наршахи определенно указывает на принадлежность з е н д е н и к числу тканей бумажных. Но Иностранцева смущает то, что эту ткань носили «цари и вельможи и за нее платили так же дорого, как за парчу» (откуда взяты последние указания, не известно); поэтому Иностранцев склонен, вопреки определенным указаниям Наршахи, все-таки отнести ткань з е н д е н ь к числу шелковых. Прежде всего отметим, что в XVII в. з е н д е н ь расценивалась очень дешево, напр., миткалинные ризы, скроенные в 1623-м году в церковь пречистой богородицы Ржевской в Трубниках, имели опушку из «зендени тмосиней», аршин которой оценен только в 10 денег³³⁾. Затем, для определения сорта ткани и ее вида мы имеем дяконский стихарь из собора 12 апостолов (теперь в Оружейной Палате № 12057), скроенный из золотного атласа и подложенный «зенденью лазоревой», что отмечено в описи 1772 года (лист 39, № 2). Ткань подкладки чисто б у м а ж н а я, без всякого шелка. По технике она тождественна с миткалинными тканями, только нити в ней несколько толще, чем в кишяке (см. ниже). Описи упоминают различные

цвета зендени: гвоздичный, лазоревый, мясной, синий, червленый и др. В большинстве случаев зендень шла на подкладки или на самые бедные ризы в сельские церкви. В Оружейной Палате и в Историческом Музее имеется множество образцов зендени гвоздичного, лазоревого, синего и красного цветов.

К И Н Д Я К.

К и н д я к принадлежит к числу восточных бумажных тканей. По объяснению академика Ф. Е. Корша, «киндяк» происходит от персидского «кунаг», что значит нить хлопчатника или шелка (слов. Даля). На одной из фелоней, принадлежавших древней ризнице Моск. Успенского собора (теперь в Оруж. Пал. № 12046), скроенной из «атласа золотного по алой земле», имеется подкладка «киндяк кирпичный», что определяется описью 1701-го года³⁴). В Историческом Музее, на подкладке одной пелены, сохранился, совершенно тождественный вышеуказанному, «киндяк» кирпичного цвета. Целый ряд киндяков различных окрасок имеется на подкладках церковных одежд в Воскресенском музее (б. Ново-Иерусалимского мон.): «киндяк зеленый» (на подкладке ризы № 829-229-27), «киндяк лимонный» (там же, на подкл. саккоса бархатного лазоревого), «киндяк песочный» (на подкл. «пелены синодальной № 1», в Оруж. Пал.).

По этим образцам мы совершенно отчетливо можем уяснить себе особенности этой ткани. Прежде всего устанавливается, что к и н д я к чисто бумажная ткань. Нити, в утке и основе, почти одинаковой толщины, имеют правильное гроденаплевое переплетение; сама ткань довольно тонкая и весьма редкая, просвечивающаяся. Другой особенностью киндяка является его окраска. При внимательном изучении ткани замечается, что она сработана не из цветных нитей, а окрашена уже после того, как она снята со станка. Это видно и по неровной окраске нитки, и по зашпывшим от краски отверстиям между нитками, и склеенностью их между собой.

Как указывалось, к и н д я к имел различную окраску, причем, окрашенный в красный цвет, он носил название «кумача» (последний встречается в документах XVII века).

Ткань «киндяк» передала свое наименование одежде. Даль указывает на кафтан особого покроя в Псковской и Тверской губерниях. Далее же и Савваитовым указывается, что киндяк означает «выбойку» или «набойку». Мы не встречали «набойку» с именем к и н д я к а и думаем, что определение Даля и Савваитова ошибочно, так как киндяк встречается только одноцветный и без узоров: «киндяк червчат, киндяк темно лазорев», и пр. Между тем, «выбойка или набойка», как показывает самое название, имела всегда какой-нибудь узор, причем последний делался с деревянной или металлической доски, а не через окраску нитей.

МИТКАЛЬ.

Название миткаль об'яснено Иностранцевым в его статье, неоднократно нами упоминавшейся. Иностранцев считает миткаль производным от арабского «мискаль», означающего определенный вес и золотую монету, и полагает, что название цены или веса перешло на самую ткань, по примеру слова «парча», означающего по-персидски «кусок», а у нас впоследствии сорт золотой ткани. Восточное происхождение миткаля Иностранцев видит и в старинном его наименовании «миткали арабские». Реальное значение миткаля, как ткани, Иностранцев определяет по словарям Джонсона и других; где указано персидское слово «мискали», со значением льняная или полотняная ткань. Для нас эти определения непонятны. Миткаль—один из самых распространенных видов ткани, дошедших до наших дней, с тождественными наименованием и техникой выработки. Основной признак миткаля тот, что он является чисто бумажною тканью; поэтому указания Иностранцева на персидское «мискали», с значением льняной или полотняной ткани,—мало убедительны. Миткаль вырабатывается гроденашлевым переплетением бумажных нитей, причем, в зависимости от номеров пряжи и плотности тканья, будут получаться различные его сорта, и этим сортам присваиваются различные наименования.—В своем чистом виде миткаль будет иметь только белый натуральный цвет, причем его нити отвечают современным номерам пряжи от № 32 до 48 для основы и от 36 до 50 для утка. Тонкие сорта миткаля носят название ситца. Следовательно, все упомянутые нами бумажные ткани: миткаль, киндяк, кумач и выбойка, тождественны по технике. Бумажная ткань гроденашлевого переплетения без окраски будет «миткаль»; если этот миткаль мы опустим в красную краску—он будет «кумачем»; если же в синюю, или рудожелтую, или другую какую-нибудь, то «киндяком»; если мы на белом миткале сделаем набивной узор, то тогда он получит название «набойка или выбойка»; то же название — выбойки, получает и киндяк, если на него наносится набивный узор.

К бумажным тканям, бытовавшим в России в XVII веке, относятся «бязь» и «кисея». Бязь тоже сорт миткаля, но очень толстого (нити утка соответствуют №№ 16—18 пряжи, а №№ основы 20—22) и имеющего начёс на лице или на изнанке. Характерная особенность бязи та, что номера утка ниже номеров основы; это делается для того, чтобы из основных нитей можно было сделать ворсовый начёс.

Кисея тождественна по технике с фатой (разница только в материале—бумага) и, кажется, кисея не подвергалась окраске.

В. Клейн.

П Р И М Е Ч А Н И Я.

- 1) Первое издание вышло в 1865 году, второе в 1896-м.
- 2) Francisque Michel. Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent. Paris, 1852. Tome I, pag. 106—107.
- 3) Н. А. Аристов. Промышленность Древней Руси. СПб. 1866 г., стр. 155, прим. 483.
- 4) В. Прохоров. Материалы по истории русских одежд. СПб. 1881.
- 5) Сахаров. Путешествия русских людей. СПб. 1839, ч. II, стр. 105.
- 6) В «Описи домашнему имуществу царя Ивана Васильевича, по спискам и книгам 90 и 91 (1582—83) годов (См. «Временник Моск. Общ. Ист. и Древн. Россійск.», кн. 7) несколько раз упоминается об «образцах», т.-е. особых нашивных украшениях для платья, которые велено было при изготовлении аксамитити золотом и серебром, ткани же «аксамита» — не было.
- 7) Савваитов. Описание старинных русских утварей. СПб. 1896, изд 2-е, стр. 2.
- 8) Строев. Выходы гос. цар. и вел. кн. М. 1844, стр. 643.
- 9) Бумадея (двуличная, с узором, с ворсом).
- 10) Fr. Michel, Vol. II, pag. 35—37.
- 11) Происхождение этого слова, вероятно, восточное. Патканов, в своем труде о «Драгоценных камнях, их названии и свойстве по понятиям Армян в XVII веке» (Труды Восточного Отделения имп. Археологического Общества, ч. XVII. СПб 1874), описывает значение драгоценного камня «яхонта», один из оттенков которого — синева-лиловатый, носит название «тауси», т.-е. павлиний цвет. Действительно, таусинный цвет вполне отвечает окраске оперения павлина. Часто вишневым цвет отождествляется с таусинным.
- 12) Воспроизведен в издании «Выставка древне-русского искусства, устроенная в 1913 г. Москов. Археологическим Институтом». М. 1913 г., стр. 85.
- 13) Опись 1720 г., стр. 92.
- 14) Опись 1720 г., стр. 26.
- 15) Строев. Выходы гос. цар. и в. кн. М. 1844 г. стр. 700.
- 16) А. И. Успенский. Столбцы быв. Архива Оружейной Палаты. Вып. I. М. 1912 г., стр. 51.
- 17) Musées Royaux des Arts Décoratifs de Bruxelles. Catalogue d'Etoffes anciennes et modernes, décrites par M-me Isabelle Errera. Bruxelles 1907.
- 18) «Временник» Моск. Общ. Ист. и Др. Росс., том. 8, стр. 5.
- 19) И. М. Кулишер. Очерк истории русской промышленности. Петроград. 1922, стр. 85—89.
- 20) А. И. Успенский. Столбцы Арх. Оруж. Палаты, вып. I, стр. 51 № 146.
- 21) Б. Г. Курц. Состояние России в 1650 г. по донесениям Родеса. (Чтения в имп. Общ. Ист. и Древн. Росс. за 1915 г., кн. 2-ая, стр. 120).
- 22) П. Савваитов. Описание старинных русских утварей. М. 1896. стр. 38.
- 23) Примесь шерсти резко ощущается при сжигании нити.
- 24) Чтение в Общ. Ист. и Др. Росс. за 1874 г., кн. 4, стр. 325.
- 25) Fr. Michel, Tome I, page 136.
- 26) Кафтан издан у F. R. Martin, Figurale Persische Stoffe aus dem Zeitraum 1550—1650. Stockholm, 1899.
- 27) Из такой камки скроены ризы, приписываемые новгородскому епископу Никите († 1108); хотя в литературе указывают, что они были найдены при обретении

его мощей в 1558 году, и, следовательно, должны относиться к началу XII века, но характер узора ткани определенно заставляет датировать ее XVI веком, указывая, что при вскрытии мощей на них были положены новые ризы.

²⁸⁾ В бюллетене Московской торговли за 1652 г., приводимой Родесом, камазин назван агмесиен.

²⁹⁾ Рисунок камки воспроизведен в «Трудах XV Археологического Съезда в Новгороде 1911 года». Москва, 1914 г., том. I, табл. XVIII.

³⁰⁾ «Вавилоном» русские называли гор. Багдад.

³¹⁾ Арх. Леонид. Описание Ново-Иерусалимского монастыря. (Чтения в имп. Общ. Истор. и Древн. Росс. за 1874 г., кн. 4, стр. 320.)

³²⁾ Опубликовано Шефером в Париже в 1892 г., есть русский перевод Лыкошина.

³³⁾ «Труды Комиссии по осмотру и изучению памятников церковной старины г. Москвы и Москов. епархии», том. 4. Материалы по истории храмов г. Москвы, под моей редакцией.

³⁴⁾ Напечатана в «Русской Исторической Библиотеке», т. III, стр. 773.

К ВОПРОСУ О ФОРМАХ И ПРОИСХОЖДЕНИИ ДРЕВНЕ-РУССКОЙ БРАТИНЫ.

Вопрос о возможном происхождении братины так же мало разработан, как и вопрос о происхождении самого названия этого сосуда, столь широко распространенного на Руси XVII века.

Неизвестно, происходит ли братина от существительного «брат», глагола «братъ» или от какого-нибудь иного русского, либо искаженного иностранного слова. Одно лишь представляется бесспорным — это употребление братин для питья задравных чаш, сопровождавшегося в монастырском и царском быту древней Руси целым обрядом, которому посвящено особое исследование А. Орлова¹⁾.

В богатом собрании братин Оружейной Палаты хранятся «живые свидетели» этого давно угасшего обряда: братины — задравные чаши XVII века. Таких братин имеется три. На двух из них читаем надписи о том, что, по повелению царя Алексея Михайловича, в одну братину наливается «богородицына чаша», а в другую — «святейшего патриарха чаша». На третьей братине нет указаний, чья именно чаша в нее наливалась²⁾. По виду, форме, отделке, высоте и, за ничтожною разницей, по весу эта братина сходна с двумя предыдущими; даже надпись на венце этой братины (царский титул) повторяет надпись братины — «богородицыной чаши». Возможно, что из этой именно братины Алексей Михайлович пил свое собственное здоровье, так как задравных чаш в особоторжественных случаях обыкновенно бывало три: богородицына, патриаршая и царская. Но это лишь предположение.

Необходимо тут же отметить, однако, что эти три братины по своим пропорциям и соотношениям отдельных частей заметно отличаются от других, так сказать, типичных братин своей эпохи. Характерною особенностью братины вообще является ясно выраженная шарообразность сосуда, приблизительная одинаковость его размеров в ширину и высоту. Братины же, о которых идет речь, представляются сосудами приземистыми, высота которых едва достигает двух третей ширины, а потому они приближаются по своим формам к древне-русской чаше, представляют как бы переходную форму от чаши к братине. Украшения этих

братин также не совсем обычны: вместо чеканных узоров, черневых или резных клейм, являющихся обычными украшениями братины, на этих трех братинах-чашах видим по четыре отдельно наложенных сверху на гладкую поверхность сосуда крупных клейма с эмалевыми узорами и (в двух случаях) с камнями.

Но как бы там ни было, употребление этих трех братин (и уж во всяком случае двух из них) для питья заздравных чаш несомненно, как несомненно и то, что древне-русская братина вообще нередко была сосудом, предназначенным для питья заздравных чаш. Об этом неоспоримо свидетельствуют обычные на братинах надписи: братина такого - то «пить из нее на здоровье», или «пити из нея на здравие всякому», или «пити из нея за здравие всякому доброхотящему человеку, благодаря бога и моля за государя». Эту последнюю надпись любопытно сопоставить с надписью на таком исключительном памятнике древне-русской столовой посуды, как известная чара князя Владимира Давыдовича Черниговского (убит в 1151 г.), на которой читаем: «а кто из нее пьет, тому на здравье, а хвала бога своего осподаря великого князя». Таким образом, традиция братинных надписей XVII века идет очень издалека.

Факт употребления братин для заздравных чаш, думается, можно считать установленным. Возможно, что из братин пили и те поминальные заупокойные чаши, которые являлись почти обязательным обрядом на русских поминках и бытовали в России еще на нашей памяти, а может быть бытуют в провинции и теперь. По крайней мере, именно таким употреблением можно было бы объяснить интересный сам по себе факт постановки братин на гробницы. Известно, что в XVII в. братина стояла на гробнице сына Грозного Ивана Ивановича, как об этом свидетельствует, не вполне ясная, впрочем, надпись на одной из братин Оружейной Палаты ³⁾.

Итак, братина являлась сосудом для питья заздравных чаш, но не всегда можно было пить из одной братины в круговую, она не всегда могла быть тою братскою чашей, которая могла бы объяснить самое название сосуда, как это пытались делать. Дело в том, что братина, как и всякая другая древне-русская столовая и питьевая посуда, отнюдь не является сосудом определенного размера и одинаковой емкости. Некоторые особенно большие по размерам братины, очевидно, служили только вместительными и хранилищами для питей, которые наливались из этих братин в более мелкие сосуды для питья. Известен специальный вид такой большой братины: так называемая «ендова» — братина с носиком для наливания жидкостей. Но хранилищами питей служили несомненно и простые братины особенно крупных размеров, из которых питье черпалось чарками или ковшами.

Это - с одной стороны. С другой — были и очень маленькие, почти игрушечные братины, из которых немислимо было пить заздравные круговые чаши (такова, например, золотая братина царицы Евдокии Лукьяновны Оружейной Палаты в 7 сантиметров высоты считая с крышкой, и всего в 5 сантиметров ширины). Из такой братины нельзя было пить,

а разве только по древне-русскому обычаю «пригубить» чашу,—прикоснуться к ней губами.

Остается предположить, что заздравные чаши пились из братин не только вкруговую, быть может, даже преимущественно не вкруговую, а братину осушал после тоста за чье-либо здоровье ее владелец (отсюда и обилие братин с именами «хозяина»), либо вообще один человек (этим быть может объясняется стереотипная надпись на многих братинах: «братина добра человека»).

Допустимо, разумеется, и такое предположение, что первоначально, в древнейшие эпохи, из братин пили вкруговую, но затем, в XVII веке, это ее назначение утратилось, а название самого сосуда сохранилось, как это нередко бывает.

Поскольку справедливы эти догадки, могла бы лучше всего объяснить история, но она безмолвствует в данном случае. Исторические русские документы впервые упоминают о братине лишь в XVI веке, умалчивая при этом о предназначении сосуда, об его бытовой роли. Но братина бытовала на Руси задолго раньше, чем упоминают о ней письменные источники.

Древнейший из бывших известным нам до сих пор серебряных сосудов типа братины хранится в Эрмитаже. Сосуд этот называется иногда «братинной» потому, что в нем налицо все существенные конструктивные элементы русской братины: венец, выпуклое тулово и стоян-подставка. Мало того: самый способ художественной обработки тулова сосуда довольно обычен в братинном деле XVI—XVII веков: вся поверхность тулова разделена на выпуклые ложкообразные части, покрытые в данном случае чеканными изображениями, а в более поздних русских образцах—чеканными или резными узорами. Но соотношения, пропорции отдельных частей описываемого сосуда не типичны для русской братины XVI—XVII веков, поскольку мы их знаем: высота сосуда на целую четверть меньше максимальной его ширины, сосуд слишком приземист, приближается по формам к чаше, подобно тем трем братинам-заздравным чашам, о которых только что шла речь.

Тулово этого довольно крупного по размерам братинообразного сосуда состоит, по подсчету А. А. Спицына ¹⁾, из 154-х ложкообразных выпуклостей с вычеканными на них изображениями людей, зверей, птиц, цветов и фантастических существ довольно грубой техники. Так как внутренность сосуда, состоящая из полтораста расчеканенных снаружи впадин, никоим образом не могла представлять удобств и радовать глаза, а древние мастера всегда очень заботились о красоте внутренних поверхностей питьевых сосудов, украшая их подчас даже драгоценными камнями,—то внутрь сосуда вставлена другая гладкая чаша, в центре дна которой вырезано клеймо с изображением Георгия на коне и греческою надписью.

На венчике этой братины снаружи довольно смело и уверенно рукой вырезана сцена звериной погони: барс гонится за каким-то рога-тым животным, собака—за зайцем, грифон—за конем. Глядя на эту

цепу погони, трудно не вспомнить об искусстве сассанидов. Эти звериные погони, эта острая экспрессивность могла прийти только оттуда— из Ирана. Некоторые иранские аналогии намечаются и в изображениях на ложках-выпуклостях братины. Яснее формулируя свою мысль, я хочу сказать, что образец, мотив скульптурных украшений этой братины, кем бы и где бы ни была она сделана, несомненно, идет с Востока. И притом, если не из самой Персии, то из какой-то страны, где господствовали именно сассанидские художественные вкусы.

На дне подставки этой братины снаружи вырезана надпись о весе («35 гривен»), которую, по заключению А. И. Соболевского, можно отнести к XII веку. Исследовавший и описавший эту братину А. А. Спицын относит эту надпись к «несколько более позднему времени».

Такова братина, бытовавшая на Руси, как показывает ее надпись, в XII—XIII веке, но несомненно перусская по происхождению.

Четырнадцатый и пятнадцатый века не дают нам ни вещественных, ни письменных памятников о братине. По крайней мере, древнейшее письменное упоминание о братине, какое удалось найти, относится к началу XVI века. Это—духовная грамота князя Дмитрия Ивановича Жилки, брата Василия III, умершего в 1521 году⁵), в которой читаем:

«А судов моих в казне (следует перечень), да две братины, што мне дал князь великий Василей, а на них по четыре крушки золочены, а в них писано имя великого князя Васильево; да пять братинок, а на них венцы, а в них писано имя князя Дмитрея Ивановича; да люди и звери писаны, золочоны».

Следующее письменное же упоминание о братинах находим в описи домашнего имущества Иоанна Грозного 1582—1583 годов⁶). Здесь братины упоминаются в нескольких местах, а именно: «братина золота резана с чернью с лалы и с яхонты Государевы Царевичевы и Великого Князя Федора Ивановича всеа Русии Царицы и Великие княгини Прины, а сделано в (из?) золотых в (из?) приносных, что приносили о ее радости, весу в ней 2 гривенки, 30 золотников; помета у той статьи: сыскати.

«Братина золота гладка по венцу дорожки, весу в ней гривенка и пол 2 золотника, а принесла ту братину к Государю на новоселье 91-го (года) июня в 20 день Царица и Великая Княгиня Марья; и та братина помечена в нетех».

«Да из приказных же судов пожаловал Государь Царевичеве княж Иванове Царице старице Леониде:

«Братина золота велика, а по венцу подпись наведена чернью имя Царя и Великого князя, а меж слов по венцу в гнездах два яхонта лазоревы, да два тумпаза, весу 5-ть гривенок и 5 золотник; и та братина помечена в нетех».

«Братина золота, по венцу и по ней резаны травы с чернью, по венцу ж меж трав подпись имя Царевича князя Ивана Ивановича, в клейме (клейме) яхонт лазорев, весу 2 гривенки и 15 золотник; а ударили челом Царевичю и князю Ивану старцы Футьня (Хутьня?) монастыря; и та братина помечена в нетех».

«Братина золота гладка с покрывкою, на покрывке яблочко, весу гривенка и двадцать пол осма золотника; и та братина помечена в петех».

В описи «пожитков» Бориса Годунова 1588 года среди «судов серебряных, чеканенных травами и фигурами, с финифтью, чернью и позолотой» упоминаются четыре братины, а среди «судов деревянных» 8 братин «троецких» (Троице-Сергиевой лавры?) и 7 братин «корельских» (быть может—каповых). К сожалению, эти деревянные братины до нас не дошли, как не дошла и ни одна из подробно описанных выше братин. В коллекциях братин Оружейной Палаты и Российского Исторического музея есть, правда, несколько братин, которые могут быть отнесены к концу XVI—началу XVII века по стилистическим своим данным и частью по именам владельцев, живших в первой четверти первой половине XVII века. Особенно надо отметить в этой группе памятников три медные братины «добра человека» из собрания Исторического музея. Архаичность их стиля невольно привлекает внимание, в особенности на наиболее пышном экземпляре (№ 12), близком по характеру сюжетов к эрмитажной братине XII—XIII века. Тулово этой братины, так же, как и эрмитажной, состоит из сплошь расчеканенных ложек-вышуклостей. Самые сюжеты этой чеканки довольно родственны эрмитажной братине: те же фантастические существа—полу-люди, полу-звери, те же танцоры и фокусники, единороги, крылатые кони, львы и т. д., вплоть до фантастического ракообразного животного с человеческой головой. Систематическое параллельное изучение этой братины с братиною Эрмитажа могло бы дать очень интересные результаты (вплоть до отдаления эпохи появления медной братины за пределы XVI века), но эта задача не входит в программу настоящей работы.

Из братин, датируемых XVI веком не историко-критическим путем, а на основании надписей, до сих пор была известна лишь одна—поступившая по высочайшему повелению в 1827 году в Оружейную Палату серебряная братина с титулом Иоанна Грозного на ее венце (по Описи Палаты 1884 г. № 683). Однако, при ближайшем изучении эта братина должна быть поставлена и по форме, и по способам украшения вне братин «русского дела», невзирая на русскую надпись на ее венце. Вопрос о происхождении этой братины может служить темой специального исследования, выходящего за пределы настоящей работы.

Таким образом, единственная, точно датированная XVI веком, братина не может быть признана ни русской по происхождению, ни даже типичною по форме для русской братины.

Зато число неоспоримо русских братин XVII века исчисляется десятками разнообразнейших образцов, заставляющих удивляться изобретательности мастеров, с такою гибкостью и артистичностью умевших применять новые виды художественной обработки сосуда, сохраняя его основные конструктивные черты. Именно эта множественность дошедших до нас экземпляров братин говорит о распространенности этой формы сосуда на Руси, об ее излюбленности. На самом вершине древне-русского

общества—в царском дворце—были золотые изукрашенные самоцветами и эмалью братины; в быту бояр, духовенства, купечества и служилого сословия далеко не редкостью были серебряные братины с именами владельцев и замысловатыми изречениями. Классы трудовые пользовались медными братинами, подчас выполненными очень тонко и искусно, иной раз не уступавшими по художественности братинам из драгоценных металлов. В собрании Исторического музея есть медная братина с надписью, подтверждающей обращение этих сосудов в трудовых классах: «братина кузнеца Данилы Замяти».

Несмотря на эту множественность памятников, существует предположение, что в XVII веке братина, как сосуд, была уже в стадии отмирания ⁷⁾. Косвенное подтверждение этому можно, прежде всего, видеть в том, что самый поздний из известных доселе точно датированных образцов братины относится к самому началу XVIII века: это медная братина Исторического музея, помеченная 1702 годом. Другим подтверждением этого предположения может служить то обстоятельство, что в XVII веке назывались братинами сосуды, мало похожие на типичную братину. Чаще всего это были небольшие сосуды без необходимого для настоящей братины тулова, как, например, черневая с эмалью «братина» Алексея Романова (Опись Оружейной Палаты 1884 г., № 693) или та самая братина Михаила Романова, стоявшая на гробнице сына Грозного, о которой говорилось выше, и ряд других. Связь названия сосуда с определенной его формой, а может быть и употреблением, очевидно, стала утрачиваться, братина выходила из рядового употребления, становилась формой редкой, специальной. Братина, как и ковш, становилась предметом подарка, награждения.

Таким образом, вопрос о происхождении названия братины и о времени появления этого сосуда на Руси приходится признавать пока недостаточно выясненным.

Обратимся теперь к вопросу о форме братины и возможном ее происхождении. В добытых при раскопках на нашей территории металлических сосудах разных эпох и народов можно найти ряд прототипов братины, то приближающихся, то удаляющихся от основного ее типа, каким мы его знаем по памятникам XVII века, но только в одном случае среди этих «братинообразных» металлических сосудов удалось мне найти настоящую «братину».

В 1891 году, при раскопках у деревни Гутова, Оханского уезда, Пермской губернии, был найден, сохраняемый ныне в Эрмитаже, серебряный сосуд с припаянной к нему ручкой, на которой вычеканено типичное для сассанидского серебра изображение пьющего перса, а на тулове сосуда вычеканены не менее типичные для сассанидского искусства звери ⁸⁾. Сосуд этот не дает материалов для точной его датировки, но сассанидское его происхождение несомненно, как несомненно и то, что он едва ли может быть относим к цветущему периоду эпохи Сассанидов, и время его появления следует определять, приблизительно, концом VIII—началом IX века.

Если у этого сосуда отнять ручку,—кстати сказать, органически с сосудом несвязанную и кажущуюся позднейшею добавкой,—пред нами предстанет самая настоящая братина. Налицо венеч с легким расширением вверху, шарообразное тулово, стоян. Мало того — высота сосуда приблизительно равна его максимальной ширине — диаметру наиболее выпуклой части сосуда.

Такое совпадение могло бы быть, конечно, простою случайностью, если бы среди памятников древне-восточного серебра не встречались другие виды «братинообразных» сосудов, приблизительно той же эпохи, к которой может относиться описанный выше сосуд. Следовательно, сассанидский сосуд из деревни Гутовой сам по себе не является исключением, единственным экземпляром, а лишь видоизменением одной из форм древней восточной металлической посуды.

Если же сопоставить обнаруженный мною факт столь близкой аналогии русской братины в сассанидском искусстве с эрмитажной братиной, о которой говорилось уже, как о произведении, если не сассанидском, то созданном под явным влиянием сассанидского искусства, и с медными братинами XVI—XVII века Исторического музея,—то значение сассанидского сосуда из деревни Гутовой для истории русской братины становится еще более крупным. Значение этого факта и еще возрастает, если обратиться к анализу форм русской братины.

Изучение форм древнерусских братин приводит, прежде всего, к разделению их на две основных группы: братины на высокой стройной подставке-ножке, которые можно условно назвать «братинами на стояне», пользуясь образным словарем древней Руси, и братины на низеньком широком поддоне, которые можно столь же условно назвать «братинами на поддоне».

Наиболее распространенным типом была, повидимому, братина на стояне. По крайней мере, в самом крупном собрании братин, какое мы имеем, в собрании Оружейной Палаты, преобладают братины именно этого типа.

Пытаясь выяснить конструктивные основы братины, разгадать секрет ее композиции, я обратился к промерам русских братин Оружей-



Сассанидский сосуд из д. Гутова. (Государственный Эрмитаж).

ной Палаты и отчасти Исторического музея. Промеры велись в трех местах: измерялась окружность венца, окружность тулова в наиболее выпуклой его части и окружность самой тонкой части—ножки стояна или поддона.

Результатом этих промеров явился закон, если угодно—канон братинной конструкции. И притом закон достаточно суровый, соблюдаемый почти неизменно, с ничтожными разве отступлениями, во всех изученных образцах, а их было в моем распоряжении до 50-ти.

На первом месте поставим группу братин на стояне. Для братин этого типа устанавливается следующее нормальное соотношение ширины различных частей сосуда, являющееся законом композиции братины.

Диаметр наиболее выпуклой части тулова братины всегда равен сложенным вместе диаметрам венца и ножки стояна. Иначе: диаметр венца братины всегда меньше диаметра максимальной выпуклости тулова именно на диаметр ножки стояна. Другими словами: диаметр ножки стояна есть мерило максимальной выпуклости братины по отношению к ее венцу.

На прилагаемом рисунке показаны три братины этого типа. Условно принимая диаметр ножки стояна во всех трех случаях равным единице, получаем следующие соотношения диаметров:

ножка стояна 1	выпуклость тулова 3,25	венце 2,25
ножка стояна 1	выпуклость тулова 4	венце 3
ножка стояна 1	выпуклость тулова 5	венце 4



Братины на стояне.

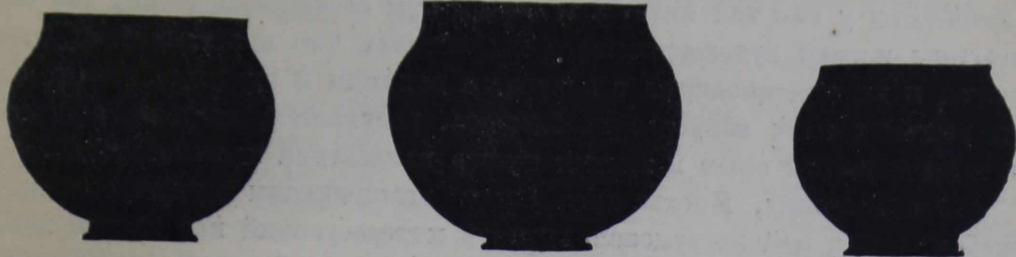
Число отступлений от этого канона оказалось очень небольшим и самые размеры отступления только в единичных случаях превышали 10%.

Оказался свой закон и у братин второй группы—с широким основанием, у братин на поддоне. Этот канон выразился в следующем:

Диаметр наиболее выпуклой части тулова братины равен сложенным вместе: диаметру венца и половине диаметра поддона. Иначе: диаметр венца братины меньше максимальной выпуклости тулова именно на половину диаметра поддона. Другими словами: половина диаметра поддона есть мерило максимальной выпуклости братины по отношению к ее венцу⁹⁾.

На прилагаемом рисунке показаны три братины этого типа. Условно принимая диаметр поддона во всех трех случаях равным двум единицам, получаем следующие соотношения диаметров:

поддон 2	выпуклость тулова 5	венец 4
поддон 2	выпуклость тулова 4	венец 3
поддон 2	выпуклость тулова 4,50	венец 3,50.



Братины на поддоне.

Тому, кто знаком с братинами и кому ведомо то впечатление крайнего разнообразия форм, какое производят братины, все сказанное может показаться парадоксом. Но математика промеров не лжет. И тем несравненно и выше представляется искусство древнерусских мастеров декоративного художества, умевших воплощать единый по существу замысел в столь разнообразных формах, прекрасно знавших еще нескрытые нами законы своеобразной игры светотени и линий и так искусно умевших пользоваться ими. Под тем, что мы привыкли называть «фантазией» или «свободным творчеством» мастера-художника, оказывается строгая математическая формула, так называемое вдохновение или изобретательность—не претупают неких основных законов формы, а лишь маскируют их, лишь выявляют их в новых воплощениях.

Позволю себе добавить, что этот композиционный закон братинного делания сурово применялся даже в таких совершенно исключительных образцах, как известная братина Третьякова Оружейной Палаты. Если мы обратимся к промерам, то увидим, что сумма окружностей ножки и венца этой братины лишь на ничтожную долю меньше окружности тулова. Ножка и венец дают 60 сант., а выпуклость тулова 62 сант., следовательно, мастер отступил от канона всего на 3%. Соблюдался этот канон и в братинах, выполнявшихся по русским заказам западными мастерами в Гамбурге и Стокгольме.

В свете этого закона или канона композиционного строения русской братины совершенно особое значение приобретает и тот эрмитажный сассанидский сосуд, о котором шла речь выше. Сосуд этот оказывается созданным по тому же закону, который воплощен в русских братинах на стояне XVII века. Диаметр ножки стояна этого сосуда равен 3,5 сант., диаметр венца 7,5, а диаметр выпуклости тулова около 12 сант., т.-е. почти равен диаметрам ножки стояна и венца ($3,5 + 7,5 = 11$ сант.).

Учитывая общее влияние Востока на формы памятников декоративного искусства допетровской Руси, вспоминая сассанидский характер

несомненно бытовавшей в России XII—XIII веков эрмитажной братины и близость к этой братине одной медной братины Исторического музея, принимая, наконец, во внимание восточный склад орнаментики и способов распределения украшений на некоторых русских братинах XVI—XVII веков, допустимо, как мне кажется, поставить вопрос о возможности происхождения форм русской братины из Персии.

Вопросы формообразования памятников декоративного искусства разработаны у нас так мало, а материал так бесконечно велик, так бесчисленны истоки художественного творчества, так причудливо скрещиваются и перекрещиваются в искусстве влияния и взаимодействия, что при решении этих вопросов необходима, разумеется, сугубая осторожность, необходим опыт и знания целого коллектива исследователей.

К сожалению, Москва так бедна памятниками древневосточного серебра, что в ней невозможно изучать интересующий нас вопрос непосредственно по памятникам. Но в Ленинграде, обладающем исключительным по богатству собранием восточного серебра, нет того богатства образцов братин, каким располагает Москва. Отсюда ясен вывод: поставленный вопрос может быть окончательно разрешен, как и многие другие, впрочем, только об'единенными силами Москвы и Ленинграда, только путем внимательнейшего изучения коллекций Эрмитажа и Оружейной Палаты, только поисками новых доказательств, либо опровержений выдвинутой гипотезы.

Виктор Никольский.

ПРИМЕЧАНИЯ.

1. А. Орлов. Чаши государевы. М. 1913.
2. На братинах имеются следующие надписи (по Описи Оружейной Палаты 1884 г., ч. II, кн. 1-я): № 695—первая надпись: «божиею милостию великий государь царь и великий князь Алексей Михайлович всея Великия и Малыя и Белья России самодержец» и вторая надпись—«повелением великого государя в сию братину наливается богородицына чаша»; № 696 имеет только первую надпись братины № 695; № 697—«повелением великого государя царя и великого князя Алексея Михайловича всея Великия и Белья России самодержца в сию братину наливается святейшего патриарха чаша».
3. По Описи 1884 г. № 694. На серебряной братине имеется следующая надпись: «братина государя царя и великого князя Михаила Феодоровича всея Руси самодержца; зделана з золото черново которая стоит; на гробу благоверного царевича князя Ивана Ивановича».
4. А. Спицын. Из коллекций императорского Эрмитажа. УШ. Две серебряные чаши. «Записки Отделения русской и славянской археологии императорского Русского археологического общества», т. УШ, в. I, СПб. 1906, стр. 270—274.
5. Собрание государственных грамот и договоров, т. I, стр. 409. Н. П. Лихачев. Дипломатика, СПб. 1901, стр. 85.
6. Временник общества истории и древностей российских, М. 1850, № 7, «Опись домашнему имуществу царя Ивана Васильевича по спискам и книгам 90 и 91 годов».
7. Такая именно мысль была высказана Е. Ф. Коршем при обсуждении моего доклада на тему настоящей статьи в заседании подсекции декоративного искусства Государственной Академии Художественных Наук 22 октября 1924 года.

8. Восточное серебро. Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения, найденной преимущественно в пределах Российской империи. СПб, 1909, табл. 64, рис. 109.

9. Считаю не лишним привести данные из произведенных обмеров братин, показывающие, как, при большом разнообразии размеров, соблюдался общий закон братинной конструкции. Первая цифра показывает окружность ножки стояна в самой тонкой ее части или поддона, вторая—окружность венца, третья—окружность самой выпуклой части тулова сосуда, а четвертая—в скобках, сумму первого и второго обмеров. Размеры всюду даны в сантиметрах.

Братины на стояне. Коллекция Оружейной Палаты: № 690.15—43—58 (58), № 680. 22—36—58 (58), № 10804. 13—34—47 (47). № 685. 15—28—43 (43), № 10821. 16—33—50 (49), № 10803. 17—35—51 (52), № 10813. 12—41—54 (53), № 10886. 12—41—54 (53), № 10806. 12—13—44 (43), № 10816. 18—39—56 (57), № 10823. 14—38—53 (52), № 10817 (две). 9,5—27—35 (36,5), № 682. 14—46—62 (60), № 10688. 18—30—46 (48); новые поступления: № 794. 15—37—51 (52), № 162 (Ковелина). 13—44—57 (57), № 811. 11—27—37 (38), № 787. 10—29—38 (39). Медные братины Исторического музея: № 11. 18—35—53 (53), № 12. 27—45—73 (72).

Братины на поддоне. Коллекция Оружейной Палаты: № 10459. 22—40—51 (62—11=51), № 10686. 22—42—52 (64—11=53), № 2151. 21—30—41 (51—10,5=40,5), № 686. 21—36—47 (57—10,5=46,5), № 15175. 15—30—37 (45—7,5=37,5), № 2147. 19—38—46 (57—9,5=47,5), № 10805. 19—33—44 (52—9,5=42,5), № 10822. 27—38—53 (65—13,5=51,5), № 684. 23—39—52 (62—11,5=50,5), № 10819. 23—36—49 (59—11,5=47,5), № 10814. 21—39—51 (60—10,5=49,5).

Приятным долгом считаю выразить глубокую признательность И. А. Орбели и А. В. Орешникову за любезное содействие при выполнении настоящей работы.

ГЕРМАНСКОЕ ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В БЫТЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ.

(По нескольким предметам Оружейной Палаты).

К самым удивительным вещам Оружейной Палаты относится кубок № 1162. Он не похож ни на какой другой кубок, и в нем есть что-то особенное, высокое и загадочное, что отделяет его какою-то невидимой стеною от всего остального. Исторически о нем известно только то, что в 1632 году патриарх Филарет благословил этим кубком свою внучку, парвену Марфу Михайловну. Дальше история кубка не восходит. По стилю явно, что он относится к XVI веку, но опорных точек для обследования нет никаких, не имеется ни клейм, ни надписей (кроме старой надписи о весе), ни гербов, ни каких бы то ни было отметок. Вещь немая, или, вернее, она говорит громко и красноречиво, но язык ее непонятен.

И вот в одной из книг, вышедших в Германии после войны и лишь недавно полученных в Москве, обнаруживается вскользь, мимоходом, упоминание об этом кубке. Известный ученый Розенберг, на закате маститого возраста, после многих десятков лет научной работы над художественным серебром, как бы передает на проверку и исследование будущих поколений итоги своих изысканий, уже признанные им интуитивно, но еще не получившие подкрепления данными анализа.

В книге о Ямницерах (Rosenberg, «Jamnitzer», 1920, стр. X) попутно высказано в предисловии следующее: «если бы мы не были убеждены в пользу Ямницера множеством документальных данных, а в пользу Бенвенуто Челлини своеобразием его мемуаров, то, вероятно, ассоциировали бы представление о высших мастерах серебряного дела с совершенно другими именами, с именем Карадоссо и с именем Лудвига Круга. Что представлял собою Круг, можно найти только у Нейдэрфера, которого не очень читают, а чем был Карадоссо, можно судить только по Челлини, которому не очень верят. Если бы удалось отыскать одну из легких, прочеканенных в золоте, тронутых эмалью дощечек Карадоссо, или фактами доказать, что кубок Лобковица в Рауднице, дароносица Ашаффенбургского кодекса, чаша с камнями в ризнице св. Антония

в Падуе и кубок с ландекнехтом в Кремле исполнены Кругом, то мы имели бы одного итальянского и одного немецкого мастера, к которым могли бы гораздо лучше приурочить нашу потребность в культе гениев, чем к Ямницеру и к Бенвенуто Челлини».

Под условным названием «кубка с ландекнехтом» несомненно подразумевается данный кубок, ибо никакой другой в Оружейной Палате под это название не подходит. К тому же дело идет о качественности такого высокого уровня, что сомнений в объекте быть не может. Конечно, Розенбергом высказано только предположение, однако этого довольно. Тьма неизвестности, окутывающая происхождение данного кубка, пронизывается одиноким, но ярким лучом, и становится понятным многое.

Лудвиг (Луидель) Круг (он же Крюгер, род. в 1489 г. и умер в Нюрнберге в 1532 году), был всеобъемлющей гениальной натурой эпохи Возрождения. Это немецкий Леонардо да Винчи. Он живописец, скульптор, гравер и золотых дел мастер. Повидимому, как Леонардо, он охватывал все, и, как Леонардо же, почти ничего не оставил. Та же печать бесплодия запечатлела натуру чрез-

мерной широты. Несколько гравюр, подписанных буквами L. K. с кувшином между ними (этот кувшин, «Krug», был выбран мастером, как говорящее выражение его фамилии, и дал ему название «мастера с кувшином» — «Der Meister mit dem Krug»): эти гравюры, вероятно,



Рис. 1. Кубок № 1162 (предполагаемая работа Лудвига Круга).

способны скорее исказить представление о мастере, чем его раз'яснить. Правда, это единственные достоверные, но все же это случайные остатки его творчества. Круг сам себя расточил. Только современники могли чувствовать, что за величину он собою представлял. Какая-нибудь случайность могла бы, может быть, дать разряд этому огромному накоплению творческой силы, но жизнь мастера быстро проскользнула в исканиях, и у потомства остался только глухой отзвук когда-то громкого имени.

Однако, что-нибудь из творчества этого крупного художника могло уцелеть в числе вещей безымянных, между прочим, быть может, и данный кубок. Предположение Розенберга правдоподобно, потому что известно достоверно, что Круг с увлечением занимался торевтикой. Мало того: это предположение имеет даже вес доказательства. Ведь именно оно открывает глаза на причину удивительной особенности данного кубка: все понятно, если кубок был сделан именно не специалистом-серебреником, а художником большого искусства. Самая сущность этого произведения именно и состоит в том, что оно сделано не приемами привычной техники, всегда несколько ремесленной, даже у лучших мастеров, — нет, этот кубок весь живой, весь создан, весь сотворен, весь выдуман. Если угодно, можно даже охарактеризовать его так: это дилетантская, гениально дилетантская работа, отмеченная тем, что в ней нет профессиональности, и в этом-то именно и заключается причина и обособленности этой вещи среди других, и ее очарования. Анализируя кубок, можно вкратце отметить в нем следующие признаки:

1) Форма этого кубка не повторяется ни в каком другом; она создана художником именно для этой вещи: этот кубок — оригинал, модель. Это свойство отмечено в описи Палаты таким выражением: «кубок в виде вазы». Выражение неудачное. Это вовсе не ваза, это именно кубок, но форма обычного профессионального кубка совершенно изменена: нижняя часть тулова сужена и сокращена, средняя расширена. Цель мастера ясна. Этим приемом выдвинута роль увенчивающей кубок фигуры, той самой фигуры ландскнехта, которая придает особый тон всей вещи, сообщает ей даже название. Художник пожелал, чтобы это была не обычная фигурка, увенчивающая крышку как украшеньице и представляющая собою только перерождение пуговицы для поднимания крышки. Нет, здесь эта фигура задумана как скульптура, и форма кубка приспособлена к тому, чтобы не подавлять ее значение, а наоборот подымать его, причем однако и размер фигуры выискан так, чтобы не нарушилось господствующее впечатление главной части предмета.

2) Орнаментация серебряного позолоченного кубка мелкими цветными камнями и многочисленными крохотными камешками и инталиями из оникса и сердолика. Это удивительно своеобразный прием, очень понятный и характерный в эпоху Возрождения с ее увлечением геммами и камешками. Он выдуман и применен художником крайне индивидуально, т.-е. так, как совсем не встречается у других мастеров и на других вещах. Художник стремился широко использовать этот прием классической

античности, но был так верен германизму, что не пожелал нарушить немецко-готической традиции кубка и применил камни и геммы хотя и в изобилии, но в образцах таких малых размеров, что они почти не замечаются и во всяком случае не бросаются в глаза. Они только вносят какую-то особую ноту, как-то одрагоценивают вещь, придают ей какой-то изысканный антиквизирующий привкус, но однако замечательно сгармонированы с общим немецким впечатлением кубка, с его выпуклыми ложками (букелями), ведущими свое начало из глубины средних веков, и с идущими оттуда же накладными завитками готической острокрайчатой листвы.

3) Самая главная особенность кубка заключается в его скульптурной части, в его двух скульптурах, одна нагая в стояне, другая одетая, или, вернее, полуодетая—ландскнехт, а точнее античный воин, на крышке. Это опять таки, конечно, работа не серебряника, а художника большой скульптуры, спустившегося временно с высоты чистого искусства к горну и чеканам серебряных дел мастерской. Характерно для скульптора Германии эпохи Возрождения, что он пожелал испытать себя в обоих основных задачах: в фигуре нагой и в фигуре одетой. Еще характернее разница в трактовке обеих фигур: каждая из них выискана сложною работою творчества, но нагая пригибается, припадает к древесному стволу, не то старается поддержать его, не то хочет вырвать и поднять его, но в сущности сливается с деревом, ступшевается, заслоняется: какая-то немецкая стыдливость, какая-то застенчивость не дает ей полной свободы, это нагота северянина, она на половину прячется. Зато верхняя фигура дана вся на показ: ее поза вызывающая, полная бравуры Ренессанса, и автор с наслаждением промоделировал на ней второе естество человека—его одежду, в сущности одну хламиду, но широкою, с смелым узлом складок спереди и с пышными рукавами во вкусе эпохи Возрождения. Кроме скульптурных исканий, противополжение этих двух фигур, конечно, выражает какую-то идею. Немцы слишком философы, чтобы обойтись без осмысления художественных образов. Даже в обычных кубках стоян с поддоном очень часто трактуется в виде олицетворения земли с ее тварями и гадами, в противовес крышке, которая должна представлять беспредельную высь с птицами небес. И здесь в поддоне удержаны традиционные мотивы ящерицы, змея, лягушки, улитки и т. д., есть даже собака, краткий синтез всех тварей земных. Самый стоян изображен в виде обычного древесного ствола, но смысл контраста, повидимому, иной. Верхняя фигура изображает воина с мечом, который весь изогнулся, чтобы как можно выше поднять над головой зажатый в горсти красный яхонт (рубин или алмаз). Это очень оригинальный мотив, и, повидимому, он-то и должен был осмысливать всю композицию. Этот рдеющий как капля крови яхонт, вероятно, олицетворяет то самое рдяное вино, которое должно было наливать в кубок. Воин стоит на кубке хмельно возбужденный, задорный и вызывающий. Контрастом является поддон с его девственною первобытностью, с червями утробы земной,—там таинственные незримые соки природы, там неспорченный первобытный человек, еще безлич-

ный, еще обобщенный с природою. По стволу вверх подымается та влага, которая просвечивает красною искрою в горсти ландекнехта. Внизу—первобытность темная и грязная, но простая и здоровая, наверху просветленная и пробужденная цивилизация с улучшенным способом одурманивания—вином и усовершенствованным орудием истребления—мечом. В обоих фигурах с высокою художественностью тип выбран очень простой и некрасивый, но тем лучше выражающий внутреннее озарение грубой природы светом сознания.

Все перечисленные признаки очень подходят для такого своеобразного автора, как Круг. Перед нами работа скульптора, мыслителя и искателя. Этот кубок произведение единичное. Лишнее подтверждение состоит в том, что кубок не имеет марки. Он сделан не в цехе, он не прошел через контрольные инстанции, он не нуждался в административных удостоверениях, он был совершенно чужд этому миру. Его работал скульптор, как работали скульпторы Ренессанса, для себя и по-своему, выявляя свое творческое искание, может быть, по чьему-нибудь заказу, но мало стесняясь заказчиком, часто действуя ему наперекор, выводя его из терпения своей медленностью, то увлекаясь работою, то остывая к ней, то меняя все сначала. Весь такой прием прямо противоположен приему профессионала. К тому же кубок по размеру вышел слишком тяжел. Серебро употреблено без расчета.

Можно сделать вывод, что автор кубка, если он не Круг, то кто-то очень похожий на Круга, а таких было немного.

Кубок подробно описан в Описи Палаты под № 1162 и был издан в «Худож. Сокров. России», 1902, №№ 9—10, стр. 222 и 263, где автор описания верно отметил его своеобразность. В Россию кубок попал, вероятно, в виде подарка царю через какое-либо посольство. Наиболее соответствующим временем привоза его в Россию можно предположить царствование Федора Ивановича или Бориса Годунова. Записи о подарках этого времени далеко не так полны и не так точны, как записи XVII века, чем и может объясняться отсутствие определенных данных о времени поступления кубка в царскую казну. Вместе с тем заграничные подарки этих двух царствований были, повидимому, особенно роскошны и обильны.

Во всяком случае появление такого немецкого кубка на столе русского царя в XVI веке вполне естественно.

Более неожиданным является проникновение в древнюю Русь церковных предметов немецкого Возрождения.

Примером такого проникновения может служить серебряная доска в раме, очевидно крышка с переплета евангелия, находившаяся до Революции в качестве иконы в домово́й патриаршей церкви ап. Филиппа в Московском Кремле, № 13756 (в Описи 1720 года она в этой церкви не упоминается). В середине изображены сидя, в рост, в сильном рельефе, 4 евангелиста с агнцем в центре, в обрамлении 12 святых, из них двое в рост, остальные по грудь, в углах символы евангелистов. Работа чеканами так энергична, что во многих местах доска пробита насквозь,



Стоян и поддон кубка Оружейной Палаты № 1162
(предполагаемая работа Лудвига Круга).

и в настоящее время представляет собою своего рода решето. Такой прием был бы пороком при изготовлении сосуда, но для данной цели мастер не считал нужным стесняться в силе удара, лишь бы отчетливее выявить



Рис. 2. Крышка с переплета евангелия, немецкой работы 1522 года (№ 13756).

рельеф изображения. Размер $33,5 \times 24,3$ сант. По обрезу рамы орнамент гравирован, тут же вырезана дата «1522». Если на кубке Круга так называемый ландскнехт являлся в идее мастера не ландскнехтом, а ап-

тичным воином в хламиде, то здесь под видом святых подчас выявились (напр., в верхнем ряду апостолы Андрей и Петр) действительно настоящие ландскнехты с бычачьей шеей, низким лбом, налитыми кровью щеками и грубой густой бородою. Характеры и темпераменты вообще подчеркнуты сильно: Матфей тяжкодумно водит пальцем по книге (налево внизу), Марк (направо вверху)—тип житейского практического мудреца в меховой шапке, в глубоком раздумьи запустил пятерню в бороду, Лука (налево наверху) флегматически медленно и глубокомысленно чинит перо, пылкий Иоанн с полуоткрытым ртом олицетворяет экстаз (ср. оклад имперского евангелия в Вене, Розенберг, 3 изд., 30 а. т. I).

Столь же характерный предмет—алтарный складень (Flügelaltärchen), обнаруженный в числе церковных ценностей и удержанный от уничтожения (№ 16012). Он представляет собою низкий ящик с оконцем из стекла, на ящичке укреплен складень из трех створ, средняя створа имеет на себе 4 места для свечей. С лицевой стороны на средней створе помещено накладное чеканное барельефное изображение благовещения, а на боковых створах такие же изображения 4 святых женщин, в том числе св. Екатерины и св. Магдалины. На оборотной стороне на средней створе вырезано по серебру в гравюрной манере изображение в пейзаже богоматери кормящей грудью младенца, а на боковых створах двое святых, вероятно Константин и Елена. В орнаментации много переживаний готики, вполне естественных, если принять во внимание, что в Западной Европе в кубках, а тем более в церковной утвари, как-то чашах, паникадилах, кацеях и т. д. готика держалась во многих случаях в полной силе вплоть до начала XVII века (напр., готическая чаша 1606 года, Розенберг, 3 изд. № 411, f.). Наиболее выдающийся художественный интерес представляет гравюрное изображение богоматери. Мадонна трактована в смиренности и убожестве, вдали от людей, в пустыре. Внизу на камне дата: «1566». В углу направо змейка, под нею крохотная монограмма из букв F. R. По сведениям, собранным в Музее Изящных Искусств, под руководством Н. П. Романова, А. И. Аристовой, богоматерь воспроизведена с гравюры Альбрехта Дюрера, относящейся к 1503 году, при чем известно безымянное повторение этой гравюры, относящееся к 1566 году, т. е. к тому самому году, которым помечена настоящая гравюра. Мастер F. R. не известен.

Клейм на складне, как и на евангельской доске, не имеется, что впрочем на церковных вещах наблюдается нередко.

Возникает вопрос, каким образом эти предметы могли проникнуть в древний русский церковный быт при его отрицательном отношении к западному христианству? Как обычное правило, Москва даже не хотела узнавать священные изображения в произведениях Запада. Так, например, св. Екатерина, изображенная с орудием своих мучений, частью колеса, в стояне кубка Оружейной Палаты № 913, описывалась в 1663 году так: «жонка золочена литая, на голове венец, в левой руке книга, с левой жь стороны дуга», а в 1676 году «девка в одежде, позолочена, возле ее пол колеса с спицами» (Опись Оружейной Палаты, ч. II, кн. 1, стр. 139).

Св. Георгий, изображенный эмалью на карабине и пистолетах, поднесенных в 1630 г. голландской земли гостем Карпом Демулином (вероятно, фан-дер-Мюлен), был описан следующим образом: «человек на коне белом, на человеке одежда лазорева, колет змею копьем» и «люди на конях колют змею копьем» (№№ 7809 и 8313) («Вестник археологии и истории», XX, Спб., 1911, стр. 88). Евангелисты не были опознаны на кубке № 951 и названы «люди чеканные с книгами» (Опись Ор. Пал., ч. II, кн. 1, стр. 167). Адам и Ева на кубке № 1071 описаны так: «человек да жена литые белые наги, подает яблоко, меж ими травка» или «у дерева два человека литых наги, женек пол подает мужеску полу яблоки» (там же, стр. 235). В виде редкого исключения на кубке № 950 опознано священное изображение в описи 1663 г. «на кровле меж столбиков брак в Кане



Рис. 3. Алтарный складень, немецкой работы 1566 года (№ 16012).

Галилейетем» (там же, стр. 166). Крайне характерно следующее обозначение в описи царской казны на Казенном дворе, составленной в 1640 г. (А. Викторов «Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов», М., 1877, вып. I, стр. 26): «в ящичке в деревянном мужик в шляпе, волосат, с бородою, да жонка с ребенком на осяте, да собака, воцаные». В этой восковой группе очень легко опознается бегство в Египет святого семейства, но древняя Русь не хотела признавать своей святыни в этой чуждой трактовке.

Каким же образом такие же «жонки», «девки» и «мужики», изображенные на описываемых предметах, вошли в древний русский церковный обиход? Это могут выяснить архивные данные, а пока косвенный ответ на этот вопрос дают недавно опубликованные записки Генриха Штадена («О Москве Ивана Грозного», Москва. 1925, стр. 63).

В них между прочим говорится следующее: «на этой реке (Коле) они (Строгановы) торгуют с голландцами, антверпенскими торговыми людьми и другими заморскими. Сюда голландцы и антверпенские (торговые люди) привезли несколько сот колоколов, которые были взяты из монастырей и церквей, и всякого рода церковные украшения—венчики, светильники от алтарей, медные решетки с хор, церковные облачения, кадилницы и многое множество подобных вещей». В этом указании важно не только установление самого факта, но и характеристика об'ема данного явления. Оказывается, западная церковная утварь ввозилась в Россию XVI века в огромном количестве, в таком количестве, что хоть что-нибудь из этого ввоза должно было бы уцелеть до настоящего времени. Причина такого ввоза очень понятна. Реформация обусловила в Северной Европе массовое уничтожение предметов культа. Как отражение Реформации, возник экспорт таких предметов, чтобы выручить за них хоть что-нибудь против цены металла. И напор этого ввоза был так значителен, а соблазн приобрести ценную вещь задешево был так велик, что временами даже древняя Русь не в состоянии была противиться искушению, и, вероятно, таким образом иностранные церковные предметы просочились во множестве случаев в толщу древнего русского быта. Из того, что уцелело, можно привести, как примеры, следующие предметы, которые могли попасть в Россию с Запада в то время. В Пскове проф. Н. В. Покровским («Заметки о памятниках псковской церковной старины», «Светильник», 1914, №№ 5—6, стр. 7—10) описано паникадило, найденное в 1911 г. в Островском уезде на дне озера, причем приведен ряд аналогий этому предмету и упомянуто об указаниях на западное его происхождение. Внешний вид этого паникадила (таблица 1 того же издания) достаточно определенно свидетельствует о западных готических его элементах. Там же (стр. 37) описывается медное блюдо Успенской Пароменской церкви, относимое к XVI веку и безусловно западное. Близкое к нему блюдо указано в б. Музее Спб. духовной академии, а другое близкое блюдо находится в Оружейной Палате под № 2793; оно происходит из собрания Погодина. Подобные предметы далеко распространились по России. В частности не миновали они Москвы и достигли Сергиевской лавры. Два большие паникадила, там находящиеся, одно с явным и блестяще выраженным характером готики в б. «покоях», другое в Трапезной церкви (в настоящее время трудно доступное для обозрения, как находящееся вне музея), повидимому, особенно подходят к признакам того импорта, на который указывает Штаден.

Крайне характерно, что все эти предметы относятся ко времени не позже XVI века. Ту же грань не переходят и церковные предметы, описанные выше. Возможно, что они были выброшены из Западной Европы Реформацией. Их судьба, повидимому, свидетельствует о явлении, которое повторялось в истории более или менее периодически. Время от времени возникали сильные иконоборческие движения. Масса предметов уничтожалась бесследно. Постепенно это движение успокаивалось, а искусство отыскивало новые пути. В виде промежуточного явления на-

блюдалась полоса, когда прямое уничтожение заменялось продажей и сбытом на более или менее отдаленные рынки, с целью выручки не только цены материала, но и стоимости художественной обработки. В XVI веке волна уничтожений, секуляризаций и т. д. в конце концов выбросила в Россию из Германии и из Нидерландов множество произведений искусства, и повидимому некоторые из них уцелели доныне, характеризуя в музеях эпоху Возрождения.

В Оружейной Палате, на ряду с предполагаемым творчеством Круга, этим захватывающим, глубоким, сложным и блестящим воплощением немецкого Ренессанса, евангельская доска XVI века характеризует уклон в сторону реализма, а гравюра Мадонны выявляет присущую истории германского искусства струю тихо-скромной сентиментальности. В смысле приемов в гравюре применен легкий штрих резцом, в барельефах евангельской доски—сильный и смелый удар молотом по чекану, а в кубке Круга на первое место выступает лепка, восполняемая литьем, резьбой и ювелирной отделкой.

* * *

Полученный во время печатания настоящего «Сборника» только что вышедший третий том книги Розенберга: «Der Goldschmiede Merkzeichen», 3, 1925 г., дает ряд новых данных о Круге. Оказывается, предположения о его работах развиваются и укрепляются. По отношению к кубку Оружейной Палаты мысль об авторстве Круга была впервые высказана Г. В. Брауном в статье, появившейся во время войны в 1915 г., в «Mitteilungen für vervielfältigende Kunst», стр. 45—47; фигура на крышке кубка казалась Брауну позднейшим добавлением, но Розенберг считает ее подлинной. И действительно, верхняя фигура качеством исполнения не только не уступает никакой другой части кубка, но, наоборот, едва ли не превосходит все остальное: как указывалось выше—в ней завершение всего художественного замысла. У Розенберга эта фигура вызывает недоумение: он называет ее «ландскнехтом», сопровождая это название вопросительным знаком. Действительно, какой же это ландскнехт, когда он одет в одну рубашку, с голыми ногами, в сандалиях, завязанных ленточкою? Это не только не ландскнехт во всей типичности этого рода войска, но даже не воин вообще, это аллегория и фантастика, это фигура-идея. Розенберг не вполне точен, когда указывает, что в руке фигуры чаша (Becher). Никакой чаши у юноши нет. В его руке алый камень-самоцвет в оправе. В кисти руки видно нечто в роде стебелька, и скорее можно было бы считать камень за изображение виноградной ягоды. Ясно одно—и тут замысел аллегорический: перед нами символ вина. Камни, которыми пользовался Круг, вероятно доставлялись в Нюрнберг в готовом виде; они вырезывались из раковин, происхождение их француско-фландрское, и отчасти они вероятно исполнены в Дьеппе во Франции. Украшение серебра камнями было в Нюрнберге в моде в течение какого-то очень короткого промежутка времени. Сам собою напрашивается

вопрос, не ввел ли эту моду именно Круг, и не исчезла ли она так легко именно потому, что подобное применение камней отражало не только общий стиль, но и личный вкус очень своеобразного мастера? К тому же кубок украшен не только камнями, но и резными сердоликами, бирюзой и яхонтами (рубины, алмадины или турмалины). В нижнем ряду, по краю поддона, очень мелкие яхонты образуют звездочки, закрепленные в середине штифтом. Этот прием составляет разновидность «холодной» эмали; он встречается очень редко и требует большого технического мастерства. Весь кубок вообще представляется совершенно исключительным не только по выдумке, но и по тщательности работы.

Однако личность Круга в свете новых данных как бы несколько теряет в титаничности — она входит в рамки времени и места. Круг — представитель целой семьи ювелиров, медальеров, серебряных дел мастеров. Год его рождения остается неясным, и Розенберг обходит его молчанием, ограничиваясь указанием, что старший его брат родился около 1485 года. На художественную деятельность Лудвига Круга имеются указания уже в 1514 году, а в 1522 г. он вступает в число мастеров. При наличии таких данных хотелось бы думать, что кубок Оружейной Палаты исполнен Кругом именно в этот промежуток времени, приблизительно между 1514 и 1522 годами, т. е. во всей свежести большого таланта и в полной свободе исканий, во всяком случае ранее вступления в более или менее рядовые условия работы в цехе.

Основным источником для определения стиля Лудвига Круга является рисунок Ашаффенбургской рукописи 1525 года, где изображен кубок (Розенберг, табл. 73), отчасти схожий в стояне и поддоне с кубком Оружейной Палаты; на срезе сука видно клеймо, состоящее из букв L. и K., между ними ваза с цветами.

Кроме этого рисунка, к работам Круга возводится еще другой рисунок из той же рукописи, изображающий корабль, украшенный камнями, а также еще два предмета, сохранившиеся не в подлинниках, а в изображениях. К его школе или мастерской причисляется до семи разных, более или менее спорных, вещей.

Самому Кругу приписываются только четыре предмета: кубок Оружейной Палаты, кубок в ризнице собора в Падуе, кубок в Национальном Музее в Будапесте и кубок князя Лобковица в замке Раудниц в Чехии; впрочем последний в 1922 году украден и исчез из вида.

Особенно отмечается близость Круга к Альбрехту Дюреру. Подчеркивается, что отец Дюрера был серебряных дел мастером, и сам Дюрер прошел в мастерской отца полную школу этого дела. В тесном Нюрнберге Круг и Дюрер — современники, тесно переплетенные всяческими узлами. Эти узлы так тесны, что еще в 1489 году Дюрер-отец и Круг-отец, оба совместно, получали заказы от германского императора. В кубке Оружейной Палаты отмечается сходство нагой фигуры с одною из фигур на раме картины «всех святых» (Троицы), 1511 года, исполненной по рисунку Дюрера.

Итак, в итоге получается такое явление: произведение искусства, находящееся в очень тесной связи с великим художником немецкого Возрождения, запечатленное необыкновенным своеобразием и отражающее Фаустовские настроения этой эпохи, обнаруживается в древней Руси, в обстановке теремов и келий: мы застаем его в руках патриарха Филарета, вручающего эту драгоценность своей малолетней внучке.

Древняя Москва лишь смутно могла отдавать себе отчет в его идейном содержании, но живо воспринимала важнейший элемент в искусстве — качество.

Д м . И в а н о в .

ФИНИФТЬ УСОЛЬСКОГО ДЕЛА.

В истории искусства русской эмали особенно существенным является вопрос о значении местных центров производства эмали именно потому, что в некоторые моменты на общее развитие этого искусства в значительной степени влияли достижения местных центров эмальерного производства ¹⁾. В этом отношении прежде всего приходится отметить «усольское финифтяное дело», широко развившееся в Сольвычегодске, а затем и в других вотчинных владениях «именитых людей Строгановых». В древней Руси усольская финифть, благодаря характерным своим особенностям, в отличие от других вещей, украшенных эмалью, отмечалась в древних описях и документах под рубрикой предметов «Усольскаго дѣла». Что же давало возможность Строгановым поставить это дело настолько хорошо, что оно было известно не только по всему Северу, но даже и в Москве?

Уже Флетчер, говоря о Строгановых, отмечает, что «у них были свои лекаря, хирурги, аптекаря и всякие ремесленники из голландцев и других иноземцев. Говорят, что царю платили они ежегодно 23.000 рублей, почему им и дозволено было производить торговлю ²⁾. К этому мы прибавим, что Строгановы за усмирение восставших черемис, остяков и башкир получили от Ивана Грозного «за их верные службы» право добывать на рудниках олово, медь, железо, свинец и проч. металлы, на что до этого обыкновенно имела право только одна Москва. Наличие больших средств давало возможность Строгановым не только иметь у себя лучших иностранных мастеров, но также и приобретать целый ряд таких предметов церковного обихода, которые могли служить образцами для местного производства. Об этом говорит, между прочим, современник Якова и Григория Аникиевичей Строгановых, опричник Ивана Грозного, Генрих Штаден ³⁾.

Все это дает нам довольно ясное представление о могуществе Строгановых, к которым в критические минуты не раз обращались и сами Московские цари, делая довольно крупные займы, необходимые на неотложные нужды государства. Будучи довольно предприимчивыми людьми, Строгановы поняли, что хорошо поставленные производства дадут им возможность завладеть торговым рынком. С этою целью они выписывают

к себе иностранцев и ставят на широкую ногу не только добывающую промышленность местного края, все расширяя пределы своих владений, но уделяют не меньшее внимание и производству художественных предметов. Если мы ближе познакомимся с характером этого производства, то увидим, что среди предметов декоративного искусства, вышедших из мастерских Строгановых, далеко не случайное место занимают предметы домашнего обихода, имеющие чисто утилитарное значение (эта черта является особенно характерной для Строгановых—людей чисто практического склада). В списке этих вещей мы найдем серебряные, залитые росписной эмалью, чашки, вилки и ножи, коробочки для румян (см. рис. 1), ларцы для женской туалетной мелочи, разных сортов пуговицы и проч.

Среди экспонатов Музея Оружейной Палаты имеются несомненные произведения «усольского дела». Это прежде всего «ставик» 1695 года с ножами и вилками, поступивший из собрания б. Патриаршей ризницы (инвент. № 15266). (См. рис. 2).

В Архиве т. н. Патриаршего Приказа имеется следующее описание этого предмета: «205 г. (1697) сентября 24

прислано св. патриарха из келейных казны въ домовую казну въ цѣну ставикъ съ ножами и съ вилками обложенъ серебромъ на немъ личины и травы рѣзныя мѣстами золочены, а полоски длинныя и попережныя рѣзныя золочены сплошь, на полоскахъ въ кружкахъ травы и личинки и на покрывкѣ въ кругу личинки жъ наведены финифтом; а въ ставикѣ 10 ножей Усольскаго дѣла черенья серебряныя прорѣзныя золочены, на череньяхъ травы и личинки наведены финифтом; да двой вилки черенья гладкія травчатые наведены финифтью, наконешники серебряныя золочены, на нихъ травы наведены финифтью жъ, а за тотъ ставикъ съ ножами и съ вилками въ келейную казну внесено 20 руб.»⁴⁾ Сравнение этого описания с находящимся в Оружейной Палате ставиком убеждает в их полном, доходящем до мелочей, совпадении.

Самый ставик, предназначенный для хранения столовых ножей и вилок, вышлен из куска липового дерева и обложен серебром, украшенным личинами с росписной финифтью. Форма ставика в виде опрокинутого вверх основанием конуса рассчитана так, что по снятии крышки зри-



Рис. 1. Коробочка для румян XVII в. Исторический Музей.

тель должен увидеть богато украшенные финифтью черенки ножей и вилок. Здесь, как почти во всех других вещах «усольского дела», необходимо отметить умение усольских мастеров достигать крупных декоративных эффектов при минимальной затрате средств: простая липовая болванка, обтянутая весьма тонкой пластинкой серебра— вот и все, что было под руками мастера.



Рис. 2. Ставик для ножей и вилок, работы 1695 г., Оруж. Палата, № 5266.

Он так тонко и с таким знанием рисунка нанес на плотной глади серебра стебли трав и в особенности аллегорические изображения времен года, что эта работа может быть отнесена к лучшим образцам резьбы по металлу. Не только на описываемом ставике, но и на трех известных нам других⁵⁾ с точностью повторяется одна и та же комбинация рисунков, при чем на всех контур рисунка намечен чеканом мягкой плавной линией, наведенной с обратной стороны, и лишь тонкая штриховка деталей нанесена резцом дополнительно с лицевой стороны. В нижней части ставика размещены в четырех секторах удачно скомпонованные стебли с тюльпанами, а выше над ними аллегорическое (не полное) изображение времен года: 1) зима — старик, греющийся на костре руки, 2) осень — богиня держащая в руках весы и меч, 3) и 4) весна — изображение младенца, держащего большую ветвь с тюльпанами (почему-то последнее изображение повторено в двух секторах). Даже при поверхностном рассмотрении этих изображений отмечается большое их сходство с произведениями граверной техники того же времени.

На местах перекрестья полосок прикреплены накладные клейма, имеющие по краю сканный обвод. В середине клейм в кругах, также обведенных более тонкой сканью, налита белая финифть, имеющая роспись то желтых тюльпанов с сочными зелеными листьями на ветвях, то «личин», т.-е. изображений голов юношей и девушек с темными вьющимися волосами, спадающими до плеч. Отметим, что эти юноши, имеющие весьма характерное одеяние, сделаны, повидимому, под большим влиянием каких-то рисунков явно западного происхождения. На крышке ставика прибита круглая выпуклая пластинка, в центре которой также по белому фону сделаны шесть личин — чередующихся мужских и женских голов, разделенных ветвями, заканчивающимися бутонами тюльпана; край накладки украшен сканными кружками, залитыми цветной эмалью.

Если сам ставик по сдержанности применения эмали может еще показаться несколько простоватым, то черенки вилок и в особенности ножей поражают яркостью красок и тонкостью рисунка. (См. рис. 3). Для того, чтобы сильнее подчеркнуть и выявить значение красок финифти на черенках ножей, мастер покрывает золотом гладкую поверхность обводов на краях черенков («наконечников»—как сказано в описи), а самый черенок делает прорезным, совершенно удаляя фон, незаполненный эмалью, и тем самым усиливая значение последней. Тонкая скань обрисовывает контур ветвей тюльпанов, лежащих на черенке, четко разграничивая поверхность различных красок эмали. Личины на черенках ножей, расположенные по одной с каждой стороны, имеют совершенно тот же характер, что и личины на ставике. В центре одного из черенков ножей в круге нарисован картуш, оканчивающийся по бокам двумя маскаронами с вытянутыми языками.

Что касается черенков вилок, то в отличие от ножей они не прорезные, а гладкие, сплошь залитые эмалью, при чем по белому фону спирально расположены сочные цветы тюльпанов, держащихся на тонком стебле почти без листьев; цветы, чередуясь, размещены головками то вниз, то вверх. Преобладание белого, сильно выступающего фона, делает финифть более пестрой. Верхний край черенка, непосредственно примыкающий к вилке, густо обведен сканной серебряной проволокой, что создает хороший переход к железным частям вилки, имеющим довольно сложный фигурный рисунок.

Не менее значительным памятником в области усольского финифтяного дела нужно считать серебряную чарку, хранящуюся в ризнице б. Борисоглебского монастыря гор. Дмитрова Московской губернии, почти

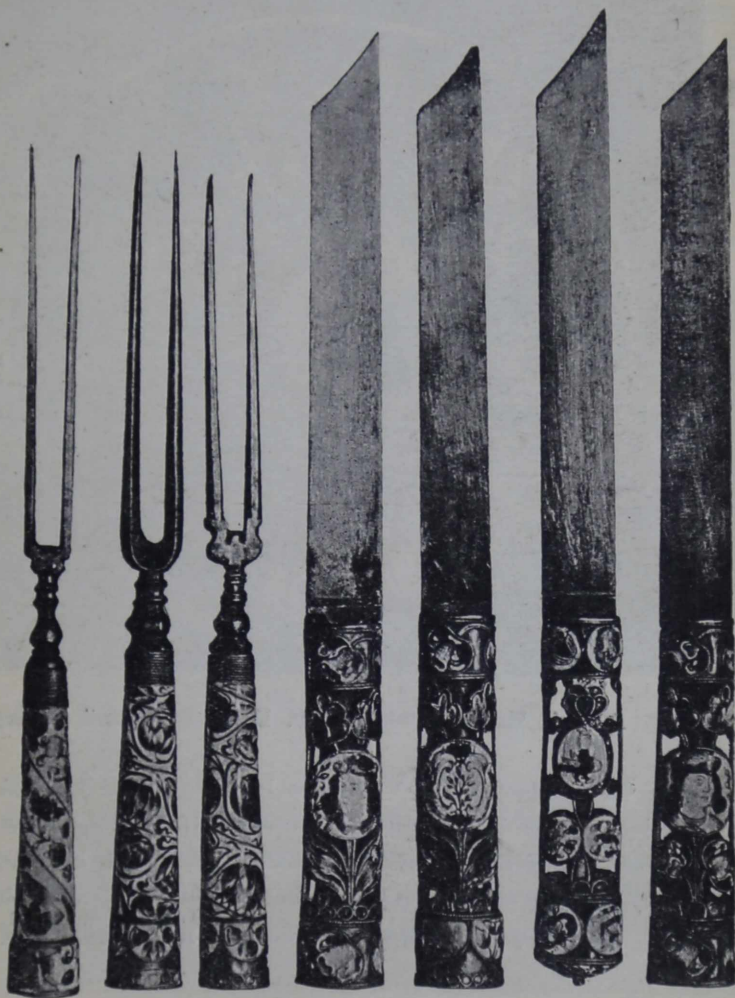


Рис. 3. Ножи и вилки с усольской финифтью.
Оружейная Палата.

сплошь залитую росписной финифтью. (См. рис. 4). Эта чарка является не только точно датированным памятником, но на ней указано даже и место ее возникновения—Сольвычегодск. Это пока что единственный памятник усольского дела, на котором мастер счел необходимым отметить место его происхождения. С точки зрения общей формы дмитровская чарка в целом повторяет нередко встречающиеся в XVII веке формы чарок. Здесь, пожалуй, лишь следует отметить изысканную линию контура «пелюсти» (т.-е. рукоятки), неоднократно применяющуюся в других вещах усольского дела ⁶).

В центре чарки в кругу, залитом белой эмалью, помещен картуш барочного характера, в центре которого в овале имеется следующая над-

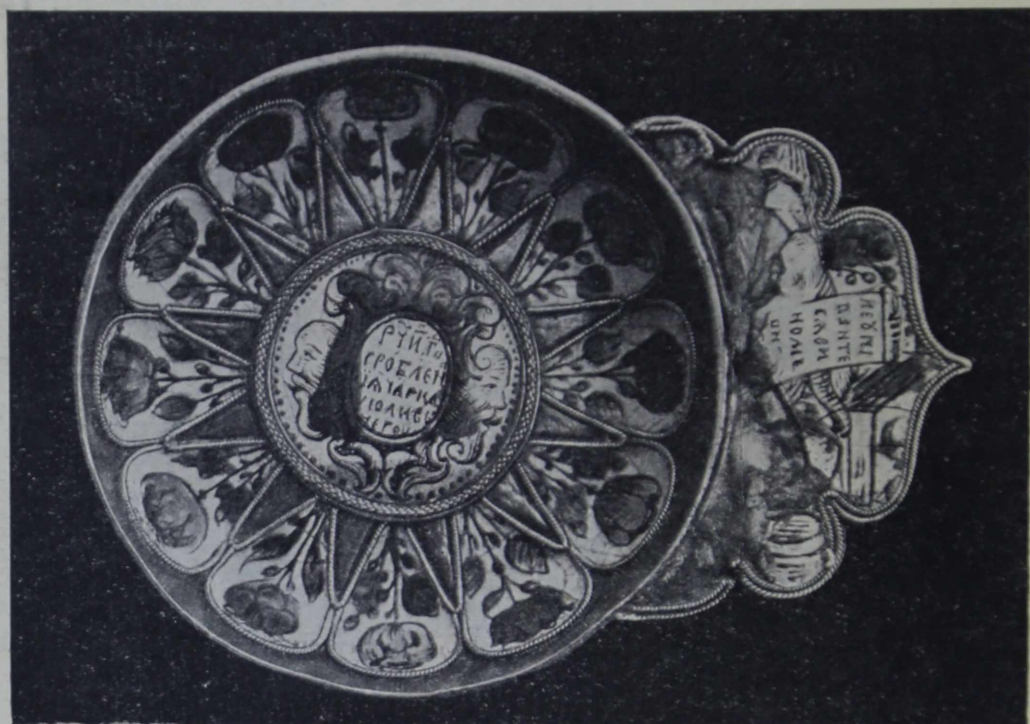


Рис. 4. Чарка 1690 г. Быв. Борисоглебский Дмитровский монастырь.

пись, сделанная также эмалью: «198 (1690) года сроблена сия чарка у соливычегодск...» Верхняя и нижняя части картуша, скомпанованы в виде пышных завитков стилизованных зеленых листьев, по бокам расположены две старческие головы, высунувшие кверху языки. Край круга имеет сканную обводку, тонко сплетенную из серебряной проволоки в виде веревочки.

По сторонам круга, как бы стилизуя цветок, мастер разместил двенадцать лепестков, залитых эмалью, при чем в каждом из них изобразил по ветке, заканчивающейся желтым цветком тюльпана, а в промежутках между лепестками выпустил двенадцать густо-позолоченных лучей. В отличие от схематично простой и ясной композиционной разбивки лицевой стороны самой чарки, помещенное на пелюсти изображение старика, держащего в руках свиток, кажется несколько тяжеловатым; на

свитке имеется начало постоянно встречающегося на чарках изречения: «не упивайтесь вином...»⁷⁾ (остальная часть, надписи, вместе с довольно значительным участком эмали на пелюсти, утрачена). Перевернув чарку вверх дном, мы увидим в центре в кругу синий цветок и также двенадцать лепестков, в которых чередуются то синие, то желтые тюльпаны; на обратной стороне пелюсти помещена ваза с цветами желто-оранжевого цвета. Близкое сходство с вышеописанным памятником как в характере самой финифти, в подборе красок, так и в орнаментике, доходящее до полного повторения одного и того же мотива (ср. картуш с маскаронами на черенке ножа), указывает, насколько определенны и стойки были художественные приемы усольских мастеров.

Характер эмали дмитровской чарки приближает нас к целой группе родственных ей памятников. К их числу следует отнести наиболее распространенную группу серебряных чашек, украшенных рисунками по финифти, миниатюрного письма, трактующими различные аллегорические сюжеты в роде «пяти чувств», «знаков зодиака», «времен года», библейских и ветхозаветных сцен, например, «Суд Соломона», «История Ноя», «Сотворение Адама» и т. п.⁸⁾

Для более полной характеристики усольской финифти, кроме описанных памятников, считаем необходимым указать на четыре, исключительные по своей красоте сере-

бряные чашки (см. рис. 5), поступившие в Оружейную Палату из б. Патриаршей ризницы, которые еще в древних описях значились работами усольского дела⁹⁾, а также на угольник от оклада евангелия работы конца XVII века из б. собрания Боткина¹⁰⁾. Особый интерес представляет именно этот угольник с изображением евангелиста Луки, т. к. в нижней части изображения прямо на финифти имеется надпись: «писал усольец иконописец». Значение этого памятника усиливается тем, что благодаря ему почти безошибочно удастся определить также особую, не менее характерную, группу росписных эмалей, содержащих лицевые изображения и чаще всего встречающихся в предметах



Рис. 5. Чашка усольской финифти.
Быв. Патриаршая ризница.

церковной утвари. Среди последних необходимо указать на оклад евангелия работы 1693 года (рис. 6 и 7), поражающий тонкостью и артистичностью выполнения эмали (евангелие поступило в Оружейную Палату из



Рис. 6. Деталь оклада евангелия 1693 г. Оруж. Палата, № 13763.

церкви б. Шереметьевской больницы в Москве—инвент. Оружейной Палаты № 13763¹¹⁾).

Размеры статьи не позволяют остановиться подробно на этих двух



Рис. 7. Средник оклада евангелия 1693 г. Оружейная Палата, № 13763.

крайне любопытных группах предметов, а также целом ряде других известных нам памятников, раскрывающих творчество усольских эмальеров в момент его пышного расцвета.

Необычайная редкость датированных вещей усольской финифти, а также необходимых архивных материалов, [выявляющих историю развития этого дела, крайне затрудняет исследование указанного вопроса. Однако, на основании систематического анализа вышеописанных предметов, путем их сравнения с аналогичными памятниками, удастся сделать целый ряд существенных выводов.

Наиболее характерной особенностью усольской финифти является своеобразный подбор красок, положенных на белоснежном (северном)



Чашка усольского дела XVII века
(Оружейная Палата, № 10.986).

фоне эмали. Яркость сине-голубых, нежно-желтых (в особенности в изображении тюльпанов) и зеленых тонов, доходящих путем соответствующей разбелки до тончайших нюансов, в красочном отношении больше всего напоминает керамику этого времени¹²).

Необходимо также отметить довольно большое влияние на усольскую финифть западной гравюры, сказавшееся не только в выборе сюжетов, но и в особой манере рисунка. На отдельных лепестках цветов, в особенности в тенях, видна типичная, чаще всего перпендикулярная штриховка, нанесенная уверенно-графичными линиями, обычно встречающаяся в гравюрах на дереве и придающая всем орнаментальным мотивам какой-то плоскостный характер. Это сходство с гравюрой так велико, что некоторые предметы усольской финифти производят впечатление иллюминированной гравюры.

Как известно, западная гравюра была в древней Руси в большом употреблении (т. н. фряжские листы, эстампы и куншты). В большом обращении была также иллюстрированная библия Пискаatora (серед. XVII в.), которая служила основным образцом для мастеров Оружейной Палаты, а один довольно видный живописец того времени—Салтанов—даже учил по ней своих учеников¹³).

Гораздо большее влияние, по нашему мнению, на усольскую финифть оказали находившиеся также в широком распространении различные космографии, содержащие обильный иллюстративный материал, из которых художники могли заимствовать целиком типичные для усольской финифти изображения животных и растений¹⁴).

На ряду с западной гравюрой были в большой моде и издания Киевской печати, в которых видим необычайный расцвет орнаментальных мотивов, столь свойственных также усольской финифти. При наличии у Строгановых западных мастеров, появившихся, как можно предполагать, в качестве учителей, указанное влияние становится вполне понятным. Мы также, однако, склонны думать, что на ряду с западными мастерами в Усоли работали выходцы из Юго-Западной России. Это предположение подтверждается тем, что на описанной нами дмитровской чарке имеются довольно явные указания на этот счет¹⁵); сходство мотивов, применяемых на усольской финифти с некоторыми мотивами гравюр южной печати, еще больше укрепляет такое предположение¹⁶). Со стороны техники усольской финифти следует отметить умение мастеров заливать и расписывать разноцветной финифтью довольно большие плоскости, имеющие сферическую поверхность (напр., серебряные чашки до 14—17 сант. в диаметре), что при двухстороннем покрытии плоскости эмалью, с ее различным коэффициентом плавкости, являлось делом довольно трудным. При этом эмаль в большинстве случаев накладывалась ими без всякой предварительной подготовки заливаемой плоскости—никакой заштриховки последней гравером, насколько нам известно, не применялось. Совершенно иные приемы укрепления эмали практиковались в это время в Центре, где мастера даже самой Оружейной Палаты остроумно использовали для указанной цели способ углубления плоскости

резцом, путем нанесения на нее, например, складок одежды, каковые были видны под стекловидной массой прозрачной эмали¹⁷⁾. Обладая хорошо развитой техникой сканного дела, усольские мастера для закрепления эмали на плоскости нередко прибегали к употреблению скани, служившей вместе с тем и своеобразным обрамлением различных орнаментальных мотивов.

Совершенно очевидное влияние западных мастеров, а также, может быть, выходцев из Южной России несколько не помешало усольцам создать свое собственное, чисто местное—северное искусство декоративной эмали, обладающее настолько специфическими чертами, что предметы усольского дела не могут быть выведены за пределы этого точно очерченного круга и, наоборот, указанные влияния служили лишь необходимым условием для их развития¹⁸⁾.

В связи с этим нам хотелось бы отметить еще одну особенно характерную черту усольской финифти—это довольно обильное применение миниатюры, встречающееся в целом ряде вещей, которое можно поставить в связь со строгановской школой иконописи. В области росписной эмали эта особенность усольского финифтяного дела имеет совершенно исключительное значение, т. к. началом миниатюрного письма на финифти обычно принято считать работы известных миниатюристов Григория Мусикийского — «конторы мануфактурныхъ дѣлъъ финифтенной работы мастера» (Москва—1709 г.) и Андрея Овсова, появившихся несколько позднее¹⁹⁾, а их работы мало чем отличаются от работ известных западных мастеров того времени.

Большинство дошедших до нас памятников усольской финифти по их стилистическим особенностям должно быть отнесено к последней четверти XVII века, при чем почти все они свидетельствуют о полном расцвете уже сложившегося мастерства. Наиболее раннее упоминание об усольцах, обративших, повидимому, на себя внимание уже как на известных мастеров серебряного и, судя по работам конца XVII века, финифтяного дела, относится к 1653 году, когда Москва выписывает к себе для работы окладов на иконы б. Успенского Собора пятерых мастеров: 1) Васильева Томилко — сер. чек. «Сольвычегодец», 2) Герасимова Бориско — Усолец сер. «чекани не знал», 3) Козлова Офонку — усолец «чекани не умѣлъ», 4) Назимова Петрушку—усолец «чекани не умѣлъ», 5) Суворова Федора Прокофьева—выписан в Москву «от Соливычегоцкой»²⁰⁾. Так как в большинстве случаев серебряных дел мастера одновременно были и чеканщиками, и эмальерами, и сканщиками, то отсутствие указания на принадлежность мастеров к финифтяному делу, как к таковому, надо думать, особого значения не имеет и, наоборот, упоминание о том что мастера «чекани не знали» или «неумели» заставляет скорее всего видеть в них эмальеров.

После блестящей поры расцвета, как и всегда, в искусстве наступает эпоха некоторого упадка. Дошедшие до нас памятники XVIII века сравнительно мало прибавляют к изумительному мастерству усольских эмальеров XVII века. Обычно наиболее типичным для произведений эмали

XVIII века принято считать появление одноцветной, преимущественно белой, эмали со штампованными серебряными накладками. В усольской финифти эта манера работ становится особенно заметной главным образом в 80—90-х годах XVIII столетия, при этом гораздо чаще встречаются памятники, в которых вместо серебряных накладок по белому фону имеется росписной орнамент, выполненный эмалью желто-золотистых и зеленых тонов ²¹).

Приобретенное усольцами мастерство, конечно, не могло быстро исчезнуть. Если мастера теперь уже не могли пойти по пути дальнейшего развития финифтяного дела, то все-таки они сумели еще надолго удержать его на такой высоте, что оно, как и прежде, было хорошо известно Москве. Когда Великий Устюг, ставший местным центром, потребовал от Сольвычегодска передачи в свое заведывание сольвычегодских серебряных и финифтяных дел мастеров, то Москва, как можно предполагать, в целях сохранения индивидуальных особенностей работ сольвычегодских мастеров, не сочла возможным этого сделать ²²). До самого конца XVIII века в Сольвычегодске продолжалось искусство финифти, хотя оно, по описанию современника «природного» мецанина гор. Сольвычегодска» А. Соскина ²³), уже мало чем напоминало прежнюю финифть: «до днесь», пишет он, «въ ономъ городѣ Соли Вычегодской эти мастерства существуютъ, токмо противъ древности съ такою отмѣною, что скань набирается на гладь безъ финифтовъ, а финифть, дѣлаемой здѣсь и иностранной, налагается на мѣдъ и на него выбивкою въ тончайшихъ штукахъ золото и серебро всякими переводы и фигуры изображаемы бываютъ и святыя лица на подобие муссийского художества и ткавого мастерства вырабатываемы бываютъ въ посудѣ, въ вѣнцахъ, а прочия разныя вещи, которыя и въ нынѣшнія времена въ знатности не токмо у гражданъ, но у господъ дворянъ, чиновниковъ, а наипаче у знатныхъ особъ. А когда предки господъ бароновъ Строгановыхъ въ Соли Вычегодской жительствовавали, тогда при домахъ ихъ многия мастерства существовали для украшения церковного благолѣпия, коего они весьма любители были, что видно изъ церковныхъ сокровищъ».

Так как круг распространения работ усольских мастеров эпохи расцвета был довольно широк, то, естественно, ставится вопрос о возможности влияния усольского дела на другие, в особенности соседние производственные центры, тем более, что нам уже известны случаи, когда лучшие мастера выписывались из Усоля в другие места. Этот вопрос настолько обширен, что требует самостоятельной разработки, хотя уже и теперь можно указать целый ряд мест (напр. Ярославль ²⁴), Вятка ²⁵), Холмогоры ²⁶) и др.), в которых сохранились памятники росписной финифти, сделанные под несомненным влиянием работ усольского дела.

Н. Померанцев.

П Р И М Е Ч А Н И Я.

1) Интересно отметить, что в 1653 году для работ окладов иконостаса Успенского собора были выписаны в Москву мастера серебряники из городов: Астрахани, Витебска, Виленска, Казани, Нижнего Новгорода, Полоцка, Свяязска, Смоленска, Соли Вычегодской, Ярославля, Юрьевца Повольского и Усольска. Этот перечень мест для нас ценен в том отношении, что им определяются до некоторой степени производственные районы серебряного дела в середине XVII века (см. статью В. И. Троицкого «Эмалевые изделия XVIII века», «Золотое Руно», 1909 г. № 10).

2) Д. Флетчер. О Государстве Русском, стр. 55, Петербург 1906 г.

3) Генрих Штаден. О Москве Ивана Грозного. М. 1925, стр. 63.

4) Патриаршие дела № 161 (хранятся в б. Архиве Министерства Юстиции). Кроме того в описи Патриаршей ризницы 1701 года (Отдел рукописей Российского Исторического Музея инвент. № 206) имеется описание того же ставика, повторяющееся почти дословно, а в описи 1702 года еще добавлено: «по домовым книгам цена двадцать рублей». Впервые описание ставика встречается в описи Патриаршей ризницы 1695 г. (хранится там же). В указанных описаниях находим подробное описание еще одного ставика с 6-ю ножами и вилками, а также и описание пяти ножей «усольского дела, черенья рыба щедра, припой и жуки серебряные сканные с финифтью».

5) Два в Оружейной Палате (один из них поступил из Патриаршей ризницы) и третий в Историческом Музее—все той же техники и того же времени.

6) Сравни с клеймами вышеописанного ставика, а также с формой панагии или деталями евангелия Вятской ризницы, без сомнения относящихся к той же технике и той же эпохе.

7) «Не упивайтесь вином в нем бо есть блуд».

8) Описание указанных предметов см. в «Описи Оружейной Палаты» №№ 552—575; в статье Забелина «Историческое обозрение финифтяного и ценинного дела» стр. 76, СПб. 1853, или «Описании старинных вещей собрания П. И. Щукина» и др. работах.

9) На одной чашке изображен сказочный принц с вьющимися волосами и шапкой набекрень (инвент. Оружейной Палаты № 10983), на трех остальных имеется изображение лебедей (Инвент. Оуж. Палаты № 10984, № 10985 и 10986). В описях Патриаршей ризницы 1695 и 1701 г.г. имеются описания как раз четырех чашек усольского дела: «двѣ чашки серебряныхъ усольскаго дѣла сканные съ финифтью на круглыхъ подножкахъ одна слица і внутри золочена вѣсу в ней сорок два золотника с ползолотником другая золочена вѣсу въ ней сорокъ одинъ золотникъ с ползолотникомъ. Две чашки усольскаго дѣла круглыя на подножкахъ слица золочены, а на нихъ травы серебряныя съ финифтью обведены сканью золоченою внутри в чашкахъ финифтью наведено гладью въ чашкахъ же на дне финифтью наведены личинки вѣсу въ нихъ впервой сорокъ два золотника съ ползолотникомъ во второй сорокъ два золотника». Рукописный Отд. Государствен. Россійск. Историческаго Музея—Рукописи б. Патриаршей библиотеки № 96, № 95.

10) См. «Собрание М. П. Боткина». Таб. 99. СПб. 1911 г.

11) Евангелие найдено в 1921 г. экспертом-специалистом Музейного Отдела Н.К.П. Е. И. Силиным в домово́й церкви Шереметьевской больницы, в последнюю поступило из церкви, находившейся в Кремле на дворе Я. Н. Одоевского (см. описание церкви Шереметьевской больницы).

12) Ср. керамику печей б. Вологодского архиерейского дома (теперь помещение Музея) или керамику ярославских памятников XVII века.

13) Русские народные картинки. Ровинский. Т. I, стр. 46.

14) См. Забелина: Домашний быт русских царей, стр. 229.

15) Обозначение того, что чарка «сроблена», указывает на принадлежность писавшего к выходцам из Юго-Западного края. Кроме того на одной из чарок собрания Оружейной Палаты (инвент. № 16167) имеется следующая надпись «еи вино, добро вино лучшее», также подтверждающая сделанный нами вывод. Интересно попутно

отметить, что на этой чарке, относящейся к XVII веку, помещены серебряные чеканные накладки, положенные прямо на эмаль, каковые впоследствии столь часто применяются в расписной эмали XVIII века.

¹⁶⁾ В доказательство большой связи с Киевом укажем, между прочим, на то, что у Строгановых в 1689 г. были «Киевскаго п'бния сп'бваки» (т.-е. певчие), каких не было даже в Москве и по сему случаю ц. Петр и Иоанн обращаются к Строгановым с просьбой прислать двух лучших басистов и двух самых лучших альтистов.—См. «Пермские Губ. Ведомости» за 1877 г. № 3.

¹⁷⁾ См. Евангелие из б. ризницы Дворц. церковей—Собр. Оруж. Пал. (инв. № 15460).

¹⁸⁾ Исключительно-своеобразная гамма красок и характер самого рисунка эмали настолько полюбилися северу, что почти до недавнего времени можно было встретить на севере лубочные изделия, в какой-то мере напоминающие все те же художественные приемы, которые были так свойственны технике усольской финифти.

¹⁹⁾ См. очерк по истории миниатюры в России—Н. Врангель. «Старые Годы» 1909 год октябрь, стр. 511, а также Архив Оружейной Палаты—приходо-расходные дела и документы № 1007 и друг. (б. Архив Министерства Юстиции).

²⁰⁾ О металлическом производстве в России. И. Е. Забелина, стр. 114, 115, 121, 126, 132.

²¹⁾ См. медное кандило в Сольвычегодском Музее, поступившее из церкви Иоанна Предтечи на Старом Городище в гор. Сольвычегодске (в церковную опись внесено между 1772—1795 г. г.) разм. 70×18 см.

²²⁾ В 1759 году 7-го сентября Великоустюжская Провинциальная Канцелярия через Сольвычегодскую Воеводскую Канцелярию требовала от Сольвычегодского Магистрата передать в свое ведение находящихся в Сольвычегодске «финифтяного серебряного и протчаго мастерства мастеров для его защищения и содержания и размножения и приведения того художества в наилучшее совершенство, употребляя для того пристойные способы». Однако, несмотря на столь благонамеренные желания Устюга, Главный Магистрат (в Москве) приказал находящихся в Сольвычегодске серебряных и финифтяных дел мастеров и сольвычегодских купцов содержать в Сольвычегодском Магистрате. (Дело Главного Магистрата книга № 100 листов 142-ой).

²³⁾ Соскин, А. История города Соли Вычегодской древних и нынешних времен, сочиненная Алексеем Соскиным природным мещанином сего города Соли Вычегодской. «Вологодские Епархиальные Ведомости» 1881 и 1882 г. г.

²⁴⁾ См. напрестольный крест 1692 г., поступивший в Оружейную Палату из б. Спасского Монастыря гор. Ярославля—работы братьев Лыткиных, Каталог ризницы Спасо-Преображенского монастыря в г. Ярославле—Гр. Уваровой, стр. 7.

²⁵⁾ Евангелие, панагии и посох—работы 17 века, поступившие в Оружейную Палату из Вятской соборной ризницы.

²⁶⁾ Посох расписной эмали 17 века и др. вещи из ризницы Спасского собора гор. Холмогор Архангельской губернии.

Размеры предметов, приведенных в статье: 1) коробочка для румян (рис. 1)—5×5 сант.; 2) Ставик для ножей и вилок (рис. 2)—высота с крышкой 30,5 сант.; 3) Ножи (рис. 3)—23,7 до 25,2 сант.; вилки—от 20 до 21 сант.; 4) Чарка 1690 г. (рис. 4)—2×9×7 сант.; 5) Чашка (рис. 5)—диаметр 15 сант.; 6) Оклад евангелия (рис. 6 и 7)—34,5×22 сант.; на таблице—чашка с лебедем—диаметр 15 сант.

СТАРЫЕ РУССКИЕ КЛЕЙМА СЕРЕБРА.

Под клеймами серебра подразумеваются обозначения, удостоверяющие качество металла во избежание злоупотреблений. Системы клеймений очень разнообразны, но сводятся к тому, что, в глазах каждого заинтересованного, клейма удостоверяют какие-либо из следующих обстоятельств: 1) качество металла или пробу, 2) личность мастера, 3) личность контролера, 4) время, т.-е. год, а иногда и месяц, контролирования или клеймения, 5) место изготовления или контролирования.

Под клеймами обязательно подразумеваются знаки, выбитые на предмете штампом и следовательно применяемые не единично к данному предмету, а к целым категориям предметов. Поэтому под понятие клейма не подходят все индивидуальные обозначения на предметах, как-то: вырезанные от руки знаки, буквы и целые надписи, хотя бы они заключали очень ценные для данного предмета сведения о мастере, времени и месте изготовления, качестве и стоимости металла и т. д. По существу своему клейма являются официальными и ответственными удостоверениями. Поэтому не вполне подходят под понятие клейм такие знаки, которые частным образом ставились для обозначения собственника предмета: большею частью такие обозначения собственника применялись в виде вырезывания инициалов, шифров и гербов, но иногда пользовались для этой цели и штампами (в недавнее время в Эрмитаж поступила кружка с выбитым клеймом коллекционера Сухтелена).

За границей клеймение восходит к давним временам и по большей части хорошо изучено. В России по общепринятому доньше мнению клеймение началось только в XVIII веке под влиянием Западной Европы.

В «Путеводителе по галерее серебра Государственного Эрмитажа» 1922 года определенно указывается, что «в России клейма появляются лишь в начале XVIII века» (стр. 45), а Фелькерзам («Опись серебра», Спб., 1907) совершенно обходит вопрос о русских клеймах до 1700 года (т. I, стр. 39 и 40).

В связи с этим особый интерес получает сообщение В. П. Троицкого в настоящем «Сборнике Оружейной Палаты», устанавливающее с достоверностью существование самого доподлинного клеймения русского се-

ребра еще в конце XVII столетия. Сохранились предметы, которые наглядно подтверждают и развивают изыскания В. И. Троицкого.

Старейшим известным образцом русского клеймения серебра в самом точном смысле этого термина является черневой потир с прибором из церкви Тихона Амафунтского на Арбатской площади в Москве. На нем выбито на нижнем крае поддона воспроизводимое при настоящей заметке годовое клеймо с буквами Р. Ч Д. под титлом, означающее 7194 год от сотворения мира, т.-е. 1686 год нашей эры (рис. 1).

На дискосе и двух тарелях к этому потиру, также по краю предмета, с лица выбито, кроме такого же годового клейма, еще левковое клеймо из букв К Л В, удостоверяющее качество металла и также здесь воспроизводимое (рис. 2).

Другой тип левкового клейма воспроизводится со стакана № 1561 (рис. 3).

В основном своем виде, а именно в полном начертании всего слова «левков», такое клеймо имеется на ковше Оружейной Палаты № 16016,



Рис. 1.



Рис. 2.



Рис. 3.



Рис. 4.



Рис. 5.

пожалованном парями Иоанном и Петром таможенному и кружечных дворов голове Сидорову, без обозначения года.

Это редкое клеймо также приводится в воспроизведении (рис. 4).

Выше было отмечено, что обозначения собственника не вполне подходят под понятие клейм, а тем более обозначения резные, а не битые. Однако такие знаки, не будучи клеймами в собственном смысле этого слова, имеют важное значение, тем более, что они восходят в России ко времени очень отдаленному. Ю. А. Олсуфьев описал ковш П. М. Плещеева, датированный 1517 годом и имеющий резное клеймо, вероятно собственническое, в виде 2 стерлядей («Опись серебряных ковшей б. Троице-Сергиевской лавры», 1925). Также резьбой исполнено клеймо единорога на замечательном испано-португальском блюде того же собрания. То же клеймо находится на оправе сулей царевича Ивана Ивановича, убитого в 1581 году (№ 2699 Оружейной Палаты) и чаше князя Симеона Ивановича (№ 1810). Аналогии с печатями и гербами, наприм., на посольских топорах (Ор. Пал. №№ 5275—5278) и натруске с часами (№ 8366) характеризуют это клеймо, как знак принадлежности предмета к царскому имуществу, в казне Большого Дворца.

Наконец в XVII в. появляется определенное клеймо собственника, не вырезанное, а выбиваемое на предметах. Это воспроизводимое здесь с кубка № 10218 Оружейной Палаты клеймо в виде благословляющей руки, обозначающее принадлежность предмета к Патриаршей казне (рис. 5).

Д м. И в а н о в.

КЛЕЙМА НА РУССКИХ СЕРЕБРЯНЫХ ИЗДЕЛИЯХ XVII ВЕКА.

Признаками древности серебряных и золотых русских изделий до сих пор считались: архаичность форм и обработки предметов, вырезные и чеканные подписи, нередко с летописью, и орнаментика. Исследование документов XVII в. дает возможность пользоваться еще новыми признаками: это правительственные клейма на изделиях мастеров Серебряных рядов, сначала, может быть, только Московских, а в конце XVII в. и иногородних. Челобитная царю Федору Алексеевичу в 1681 году старост Московского Серебряного ряда и доклад к ней указывают, что правительство и при деде и при отце царя Федора давало «заказ крепкий под смертною казнию»—«у мастеров всякие серебряные дела орлить печатью», а для образца из Серебряной (государевой) палаты в Серебряный ряд старостам даны «любские ефимки» (Joachimstaler). Орленью это можно проследить на блюдах и тарелях XVII в. русской работы, но вид орла в таких клеймах неясен, так как орлились не изделия, а сплавы серебра, подвергавшиеся при вытягивании для изделий ковкою значительным искажениям.

В конце XVII в. клейма ставились уже на готовых изделиях. Клейма эти были: ефимочное, левковое и годовое. Пять таких железных клейм были выданы по указу государеву от 2-го октября 1697 (1697) года из Серебряной палаты Серебряного ряда старостам Никите Матвееву да Петру Савельеву для клеймения серебряных товаров. Описание этих клейм приводим по указанному документу: «на ефимочном Есть да Како, промеж ними точка, наверху Фита»—(т.-е. ефимок); на левковых двух клеймах Люди да Есть, промеж ими звездочка, да наверху Веди печатные»—(т.-е. левк); на годовых двух клеймах по Слову да по Зелу под титулом (т.-е. 206-й год); на всех тех клеймах слова вырезаны в кругах гладких». Для образца в этот раз были даны из Серебряной палаты «четверть ефимка да четверть левка за печатью».

Когда в первый раз появились такие клейма,—сказать трудно, но во всяком случае гораздо ранее 1697 года. Из документов известно, что еще в 1692 году серебряного дела мастер Федор Васильев «был сослан

в Сибирские города за его воровство, что он Федька сделал сам клеймо левковое и тем клеймом серебряные свои товары сделав из плохова серебра клеймил и продавал в Серебряном ряду». Еще раньше, в 1690 году, торговый человек Серебряного ряда Пахом Аврамов был послан на Макарьевскую ярмарку «для досмотру и клеймения серебряных товаров». Научный подбор этих клейм по сохранившимся доселе серебряным изделиям в Москве и др. городах России несомненно выявит ближайший к первоначальному, а может быть и первоначальный вид их, особенно же годовых клейм.

Из нескольких годовых клейм, отмеченных нами в печати, древнейшим является годовое клеймо РҮS (196=1687-8 год), на серебряной чарке из собрания князя С. Д. Горчакова в Калуге. Из левковых клейм, также неоднократно отмеченных нами в печатных описаниях древнерусского серебра, особенно интересными являются клейма на серебряных среднике и наугольниках евангелия 1681 года музея б. Симонова монастыря, сделанные не позднее 1685 года, с надписью «левок». При значительном подборе левковых клейм быть может обнаружится, что Московское правительство, выпуская клейма, разнообразило их с целью избежать подделок, или же в поступательном порядке совершенствовало эти клейма, уменьшая их размер. Только так можно объяснить появление приведенной нами вариации правительственного левкового клейма. Ефимочное клеймо на предметах нам пока не попадалось, но в «Словаре патриарших серебряников XVII в.» нами опубликована выносная лампада, работы русского мастера Семена Аникиева Медведева, сделанная им из «домовых казенных ефимков» в 1692 году, следовательно, серебро «против ефимка» употреблялось в серебряных изделиях.

В 1700 году, февраля 13-го, вышел указ Петра Великого, по которому «в державе его царского величества в царствующем граде Москве и в городах для лучшего усмотрения и укрепления и истребления в золотых и серебряных всяких делах воровских вымыслов», велено было «сделать пробы золотые четыре: I-ю—выше червонного золотого, II—против золотого, III и IV—дельному золоту—ниже золотого,—и положить цену, во что тех золотых проб золотник статися может»; также серебряные четыре ж: I против шестой надесять (96-й пробы), II-ю против пятой надесять (90 пробы); III против четвертой надесять (84-й пробы), IV-ю левковую против доброго левка (78-й пробы). Эти пробы были заказаны Оружейной Палатой мастеру иноземцу Тимофею Левкину, кроме серебряной левковой пробы, которую делал русский мастер Пантелей Афанасьев. Царский указ предписывал «роздать (эти пробы) на Москве и в городех торговым и того мастерства мастеровым людям, а за те пробы с тех людей имать за золотые (пробы) по 1 р. 13 алт. 2 д., да за серебряные по 10 алт., да с записки имян по 1 руб. с человека. С товаров за клейменьем имать фунтовые пошлины—с золотых дел усмотря искусство ремесла, с серебряных дел с лучшего по 3 алт. 2 д., с среднего по 2 алт. 3 д. и с меньшего 8 денег с фунта». Таким образом появилась целая серия проб по золоту и серебру в изделиях для проверки качества

дельного золота, а также серебра,—«на глаз». Внешняя форма и изображения на этих клеймах по документам неизвестны, но все это с точностью может быть определено по сохранившимся памятникам золотого и серебряного дела той поры. Пока можно с уверенностью сказать, что на изображениях клейм этого периода доминировал двуглавый орел.

Кроме пробирных клейм, в XVII веке бывали и клейма мастеров. Из такого ряда клейм нам пока известна только примитивная монограмма из букв А. Г. Б., означающая имя мастера-иноземца, работавшего при патриаршем дворе в конце XVII в.,—Андрей Каширов (Гаспаров) Бланкостин. Такие клейма сохранились: на податочных кубках б. Патриаршей ризницы, на черневой резной кружке из той же ризницы, и на окладе громадного евангелия в Суздальском городском соборе, резные изображения на котором «Афанасей Трухменский резал».

На некоторых серебряных изделиях конца XVII в. в б. Патриаршей ризнице, например, на податочных кубках работы А. К. Бланкостина 1688—90 г.г., встречается клеймо, изображающее благословляющую именовсловно руку. Без всякого сомнения, такое клеймо равнозначуще с употребительными в XVII в. подписями на патриарших предметах: «из патриаршей домово́й казны». Такое клеймо, судя по встретившимся нам его изображениям, могло появиться не ранее 1666-го года, когда благословляющая рука стала вырезаться «по новоисправленному» велением Освященного собора, осудившего патриарха Никона, как это видно из работы русского мастера Якова Григорьева, дважды переделывавшего патриаршую печать, с целью добиться правильного изображения на ней, по требованию названного собора, благословляющей руки.

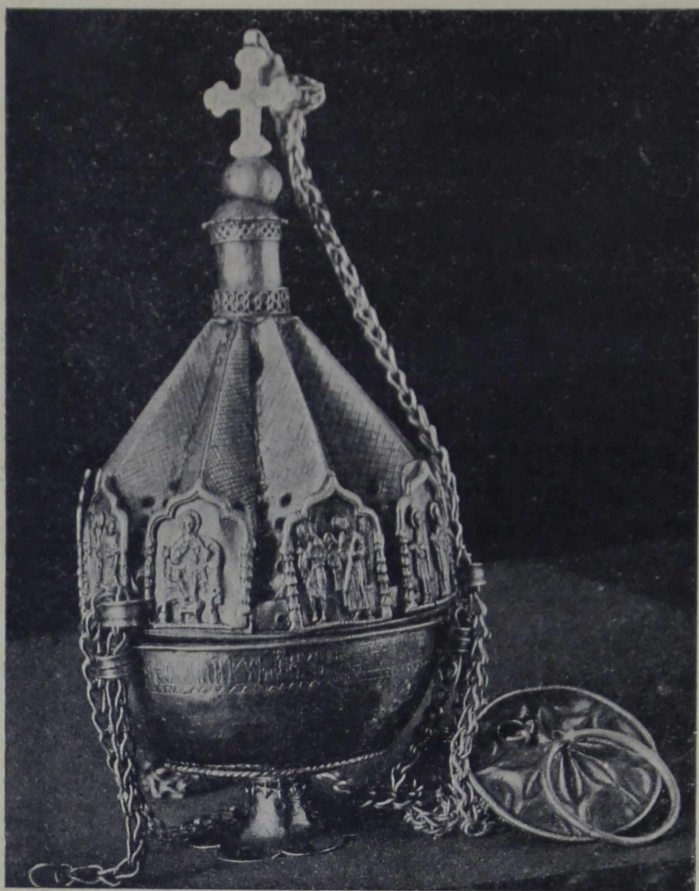
В а с и л и й Т р о и ц к и й.

ОБРАЗЕЦ РУССКОГО СЕРЕБРЯНОГО МАСТЕРСТВА XV ВЕКА.

Архитектурные формы древней Руси постоянно отражались в декоративном искусстве. Особенно богатый материал в этом отношении дает древняя церковная утварь, ладонницы, сионы, кадила, где мы часто встречаем, воспроизведенными в металле, целые церковки, с главками, кокошниками, колонками, всеми деталями архитектуры, которые то передаются вполне реально, то изменяются, следуя самым причудливым прихотям фантазии мастера. Не стесненный громоздкостью материала, мастер смело вплетает в архитектурные мотивы растительные орнаменты, фигуры людей и зверей.

Одним из ярких примеров отражения архитектурных форм в церковной утвари является хранящееся в Оружейной Палате кадило с летописью о вкладе его в 1469 году князем Юрием в Пешношский монастырь. Кадило было найдено в 1920 году Е. И. Силиным во время работ Комиссии по приемке предметов церковного искусства Отдела по делам Музеев Н.К.П. Основанный в 1361 году св. Мефодием, учеником Сергия Радонежского, лежащий в 25-ти верстах от города Дмитрова, Николо-Пешношский монастырь достался в 1462 году в удел сыну Василия Темного, князю Юрию Младшему. Время вклада кадила совпадает с целым рядом походов Московских князей против татар, походов, в которых князь Юрий принимал большое участие и настолько удачно, что от одного его имени, по словам летописца, трепетали Ахмат и татары. Кадило серебряное, золоченое. Нижняя, гладкая, полусферическая чаша состоит из двух частей, место спайки которых прикрыто сканным жгутиком. Припаянный к чаше поддон с шестью лопастями отделен литым накладным пояском из готических трилистников. По верхнему краю чаши резная полоса надписи: «В лѣт 6977 мрт... іе кадило дѣлано бы блговѣрным і хртолюб... кизем Георгіем Васілевичем во ибител стго Ніколы Пѣснош прі игуменѣ Іакиме». В двух местах летопись скрыта напаянными поверх нее кольцами для цепей. Крышка кадила в виде девятигранного шатрового покрытия, звездообразного в плане, т. е. с острыми, двускатными гранями, покрытыми резною сетью чешуи. Грани сходятся вверху в узкий, продолговатый барабан, с гравированным орнаментом трилистников и

двумя сканными поясками, по верхнему и нижнему краю. Барабан венчается небольшою шаровидною главкою, с четырехконечным крестом. В нижней своей части грани срезаны и к ним припаяны девять киотцев



Кадило работы 1469 г. Оружейная Палата № 11025.

с литыми, накрепленными на гладкий фон, фигурами деисусного ряда, в рост, по две в каждом киотце. Около изображений гравированы, трудноразбираемые, сокращенные надписи.

Из сохранившихся архитектурных памятников с шатровыми покрытиями, с гранями, опирающимися в кокошники, нет ни одного, который мы могли бы отнести к столь ранней эпохе, середине пятнадцатого века. Было бы очень ценно иметь, хотя бы в серебре, воспроизведение подобного памятника, но при внимательном изучении нашего кадила совершенно несомненно выясняется, что верхняя его часть

не является одновременной с нижней, что она была переделана и должна быть отнесена к началу XVI века.

Нижняя чаша выполнена гораздо более тщательно и тонко; во всех мелочах, в сканном жгутике, пояске из трилистников и особенно в обработке поверхности металла и позолоте видна рука умелого, уверенного мастера. Нижняя чаша, с великолепно сохранившеюся, густою и мягкой позолотою, отличается тою слегка неровною, со множеством полутонов, поверхностью, которая обладает особым, мерцающим, приглушенным блеском, составляющим одно из главных очарований древне-русской утвари, и достигавшимся особенно долгою и тщательною проковкою металла. Исключительно интересная по своей форме крышка, с бледною, почти стершеюся позолотою, производит впечатление значительно более грубой и неумелой работы. Крышка плохо пригнана к чаше и несколько громоздка; грубо спаянные грани местами разошлись; барабан, несмотря на расширяющие его пояски, слишком узок и грани не подходят под него, при чем очень откровенно выступает место их спайки; перепутанные в порядке киотцы припаяны небрежно, местами сходясь вплотную, ме-

стами оставляя промежуток, при чем между ними выступает гладкая полоса с отверстиями. Изображение спасителя приходится не посередине, а сбоку, около кольца для цепи, отчасти даже прикрыто им. Кольца на крышке гладкие, тогда как кольца на чаше имеют посередине рубчик и несколько меньше по размеру. Крест и цепи поздние; еще в описании монастыря 1837 г. (Калайдович) упоминается при кадиле: «три цепочки с бубенчиками», которые заменены теперь цепями грубой, ремесленной работы. Киотцы по своей форме и технике наложения литых фигур на гладкий фон типичны для начала XVI века, когда они часто встречаются на окладах евангелий.

Изображения деисусного ряда производят двоякое впечатление, что характерно для переходной эпохи: фигуры богородицы, Иоанна и архангелов стройные, с небольшими головами, грацией и тонкими изгибами склоненных фигур, напоминают силуэты иконостасов XV века. И наряду с ними, грубые, маловыразительные фигуры Петра митрополита и Николая чудотворца, тяжелые с крупными головами и руками, с жесткими, прямыми складками одежд.

Особенно важным является в этом ряду изображение спасителя на престоле. Спаситель дан фасом, благословляя правой рукой, держа в левой евангелие. Престол с высокою, на уровне плечей сидящего, спиною, округло-вырезанною, с сильным замахом вправо, дан в полуоборот и видимым несколько сверху, таким образом, что виден верхний обреш спинки и правая его сторона с двумя ножками, в то время, как фигура сидящего дана прямо фасом. Ножки, с полукруглыми между ними вырезами, заканчиваются шариками, поставленными на полушарии. Ноги спасителя на высокой скамеечке, также видимой в полуоборот и несколько сверху, при чем левая нога поставлена значительно ниже согнутой в колене правой.

Проследив эволюцию форм престола, мы видим, что подобное изображение престола и посадка фигуры на нем неизменно встречается как в живописи, так и в прикладном искусстве, на памятниках XVI века, главным образом первой его трети (так, например, пелена 1525 года — б. Троице-Сергиева лавра, трон Грозного — Успенский собор, господь вседержитель в приделе Благовещения Благовещенского собора, фрески Дионисия в Ферапонтовом монастыре, Житие Николая чудотворца по рукописи Румянцевского музея, и многие другие). В конце XV века мы видим зарождение подобного изображения престола, но он обычно значительно шире и спокойнее — замах вправо или совсем отсутствует, или лишь слегка намечен. Позднее же исчезают полукруглые вырезы между ножек, шарики на полушариях, заканчивающие ножки, а спинка утрачивает простоту своей формы и силу движения, усложняясь точеными столбиками и другими украшениями.

Обычными являются изображения спасителя с предстоящими богородицею, архангелами, апостолами Петром и Павлом, тремя учителями церкви — Василием, Григорием и Иоанном, первым святителем московским Петром. Далее следуют: Николай чудотворец, во имя которого осно-

ван монастырь, Сергей, учитель его основателя, Дмитрий,—местно чтимый, и Леонтий. Первое указание на существование в монастыре придела в честь Леонтия Ростовского мы находим в XVI веке, в грамоте царя Иоанна Васильевича. Последними в этом ряду стоят Георгий и Варлаам. Нет никаких указаний на существование храмов или приделов во имя этих святых; они не являются местно чтимыми и очевидно должны считаться святыми вкладчиков кадила. Вряд ли можно считать случайным совпадением, что в первую половину XVI века, к которой мы склонны отнести переделку верхней части кадила, князем Дмитровским был Юрий Иванович, брат великого князя Василия, а митрополитом московским—симоновский архимандрит Варлаам (1511—1522), много обращавший внимания на украшение церквей, и который, по словам летописца, «отъ великіа вѣры и самъ многажды своима руками маяся и труждася святымъ иконамъ», обновляя их и украшая серебром и золотом в 1518 году, а позднее сосланный в Спасо-Каменный монастырь на Кубенском озере.

Барабан крышки кадила по технике и орнаменту отличается от остальной части и очень близок к чаше. Та же густая позолота и слегка неровная поверхность металла, тот же мотив готических трилистников на развилке, гравированный здесь легкими штрихами, который мы встречаем и на других памятниках XV века (например, большой Сион бывшей Патриаршей ризницы).

В собрании Исторического музея имеется кадило, датированное 1597 годом, из Спасо-Каменного монастыря, являющееся с небольшими изменениями повторением кадила Николо-Пешношского монастыря (издано в Юбилейном отчете Исторического музея 1883—1908 года, стр. 99, рис. 16).

Из сопоставления этих двух памятников ясна невероятность утверждения автора описания, что верхняя, недатированная, часть кадила Спасо-Каменного монастыря является более древнею, чем его чаша. Несомненно, что оно целиком воспроизводит Пешношское кадило, слегка видоизменив некоторые детали.

Гладкая чаша цельная и поднята на высокий поддон. По верхнему краю резана надпись: «Лѣта 7105-го Марта въ 11 день при благовѣрномъ царѣ и великомъ князѣ Федорѣ Ивановичѣ всея Руси Каменнаго монастыря Архимандритъ Сергій передѣлывалъ кондило казенное, серебряное старое прибавилъ изъ государевой дачи двадцать лжиць серебряныхъ, а въ нихъ вѣсу 10 рублевъ 20 алтынъ».

Крышка кадила в виде девятигранного шатрового покрытия, с двускатными, опирающимися в кокошники, гранями. В кокошниках литые, на гладком фоне, фигуры деисусного ряда, повторяющие фигуры Пешношского кадила. Только пр. Сергей помещен здесь в одном киотце с Георгием, а вместо Варлаама дано изображение Никона. Эта деталь важна, так как Никон был причтен к лику святых лишь в 1547 году, что лишней раз доказывает невозможность отнесения крышки кадила к более ранней эпохе. Грани с одной стороны покрыты сетью чешуи, на гладкой же стороне помещены надписи, с именами изображенных, полностью. Между

киотцами три кольца для цепей и литые фигурки святого на столпе, данные таким образом, что длинный столп заходит на нижнюю чашу, придерживая ее. Это дает объяснение непонятным отверстиям между киотцами Пешношского кадила. Очевидно, и там были подобные фигурки, служившие для придерживания плохо пригнанной чаши и позднее утраченные. По клинообразной бороде угадываем в святом Никиту Столпника. Надо отметить, что до начала XVI века переяславский святой Никита Столпник чтился только местно. По благословлению Варлаама митрополита (1511—1522) впервые был построен храм во имя этого святого, память которого в эти годы оживляется.

В остальной части кадила отличается от Пешношского: барабан прорезан во всю высоту оконцами, главки нет; крест новый, гладкий, четырехконечный. Сохранились три массивные кольчатые цепи, сходящиеся в круглом плоском коптильнике.

Все кадила несколько крупнее Пешношского; верхняя и нижняя части хорошо пригнаны и вообще технически оно выполнено более умело, что в особенности сказалось в слайке граней. Но в художественном отношении оно слабее. Неприятное впечатление производят гладкие, отшлифованные части граней с надписями, разбивающие общий архитектурный мотив, и прорезанный оконцами, слишком легкий, сквозной барабан.

Оба эти памятника особенно интересны, как воспроизводящие шатровое покрытие с двускатными, а не плоскими гранями, дающими богатую игру светотени. Чешуя, покрывающая грани, и высота их выступа указывают на то, что перед нами воспроизведение покрытия деревянного. В архитектуре мы не знаем подобных памятников, датируемых столь раннею эпохою. Но покрытие Пешношского кадила не является лишь декоративным вымыслом, фантазией мастера, доказательством чему служат Муромская Косьмодемьяновская церковь XVI века с 16-ю небольшими двускатными гранями, опирающимися в кокошники (модель в Историческом музее). Несомненно, что у нее были деревянные предшественницы и что одну из них и воспроизвел творец Николо-Пешношского кадила. Единственное отступление от архитектурных принципов, допущенное им, это девять граней, нужных ему для размещения фигур, вместо обычного четного числа, и остроумное использование кокошников для изображений деисусного ряда.

М. Лосева.

КОЛЬЧУГА КНЯЗЯ П. И. ШУЙСКОГО.

В Оружейной Палате хранится кольчуга известного воеводы царя Ивана Грозного—князя Петра Ивановича Шуйского (опись № 4466). Кольчуга эта, сделанная из больших круглых железных колец, крепленных на гвоздь, имеет длиною 14 верш., шириною 1 арш. 8 верш. (в подоле 1 арш.) и весит $8\frac{1}{2}$ ф. По оценке, произведенной в 1687 г., стоимость ее определялась в 30 р. ¹⁾. Одно обстоятельство позволяет установить принадлежность этой кольчуги названному выше воеводе: на левой стороне груди имеется круглая медная мишень, в 3 см. в диаметре, на которой отлита выпуклыми буквами со следами позолоты следующая надпись, расположенная в четыре строки ²⁾: т.-е. «Князя Петровъ Ивановича Шуйскаго». Надпись эта уже в XVII в. привлекла внимание. «Кольчуга, а на ней мишень медная, на мишени надпись: боярина князя Петра Ивановича Шуйского», сказано в описи 1687 года.

Владелец кольчуги, кн. П. И. Шуйский, был сын известного князя Ивана Михайловича, регента в малолетство Ивана Грозного. В перевороте 1542 года, передавшем власть в руки его отца, князь Петр принимал деятельное участие, появившись в решительную минуту в Москве во главе значительного военного отряда. Поэтому, когда по проискам Глинских, рухнуло правительство Шуйских, его постигла царская опала. Зато в 1547 г., когда в связи с Московским пожаром в свою очередь пошатнулось положение Глинских, он был послан догонять пытавшегося бежать в Литву кн. Мих. Вас. Глинского и с успехом справился с этой задачей. При Сильвестре и Адашеве, вокруг которых об'единились, повидимому, обломки партии Шуйских, кн. Петр, благодаря своим талантам, выдвигается в ряды «немалых гетманов», по выражению кн. Курбского, и видных администраторов, каковую роль он сохраняет до конца своей жизни. Во время Казанского похода ему были поручены подготовительные операции в районе Свияжска и, после взятия Казани, он продолжал здесь усмирение инородцев. В Ливонскую войну П. И. Шуйский совершил в 1558 г. блестящее наступление в Лифляндию и заставил капитулировать Дерпт, затем участвовал в походе 1560 г., во время которого были

взяты Мариенбург и Феллин. В 1563 году он был назначен воеводой во вновь завоеванный Полоцк, в осаде которого он тоже принимал участие под командой царя; но в следующем 1564 году кн. Шуйский был разбит на-голову гетманом Радзивиллом близ Орши на реке Уле и сам пал в битве. Тело его досталось победителям и впоследствии было возвращено в Москву в обмен на тело жены полоцкого воеводы Довойны, умершей в русском плену, — обстоятельство, показывающее, насколько правительство ценило заслуги кн. Шуйского. Князь Петр Иванович не был лишен образования и литературных вкусов; он был расположен к Максиму-Греку, который из заточения обращался к нему с ходатайствами о своих нуждах, в частности, с просьбою о присылке греческих книг. Не менее громкую известность приобрел впоследствии его сын, князь Иван Петрович, защитник Пекова и деятельный противник Бориса Годунова.



Мишень кольчуги
кн. П. И. Шуйского
(в натур. величину).

Кольчуга П. И. Шуйского попала в Оружейную Палату, повидимому, при не совсем обычной обстановке. В 1646 г. из Березова в Сибири была отправлена карательная экспедиция для умирения «воровской самояди», кочевавшей близ устьев Оби; самоеды были разбиты, и служилые люди взяли на погроме панцырь, «а на том-де пансыре на грудех», по словам одного из участников экспедиции, «мишени золоты, а на них вырезано на одной государево имя, а на другой орел». При ближайшем рассмотрении оказалось, однако, что мишени не золотые, а медные: «на одной вырезан двоеглавый орел, а на другой подпись князь Петра Ивановича Шуйского». Панцырь из Березова был послан в Тобольск, откуда, судя по всему, был отправлен в Москву³). Наличие на панцыре, отбитом у самоедов, позолоченной мишени с именем П. И. Шуйского позволяет, кажется, отождествить его с кольчугой, хранящейся в Оружейной Палате. Противоречит такому заключению лишь та вторая мишень с изображением орла, которой на нашей кольчуге нет, так как имеющаяся на ней оловянная плomba с печатью относится к более позднему времени, когда вещи Оружейной Палаты были переписаны и на них наложены печати. Трудно, однако, предположить такое совпадение, что было две кольчуги, каждая с одной мишенью, на которой имелаась «подпись» кн. П. Ив. Шуйского; естественнее думать, что вторая мишень с «двоеглавым» орлом впоследствии случайно затерялась.

Тождество кольчуги Оружейной Палаты с сибирским панцырем подтверждается одним довольно неожиданным обстоятельством. В Тобольском губ. музее среди предметов, найденных при раскопках на городище Искера, столицы Кучума, имеется под № 6223 мишень, аналогичная описанной выше («ярлык», по выражению описания, помещенного в XXVI вып. «Ежегодника Тобольского музея» № 818); мишень эта, судя по описанию, «представляет собой медный кружок (длиною 3 см., толщ. $\frac{1}{4}$ см.), на наружной стороне его в ободке по краю кружка⁴) вылиты четыре строки обычным старорусским письмом, содержащим следующие

буквы и слова: «князи етровъив яновичаШу сково»; на оборотной стороне имеется два штифта, вылитых из одного с вещью куска металла; концы их заклепывались». «Очевидно»,—замечает автор описания, Пигнатти,—«ярлык был прикреплен при помощи этих штифтов к вещи». Не подлежит сомнению, что мишень, найденная в Искере, принадлежала первоначально кольчуге Оружейной Палаты: это подтверждается совпадением размера мишени (3 см.), надписи и даже распределения ее по строкам.

Итак, кольчуга, имевшая первоначально две мишени с именем П. И. Шуйского, попала в Сибирь в столицу Кучума—Искер, и там утратила одну из них. Позднее кольчуга уже с одной лишь аналогичной мишенью оказывается в обладании приобских самоедов и в 1646 г. была отбита у них березовскими служилыми людьми. Наконец, кольчуга эта с одной мишенью поступает в Оружейную Палату. Сопоставление этих данных и позволяет настаивать на тождестве «панцыря», отбитого в 1646 г., с кольчугой Оружейной Палаты, при чем надо иметь в виду, что в обиходе кольчугу в XVII в. нередко называли «пансырем».

Остается загадкой, как панцырь П. И. Шуйского мог попасть в Сибирь и, в первую очередь, как он оказался в Искере. Как известно, у русских с татарами ни разу не происходило боя непосредственно на искерских укреплениях, так как при наступлении Ермака Кучум покинул свою столицу немедленно после того, как пала защищавшая ее засека на Чувашевом мысу, а в 1588 году, с построением Тобольского города и пленением последнего сибирского хана Сеид-Ахмата, Искер был тоже без боя окончательно оставлен жителями. После этого бывшая резиденция сибирских султанов и беков пришла в запустение, и в 1668 г. Спафарий видел на ее месте лишь «пустой городок» и «шанцы»; тобольские татары поддерживали здесь только мечеть «для воспоминания нечистые их веры»⁵). Никакого поселения на месте Искера в XVII в. не упоминается, и даже татары, для которых оно являлось священным, собирались на развалины Кучумова городка лишь для религиозных обрядов, как они это делали еще в XIX веке⁶). Таким образом, надо полагать, что мишень с именем П. И. Шуйского, а, следовательно, и панцырь, которому она принадлежала, могли попасть в Искер не позднее 1588 года, когда Искер был покинут населением.

Невольно при этом возникает мысль, что мы имеем дело с трофеем, взятым татарами в борьбе с русскими, еще до окончательного завоевания Сибири. Пигнатти намекает как-будто на то, что описанный им ярлык мог попасть в Искер через Казань. «Приведенные выше слова»,—говорит он,—«не означают ли принадлежности дружинника или вещи (оружия) к составу дружины П. И. Шуйского, который умер в 1564 г. и предводительствовал русскими дружинами в борьбе с казанскими татарами». Это предположение отпадает, как скоро мы знаем, что оружие, к которому была прикреплена мишень, принадлежало самому П. И. Шуйскому, навшему не в борьбе с татарами, а на литовском фронте.

Возможна другая, очень заманчивая, но благодаря этой заманчивости и очень опасная гипотеза: не был ли изучаемый панцырь прислан

из Москвы в виде царского жалованья Ермаку и после его гибели снят татарами с тела, выловленного из воды. Согласно легенды, записанной Ремезовым, из Москвы Ермаку были присланы два панцыря. В момент нападения Кучума на лагерь казаков, он, по словам того же Ремезова, «бе одеян двема царскими пансыри», и это обстоятельство послужило причиной гибели знаменитого атамана. По двум панцырям труп Ермака и был впоследствии опознан татарами. Факт присылки панцырей в подарок Ермаку, хотя известие об этом появляется в сравнительно поздних редакциях сибирских летописей, подтверждается не только очень прочной традицией туземного происхождения, но и наличием в середине XVII века в семье тобольского служилого татарина Кайдаула одного панцыря, по довольно правдоподобию преданию, принадлежавшего Ермаку. Если предположить, что одним из пожалованных панцырей была кольчуга П. И. Шуйского, то вполне удовлетворительно об'яснилось бы присутствие мишени в развалинах Искера. Кольчуга эта могла к тому времени попасть в царскую казну при различных обстоятельствах: либо в 1544 году, когда князя Петра постигла опала, либо в 1564 году, после его смерти, когда она была, может быть, возвращена в Москву вместе с телом воеводы и сделалась достоянием казны вследствие того, что дипломатические хлопоты по этому делу велись правительством. Высказывавшееся в литературе предположение, что кольчуга попала в казну после опалы, постигшей сына и наследника князя П. И. Шуйского—Ивана Петровича в 1587 г., мало правдоподобно, так как она уже была в Сибири не позднее лета 1588 года. Из государевой казны кольчуга П. И. Шуйского и могла быть направлена в Сибирь в качестве жалованья Ермаку.

Судьба одного из панцырей, полученных Ермаком в подарок от царя, а именно верхнего, может быть до известной степени установлена. Кучум отдал его заслуженному «Чайдаулу (вернее, Кайдаулу) мурзе Закайдаме». В 1658 г. в семье этого Кайдаула, действительно, хранился панцырь, туземной легендой относимый к Ермаку. Этому панцырю присваивались волшебные свойства: сын Кайдаула бек-Маметко показал в распросе: «пансырь-де у него есть, а про тот-де пансырь приказал ему, бек-Маметку, отец его, Кайдаул, при смерти своей под клятвою, чтоб ему тем пансырем служить службу вам, великим государям, а никому его продавать не велел; и в прошлых де годах... Байбагиш-тайша (калмыцкий владетельный князь) того пансыря добивался много, а давал за тот пансырь 10 семей ясырей (рабов), да 50 верблюдов, да 500 лошадей, 200 быков и коров, 1000 овец, и отец-де его, бек-Маметков, того пансыря тайше не дал». В 1660 г., сотник стрелецкий Ульян Мосеев Ремезов, ездивший в посольстве к калмыцкому тайше, Аблаю, сыну названного выше Байбагиш-тайши, привез из своей поездки «сказку», составленную со слов самого Аблая, в которой говорилось, между прочим, про волшебные свойства панцырей Ермака: «бе бо от Ермакова тела и от платья чудотворение, болезненным исцеление, родительницам и младенцам на отгнание недугом, на войне и в промыслах удачу». Аблай хлопотал получить эти панцыри, чтоб иметь успех в войне с киргиз-кайсаками: «и того ради

просив панцырей у государя», говорил он Ульянову, «да пойду в Казачью орду». Из сказки Ульяна Мосеева заимствовал, вероятно, Ремезов описание волшебного панцыря Ермакова: он был, по его словам, «бит в пять колец мудростно, долиною в 2 аршина, в плечах с четью аршина, на грудех и меж крылец печати царские—златые орлы, по подолу и рукавам опушка медная в 3 вершка». В делах Сибирского приказа панцырь, принадлежавший наследникам Кайдаула, описан так: «а приметы-де длинен, и около грудей напереди кольца часты, напреди-ж ниже пояса прострелено, испорчено одно кольцо».

Аблаи-тайша в 1658 г. прислал в Москву послов, которым было поручено, между прочим, просить о присылке ему панцыря, который есть в Тобольске у служилого татарина, у Кайдаула-мурзы и который он, как видно из сказки Ульяна Мосеева, считал подлинным панцырем Ермака. Не получив просимого, он в 1660 г. вторично отправил в Тобольск послов с той же просьбой. На этот раз из Москвы последовало распоряжение уговорить бек-Мамета Кайдаулова продать государю панцырь с тем, чтоб послать его Аблаю. Несмотря на то, что ему давали «цену не малую»—30 руб., бек-Мамет, повидимому, не соглашался уступить свой фамильный панцырь, и воевода приказал приставу снять с него панцырь «неволею». В том же году панцырь был послан к Аблаю, который принял царский подарок с честью, «вселеубезно облобызал и на главу свою поднял, хваляще царское величество и любовь, како-б ему утеху надежду подал». Однако, через несколько времени бывший владелец панцыря, бек-Мамет, будучи в улусе у Аблая-тайши, когда ему пред'явили присланный из Тобольска панцырь, «смотря, сказал, что тот панцырь не его». Поэтому в 1668 г. Аблай-тайша снова послал в Москву послов с домогательством присылки подлинного Кайдаулова панцыря; но, несмотря на указ из Москвы «о сыску пансыря Кайдаула-мурзы», панцырь найден не был. В 1670 году сын Аблая—Чаган-тайша снова ходатайствовал о том же предмете. Этим заканчивается история панцыря, который, повидимому, можно с известным правом отождествить с первым панцырем Ермака ⁷).

Что касается второго («низового») панцыря Ермака, то, по словам Ремезова, он был отдан в «приклад белогорскому шайтану», т.-е. в известное остяцкое святилище в Белогорье у устья Иртыша, славившееся своим оракулом, и оттуда взят владетельным князем Коды Алачем, самым крупным и влиятельным из остяцких князьков на Нижней Оби, сохранившим свою самостоятельность даже под властью Москвы. Этот панцырь, по словам Ремезова, пропал бесследно: «и до днесь не слышится». Когда, при правнучке Алача—князе Дмитрие Михайловиче, независимость Коды была уничтожена, и он выехал из своей наследственной вотчины на Русь, то в его резиденции, Кодском городке на Оби, остался целый арсенал оружия, помещавшийся в церкви Троицы, в котором, помимо прочего, имелось 40 панцырей ⁸). Такое большое число панцырей об'ясняется тем, что во время походов кодским князьям приходилось снабжать предметами вооружения своих служилых остяков ⁹). В этом арсе-

наде хранился, вероятно, некоторое время и панцырь Ермака. Отсюда он легко мог попасть в руки самоедов. При постоянных войнах приобских остяков между собою и с самоедами панцыри в качестве военной добычи переходили из рук в руки. К этому надо прибавить, что у кодских остяков панцыри служили, как и у гомеровских греков, единицей обмена при торговых сделках и при уплате калыма, а в таких операциях своих подданных кодские князья, как видно из целого ряда примеров, принимали деятельное участие. Наконец, бывали случаи и прямого похищения предметов, хранившихся в княжеских кладовых; так в 1641 году был разграблен княжеский амбар, из которого было унесено много ценных вещей¹⁰⁾. Таким образом, переход того или иного панцыря, принадлежавшего кодским князьям, в руки самоедов представляется вполне возможным и мог произойти различными путями. Можно даже сказать утвердительно, что, как бы мы ни разрешали вопрос о первоначальном собственнике интересующего нас панцыря,—к самоедам он мог попасть только через посредство березовских остяков, содействием которых при сношениях с самоедами пользовались даже русские в виду отдаленности и недоступности тундр, служивших им местом кочевков.

Приведенных данных, конечно, недостаточно, чтобы сделать определенный вывод, и на их основании нельзя с уверенностью признать кольчугу Оружейной Палаты за один из двух панцырей, послуживших причиной гибели Ермака в волнах Вагая. Однако, мне кажется, что некоторый материал для такой гипотезы они все-таки дают. Можно, кажется, считать доказанным пребывание кольчуги в Сибири и ее возвращение в казну лишь после победы над самоедами в 1646 г. Отождествление ее с жалованным панцырем Ермака является одним из возможных, но далеко не решенных объяснений этого странного случая. Во всяком случае, ясно видно направление, в каком следует вести дальнейшие разыскания. Если история верхнего панцыря Ермака может быть прослежена с некоторою достоверностью по приказным документам до середины XVII века, то вполне возможно найти в них указания и на исчезнувший, как в сказке, «низовый» панцырь. Русская Сибирь XVII века далеко не в такой мере, как мы представляем себе, была отрезана русским завоеванием от Сибири Кучумовской. Былая Кучумовская знать—потомки прежних мурз и биев—теперь входила в состав тобольского гарнизона, в котором занимала почетное место, образуя особый корпус «служилых юртовских татар», и служила живою связью с прошлым. Не только покинутые городища и кладбища и связанные с ними легенды напоминали об этом прошлом; оно во многих отношениях еще до конца XVII в. не утрачивало для татарского населения Сибири своего реального смысла в области религиозных, социальных и особенно землевладельческих отношений. Культ святых, канонизированных при Кучуме, держался до XVIII века; еще во времена Миллера не прекратилась фамилия сеидов, перебравшаяся в Сибирь при Кучуме и породнившаяся с ханским домом; вотчины, принадлежавшие татарам «исстари до Ермакова взятия Сибири», определялись долгое время старинными татарскими «признаками» на деревьях. Не преры-

вавшиеся в течение всего XVII в. притязания Кучумовичей и их попытки реставрации Сибирского царства поддерживали среди татар сознание былой национальной самобытности. При таких условиях документы XVII в. могут дать известный материал и для эпохи более ранней. В делах Сибирского приказа следует поэтому искать новых данных, которые отчетливо об'яснили бы присутствие одной из мишеней с кольчуги П. И. Шуйского в развалинах Искера и путь, которым эта кольчуга из Сибири вернулась обратно в Москву.

С. Бахрушин.

ПРИМЕЧАНИЯ.

- 1) Подробности см. в Описи Московской Оружейной Палаты, ч. III, № 4466.
- 2) Приношу глубокую благодарность А. В. Орешникову, любезно сообщившему мне точную транскрипцию надписи.
- 3) Сиб. прик., ст. № 1402.
- 4) Это неясное выражение надо, кажется, понимать так, что слова окружены ободком, идущим по краю мишени, а не в том смысле, что надпись расположена по ободку; это видно из указания на разделение надписи на четыре строчки.
- 5) Путешествие Спафария, изд. Арсеньевым, стр. 45.
- 6) Словцов. Письма из Тобольска, 1826 г., стр. 45.
- 7) История панцыря Кайдаула, отождествляемого с первым панцырем Ермака, в подробностях изложена мною в статье: «Туземные легенды в Сибирской Истории Ремезова» в «Истор. Известиях» 1916 г., № 3—4. Там приведены ссылки на дела Сиб. прик. и на Мунгальские дела Посольского приказа; там же см. точные ссылки на Сиб. Историю Ремезова.
- 8) Сиб. прик., ст. № 476.
- 9) Сиб. прик., ст. № 203.
- 10) Подробности о быте кодеских князей см. Сиб. прик., ст. № 203.

СЕДЛО КОНЦА XVI ВЕКА

В ряду памятников декоративного искусства, дошедших до нас от древней Руси, необычайное великолепие представляет так называемая «Конюшенная Казна»—богатая сокровищница старинного конского убранства, хранящаяся в Оружейной Палате.

Роскошные бархатные попоны, чепраки, шитые шелками и золотом, узды с чеканным набором, украшенным бирюзой и изумрудами, и, наконец, разнообразная, как по форме, так и по обработке коллекция седел, среди которых представлены образцы едва ли не всех стран, входивших тогда в политические и торговые сношения с Россией.

Седла восточные—турские и персидские, высокие, украшенные разноцветными камнями по лукам и известям¹⁾, расшитые по бархату или золотной ткани золотом и серебром.

В описи Конюшенной казны, составленной Бутурлиным в 1706 году, прекрасно описаны восточные седла. Вот одно из них: «седло кизилбашское (персидское) нареска и крыльца бархат золотной персидской полосами, по нем травы разные шолки. Луки оправлены золотом с камением с яхонты червчатými, с изумруды и с лалы, и с бирюзы, и с зерны жемчужными половинчатыми. На передних и на задних известях восемь колец с петли, да две петли без колец. У крылец четыре гвоздя золотые... цена 400 рублей»²⁾. Это седло в описи Оружейной Палаты значится за № 8503 и является одним из лучших образцов восточных седел.

Седла китайские с перламутровой инкрустацией с чеканными золочеными драконами, привезенные из Китая в 1678 году русским посланником Спафарием, и, наконец, западные седла «немецкие», совершенно иной формы, плотно прилегающие к спине коня, расшитые по бархату крупным рельефным узором. Когда и как попали в Россию эти «немецкие» седла, пока установить не удалось, но из расходных книг Конюшенной казны за 1702 год известно, что выдано 10 рублей за работу и за золото на золоченье трех головок к немецким седлам и мушкетных нарядов³⁾.

Все это разнообразие форм и обработки не могло не влиять на русского седельного мастера и на ряду с богатыми «заморскими» седлами

является целый ряд исключительных по красоте седел «русского дела», украшенных разноцветной эмалью, чернью и чеканкой с фантастическими узорами.

Красота и великолепие русского седла обращали на себя внимание и древнего певца, и иностранного путешественника, посетившего Русь. Еще певец Слова о Полку Игореве замечает, что «Игорь князь выседе из седла злата, а в седло кощиево»⁴⁾, а итальянец Таннеро, прибывший в Россию с литовским и польским посольствами в 1678 году, приходит в восторг от одежд и убранства коней русских воеводников, высланных навстречу посольствам.

«Военачальники верхом на статных конях, на богатых персидских седлах представляли большое разнообразие одежд и убранств, и красотой и величием превосходили друг друга».

«Необычайную пышность красу и блеск царских спальников можно разве вообразить!»

Отмечая роскошь их одежд, Таннеро отмечает и конское убранство. «Сбруя также была великолепна: справа и слева от удила до передней седельной луки, в виде полукруга имели они серебряные, а иные и золотые, испещренные разными узорами цепи толщиной в три пальца, заставляя коней привскакивать от их бряцанья... Довольно долго гарцовали они друг перед дружкой, потом с утомленных коней пересели на других в еще более пышной сбруе и начали удивительно скакать. Не касаясь земли, перескакивали с одного седла на другое, выказывая такую ловкость, что все в изумлении залюбовались на их искусство»⁵⁾.

Форма седла, приспособленная для свободных движений всадника, как раз и была свойственна восточным седлам, особенно любимым русскими. Эта форма наиболее соответствовала вооружению русского всадника, в большей своей части также заимствованному с Востока.

Австрийский посол Герберштейн, посетивший Московию в первой половине XVI века, отмечает в своих записках: «Седла приспособлены у них (русских) с таким расчетом, что всадники могут без всякого труда поворачиваться во все стороны и натягивать лук. Ноги у сидящего на лошади до такой степени стянуты одна к другой, что они вовсе не могут выдерживать более сильного удара копыта или стрелы»⁶⁾. То же самое пишет и Висковатов в специальном исследовании одежд и вооружения русских войск: «Седла у русских были весьма высоки, и всадники сидели на коротких стременах по татарски, имея в виду возможность свободно поворачиваться во все стороны, сколько при стрельбе из лука, столько и для уклонения от неприятельских ударов. С одной стороны это представляло удобство, с другой—всадники легко были вышибаемы из седла»⁷⁾.

Конструкция восточного (персидского) седла, а также и древнерусского действительно не рассчитана на твердую посадку всадника. Седельный остов (арчак) устроен таким образом, что спины коня касаются только седельные полки, служащие опорой высоких луков, продольно спины лошади скрепленных между собой ремнем; причем дуга передней луки гораздо выше задней.

Дженкинсон, английский путешественник, бывавший в России в середине XVI в. (1557 г.), пишет о русских седлах следующее: «Русские употребляют седла, сделанные из дерева и жил. Сиденье покрывают сукном узорчатой работы, иногда сафьяном и золотом, хорошо выделанным»⁸⁾. В приведенном выше русском издании «Записок» Герберштейна помещены хорошие иллюстрации русских седел, взятые с латинского издания 1556 года⁹⁾. Седла отличаются друг от друга в деталях, но в общем сохраняют восточную форму: высокий арчак и луки, сведенные на нет к основанию, дающие ноге всадника свободные движения.



Рис. 1. Седло № 8496 сбоку.

К одному из рисунков с вогнутым во внутрь завершеньем передней луки и круто поднятой кверху задней лукою по форме близко подходит седло, приписываемое Годунову, в описи Оруж. Пал. значащееся под № 8496.

Об этом седле есть заметка в «Древностях Российского Государства» 1849 г. От. III, но, к сожалению, рисунок, сделанный весьма тщательно и в нескольких видах, воспроизводит персидское седло, в описи Оружейной Палаты записанное под № 8502, не имеющее по обработке и некоторым деталям формы ничего общего с Годуновским. Передняя лука персидского седла более острой формы, луки и извести украшены разноцветными камнями, тогда как у седла «Годуновского» завершенье передней луки тупое и вогнутое во внутрь, а обронные украшения исполнены резьбой по вызолоченному серебру с чеканными львиными головками и орнаментацией, характерной для западного ренессанса.

Несоответствие рисунка с текстом отмечено в «Древностях». В тексте же дано следующее описание седла, взятое из описи 1707 года: «Седло царя Бориса Госунова, нареска и крыльца бархат червчат с золотом и с серебром; луки оправлены серебром золоченым с финифты; в передней и в задней луках два плаща прорезные, чеканные, с кольца; на известях шесть плащей чеканные с петли; у всех плащей личины и обоймицы резаны фряские, на луках двадцать восемь гвоздей с личинки, подпруги и путлища сыромятные обшиты бархатом червчатым; у подпруг и у приструг наконешники серебряные золоченые, литые травы, на чеканное дело; тебенки *) писанные; без стремян».

*) Четырехугольные отрезки кожи, привешенные у седла для защиты ноги от трения о стремянный ремень.

Далее в «Древностях» отмечается, что седло с прежними описями 1692 и 1689 г. сходно, но что в описи пожитков Годунова 1589 г. с его именной подписью записано другое седло: «ковано, в серебре, дело чеканено люди на конех, золочено; все тебенки серебряны, кованы, дело чеканное; на тебенке по 2 человека на конех; тебенки и люди золочены все, а кони белы; стремяна серебряны, около их резаны слова «имя Бориса Федоровича» да на них мишени резаны травы»¹⁰).

Такого седла, повидимому, не сохранилось, но седло, отмеченное в описях 1689, 1692 и 1707 годов, за немногими исключениями вполне соответствует седлу, находящемуся в Оружейной Палате за № 8496.

В настоящее время у седла нет писанных тебеньков, трех гвоздей с личинками, утрата которых еще отмечена в описи 1692 г., и никаких признаков «финифты». Орнамент резной, местами сильно углубленный, повидимому, при помощи травления.

В общем седло чрезвычайно интересно по соединению в себе двух различных стилей: восточной формы арчак, обтянутый турецким бархатом с узором гвоздик и солнц по золотому фону; луки же и извести, а также огибы обеих лук украшены гравировкой с рисунком, типичным для западного ренессанса. Если и могут быть сомнения в принадлежности данного седла Годунову, то едва ли можно сомневаться, что оно является произведением мастеров конца XVI века.

Нарезной орнамент в виде ваз с цветами и с симметрично расположенными фигурами животных или птиц по сторонам, птицы с длинными клювами и с распростертыми крыльями, — фантастические птицы, переходящие в орнамент, завершающийся цветком, ясные изгибы линий и определенность форм и, наконец, чеканные львиные маски в прорезных пластинах — все это свойственно Западу XVI века, особенно немецким мастерам (см. рис. 2).

На левой извести у задней луки вырезана ваза с цветами, с ложчатой нижней частью и с поясом из медальонов. Приблизительно сходная с нею ваза изображена на немецком изразце XVI века, хранящемся в Нюрнбергском музее¹¹). По сторонам вазы симметрично расположены два зверка, внизу резана трава, слева обнаженный пень, похожий на обнаженные стволы деревьев на гравюрах Дюрера, Гольбейна, Бургмейера и др. немецких граверов.

Вся задняя лука украшена резным цветочным орнаментом из гранатных яблок, лилий и гвоздик. На тонких стеблях птицы с распростертыми крыльями и длинными клювами, напоминающие цаплей. Прием в сочетании птиц и цветов, повидимому, заимствован из произведений великих мастеров конца XV — начала XVI века. В каймовом украшении из молитвенника Карла V, исполненном Дюрером, те же мотивы в сочетании птиц и цветов, те же длинноклювые птицы, и такие же длинные извивающиеся стебли, правда, все это в гораздо более тонком исполнении¹²).

На правой извести седла под скобою, пальмовое дерево, встречающееся также в расписных плафонах XVI века¹³). И если присутствие гвоздики свидетельствует о более поздней поре, когда на западное искус-

ство уже начал влиять Восток, то появление пальмового дерева Лоренц относит к времени Эбергарда Бородатого (1445—1496 г.), большого покровителя наук и искусств. Повидимому, мастер, гравировавший седло, стоял



Рис. 2. Задняя лука и левая известь седла № 8496.

на границе между двумя эпохами и, живя всецело традициями прежних мастеров, он все же не мог избежать и новых влияний.

Львиные маски в прорезных обрамлениях также можно повсюду встретить в западном искусстве: и в живописи, и в резьбе из камня, и в

чеканке, и в резьбе по дереву. На триумфальной колеснице Максимилиана I (1459 — 1519) работы Бургмейера видим прекрасные львиные головы с продетыми в пасти кольцами¹⁴).

И, однако, несмотря на тесную связь обронных украшений с Западом, трудно представить, чтобы седло целиком пришло оттуда. Едва ли бы западные мастера могли удержаться от близкой им формы, а западная форма седла слишком отлична. Западное седло плотно ложится на спину коня, дуги лук не упираются в седельные полки, а плавно переходят в общий остов седла, соединяясь с внутренней стороны выгнутыми деревянными перемычками, а сверху широкой толстой тесьмой, как это видно на образце немецкого седла XVII века, хранящегося в Оружейной Палате за № 8600.

Все седло рассчитано на монументальную посадку всадника; к его широким лукам, с внутренней стороны прикреплены ряд валиков, спускающихся к крыльцам и плотно зажимающих ноги всадника. Вейс о немецких седлах XVI века пишет так: «Седла делались попрежнему очень крепкие, обитые железом с высокой передней лукою и такою же спинкою, от которых шли до самого края седла ряд крыльев, служивших опорой ноге и вместе защитой от ударов»¹⁵). Иллюстрация немецкого и итальянского седла XVI века есть у Рокштуля¹⁶). По форме оба седла сходны, но обработка различна. Передняя лука немецкого седла времен Максимилиана I чеканная ложчатая (с каннелюрами) — луки итальянского седла покрыты орнаментом невысокой чеканки. И то и другое седло имеет между луками валики, ряд крыльев, как отмечает Вейс, простеганные сиденья и широкие, круто поднятые кверху спинки задних луков.

Есть еще одна деталь, указывающая на то, что форма и обработка «Годуновского» седла различны. Пластина верхней части передней луки разрезана и одна половина находит на другую. Картуш, предназначенный для маски, таким образом сжат, и прорезной плащ, окружающий маску закрывает часть орнамента. Как видно, эта часть была рассчитана на иную форму луки.

Кроме того, деревянный остов седла с внутренней стороны подложен крашеной берестой — материалом наиболее характерным для России.

Если седло делалось русскими мастерами, то почему его обронные украшения так близки Западу? Делал ли их западный мастер в России или же у себя на родине? Косвенным ответом на этот вопрос служит документ, изданный Археографической Комиссией в «Собрании Русско-Ливонских актов». Это послание Пековского наместника князя Никиты Ивановича Трубецкого от 7096 г. (1588) в Ригу об освобождении «государственного и торгового человека Тимохи» и об его свободном пропуске в Любек по следующему делу: «Тому Тихоме писано от Государя нашего от боярина и конюшего и наместника Казанского от Бориса Федоровича Годунова, что взял любской немчин Кашпир Крон у боярина и конюшего, и наместника Казанского у Бориса Федоровича Годунова много золото и серебро, а хотел сделать на четыре седла серебряные обои

луки да конские наряды и цепи поводные большие сделать, да амагиль *) золоту, да два става блюд серебряных; да Кашпиру же Крону велено купить два косяки бархату чубарова, а деньги ему даны же. А не отдаст Кашпир Крон того и не пришлет с Тимохою или сам не привезет и на нем Тимохе просить того велено и у буимистров управы на его просити». Но Тимоха не доехал до Любека, его арестовали в Риге, и вот Трубецкой просит рижских «буимистров» и ратманов немедленно освободить Тимоху и направить в Любек, грозя в противном случае задержать немецких купцов в Пекове. «А не отпустите Тимохи в Любек и я о том буду писать до государя своего до великого государя царя и великого князя и в то Тимохино место рижан и всех немецких городов лучших торговых немец из Пекова не отпущу и впредь торг Рижских и всех немецких городов во Пекове за то не будет. А будет вы того государя нашего торгового человека Тимоху со всем его животом в Любек отпустите часа того и вашим торговым людям в государя нашего отчине во Пекове торг будет повольной»¹⁷⁾.

Был ли освобожден Тимоха и выручил ли он седельные «коби луки» и «цепи поводные» у Кашпира Крона—неизвестно, но в 1599 году Годуновым разрешается свободная торговля немецкими товарами, а в 1600 году дается опасная грамота для свободного проезда в Россию доктору из Кенигсберга Кашпиру Фидлеру с обещанием пожаловать его «царским великим жалованьем».

Итак, будучи царем, Годунов завязывает тесные сношения с Западом, немецкие товары беспощинно идут на Русь и если даже заказанные Годуновым в бытность его конюшенным боярином седельные луки не были тогда выручены у любчанина Кашпира Крона Тимохой, то что мешало им притти в Россию теперь при свободной и беспощинной торговле?

Работа над архивным материалом даст возможность указать более точные исчерпывающие определения. Настоящая же заметка является лишь попыткой наметить вопросы, которые необходимо разрешить при более подробном и точном изучении богатой коллекции древних седел как в отношении формы, так и в отношении декоративного убранства.

М. Денисова.

*) Амагиль—омагиль древне-русск.—сосудец дорожный золотой, серебряный, хрустальный и т. п. Г. Дьяченко. «Полный церковно-славянский словарь» М. 1900 г.

П Р И М Е Ч А Н И Я.

- ¹⁾ Конечные части деревянной полки седла, служащей опорой седельных луков.
- ²⁾ В и к т о р о в. «Описание дворцовых приказов» в. II стр. 448. Москва 1883 г.
- ³⁾ В и к т о р о в. «Описание дворцовых приказов» в. II стр. 495. Москва 1883 г.
- ⁴⁾ «Слово о полку Игореве». Русск. Класс. библ. 1904 г.
- ⁵⁾ Б о ч к а р е в. «Московское государство XV—XVII вв. по сказаниям современников иностранцев», стр. 61. СПб 1914 г. изд. «Энергия».
- ⁶⁾ Г е р б е р ш т е й н. «Записки о Московитских делах» перев. А. Маленина. СПб., изд. Суворина, 1908 г.
- ⁷⁾ Историческое описание одежд и вооружения Российских войск. СПб. 1841 г. т. I, стр. 79.
- ⁸⁾ Б о ч к а р е в. «Московское государство по запискам иностр.», стр. 35.
- ⁹⁾ Г е р б е р ш т е й н. «Записки о Московитских делах», стр. 250.
- ¹⁰⁾ «Древности Российского государства», в. III, Москва, 1849 г.
- ¹¹⁾ Л о р е н ц. «Орнамент всех времен и стилей», таб. 75. СПб. 1848 г. Изд. Девриена.
- ¹²⁾ Л о р е н ц. «Орнамент всех времен и стилей», таб. 80.
- ¹³⁾ Там же, таб. 84.
- ¹⁴⁾ S p r i n g e r. A. Handbuch der Kunstgeschichte, т. VI, Leipzig 1896 г.
- ¹⁵⁾ В е й с. «Внешний быт народов с древнейших времен», ч. II, т. III, пер. с немецкого Чаева. Изд. Солдатенкова. Москва, 1879 г.
- ¹⁶⁾ R o c k s f u l. «Musée d'armes rares anciennes et orientales» S. Petersbourg. 1841, tab. CXLIX.
- ¹⁷⁾ Русско-Ливонские акты, № ССХСII. Археогр. комис. 1868 г.



Шествие Елисаветы Петровны на аудиенцию (Грав. Г. Качалова).

СЕРЕБРЯНАЯ КРУЖЕВНАЯ МАНТИЯ XVIII ВЕКА.

В допетровское время золотое и серебряное кружево служило одним из любимейших украшений одежд и других предметов парадного обихода ¹⁾; среди различных «узорочных товаров» оно в большом количестве закупалось к царскому двору у русских и иностранных торговцев. Кружево это применялось на самых разнообразных вещах, начиная от кафтанов, шуб, рукавиц, ширинок, церковных облачений и покровцев, вплоть до конских чапрак — иногда в виде скромной узенькой полоски, а зачастую в виде затейливой по узору и пышной отделки. В XVIII веке под влиянием западных мод металлическое кружево почти совершенно исчезло, уступив место более эффектному золотому и серебряному шитью и галунам, а также нитяному кружеву, ставшему предметом страстного увлечения модников того времени.

Тем не менее от XVIII века сохранились отдельные образцы такого исключительного применения золото-серебряного кружева, какого не встречалось ранее ²⁾. К числу их надо отнести находящиеся в Оружейной Палате коронационное платье Анны Иоанновны, вся юбка которого покрыта золотым плетеным кружевом-гипюр, а также серебряную кружевную сетку огромных размеров ³⁾. Вся сетка эта неприметным образом сшита из отдельных кружевных полос (в 15 стм. шир.), плетеных из серебряных нитей; кружево состоит из квадратного тюля с плоским рисунком ромбических клейм с перекрестиями, заполненных чередующимся мелким и крупным плетением решеточкой, являющейся неизменным элементом декоративных композиций первой половины XVIII века; в пространствах между клеймами нашиты серебряные же рельефные розетки. Сетка имеет в длину 5,40 м., в ширину 2,08 м., низ ее скруглен, верх несколько расширен. По краю она оторочена серебряным же узким кружевцом, а по верхней стороне более широким, украшенным мелкими цветочками из серебряной биты *). Спокойные очертания симметрично построенного

*) Бить — расплюснутая металлическая проволока.

узора, определяемого мягко изгибающимися линиями, позволяют относить кружево к 20—30-ым годам XVIII века, к эпохе, предшествовавшей расцвету рококо, отдельные детали рисунка сетки весьма схожи с золотым кружевом платья Анны Иоанновны. Сетка сохранилась прекрасно; раскинутая во всю длину она очаровывает изяществом ажурного кружева и игрой света на изгибах блестящей серебряной поверхности. Особую прелесть создает сочетание холодноватых металлических бликов серебра с текучестью прозрачного кружева; впечатление легкости усиливается преобладанием диагонально направленных линий рисунка, перебивающих движение мягко ниспадающих складок сетки. Поступила эта сетка в Оружейную Палату в 1838 г. из «казенной товарной вѣдения придворной конторы», передавшей в Палату «золотое и серебряное покрывало»⁴⁾, но в позднейших описях она значится под иными наименованиями: «завес» и «досія»^{*)}.

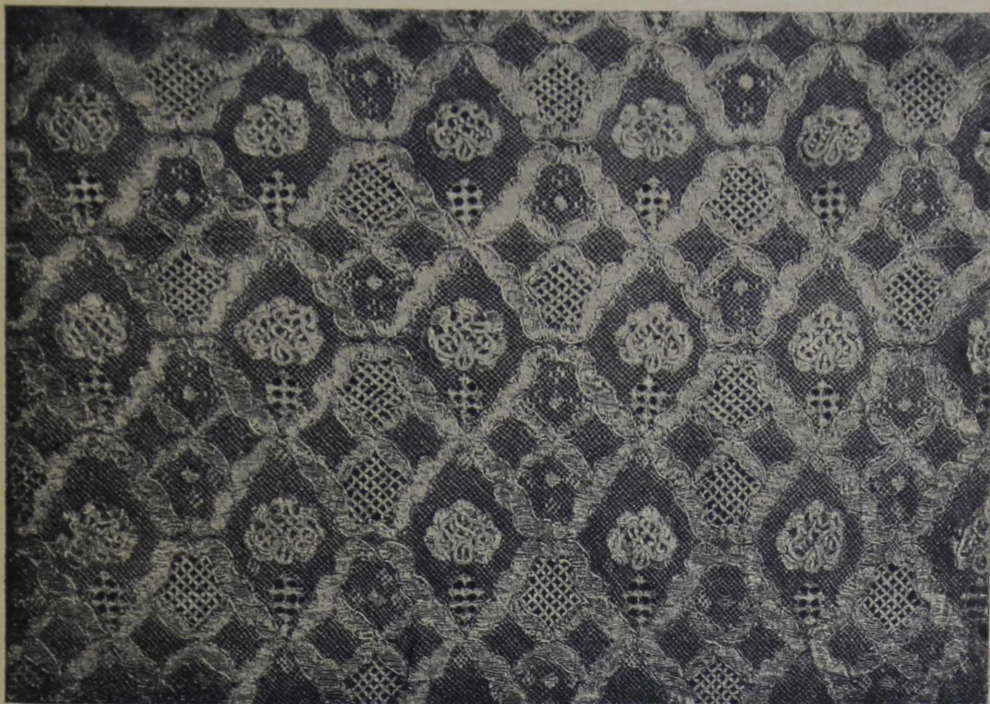
Очевидно, что применение ее не было вполне выяснено, но ни одно из перечисленных выше определений не представляется отвечающим действительному назначению памятника: самая форма его не соответствует указанным наименованиям и, кроме того, едва ли даже в расточительный XVIII век—вещь настолько драгоценная и нарядная, несомненно рассчитанная на эффект игры света при ее кольхании, могла быть использована в неподвижном состоянии, служа завесой или фоном для тронного кресла или постели; по ряду современных описаний убранства опочивален и тронных зал можно установить, что «доссии» делались из плотных шелковых тканей и бархата с вышивкой и другими украшениями. По своей исключительной эффектности наш памятник, несомненно, был предназначен выполнять незаурядную и самостоятельную роль в блестящих церемональных композициях, которые создавались «придворным первым живописцем» Караваком⁵⁾. Рассмотрение покроя сетки и сравнение с другими, близко подходящими произведениями кружевного искусства XVIII века, как упоминаемыми в описаниях, так и имеющимися на современных изображениях, приводят нас к заключению, что описанный памятник является ни чем иным, как мантией; надевалась она собранной по верхнему краю таким образом, что расширенные концы облегли плечи, а нижний скругленный край образовывал шлейф.

При коронациях Анны и Елисаветы, происходивших по общему ритуалу, фигурировали уборы, весьма схожие с нашим памятником: это были мантии, употреблявшиеся при поздравительных аудиенциях; у Анны—«спанча золотная изъ сѣтки пребогатой шитой золотомъ же»⁶⁾, у Елисаветы—«спанча или легкая мантия золотая изъ сѣтки пребогатой шитой золотомъ съ должайшимъ шлейфомъ»; последний был настолько длинен, что во время процессии его «несли шесть камергеровъ, а конецъ поддерживалъ обергофмейстеръ»⁷⁾. Шествие это представлено в описании коронации Елисаветы на гравюре Григория Качалова⁸⁾; самая же спанча изображена на грубоватой гравюре Ивана Соколова⁹⁾, повиди-

*) Досія—декоративная стенка за тронном или постелью.

тому, лишь приблизительно передающей рисунок кружева; насколько можно судить по изображению, эта мантия, обшитая по краю бахромой, состояла из тюлевого фона с разбросанными по нем отдельными крупными цветами и картушами, снабженными теми же характерными решеточками, о которых упоминалось выше.

С большей тщательностью изображены подобные же епанчи Каравакон, ведавшим всем без исключения декоративно-художественным делом при дворе—от обивки и раскраски мебели до нарядов и портретов цариц включительно. Весьма характерный портрет Анны¹⁰⁾, грузно восседающей на огромном резном троне, мало дает, однако, для точного



Деталь кружевной мантии ($\frac{1}{6}$ натур. велич.).

уяснения характера мантии, ибо рисунок кружева теряется в многочисленных складках сетки; наличие бахромы и узор каймы позволяют сблизить эту епанчу с епанчей, изображенной в описании коронации Елисаветы Петровны. Гораздо отчетливее рисунок мантии на поколенном портрете Елисаветы¹¹⁾: это такая же кружевная сетка, на этот раз украшенная продольными полосами, между которыми помещены мелкие цветы; край обшит невысоким рюшем. Мантия, прикрывая только спину, укреплена на плечах двумя большими аграфами.

Кроме описанных выше золотых кружевных мантий существовали и серебряные, очевидно, употреблявшиеся при менее торжественных церемониях. В описи 1741 г. вещей, оставшихся «после покойной императрицы Анны Иоанновны из гардероба за разбором Анной Леопольдовной и за раздачей комнатным дамам персонамъ»¹²⁾; значится: «сундукъ обитъ кожей черною и желѣзомъ и гвоздями мѣдными въ немъ

епанча, что называется мантией, сделанная изъ сѣтки золотной съ бахрамой такой же» и «епанча такая же сделанная изъ сѣтки серебряной». Вещи эти сохранились вместе с вещами свергнутого герцога Бирона «в казенных» (кладовых) бывшего дома Рагузинского ¹³).

Повидимому, обе епанчи Анны Иоанновны и были теми самыми «золотым и серебряным покрывалами», которые в 1838 г. переданы были в Оружейную Палату из «казенной товарной».

Применение серебряных кружевных мантий находит подтверждение и в описании коронации Екатерины II ¹⁴). В первый день аудиенций в Грановитой Палате на Екатерине была «легкая порфира или мантия золотая изъ сѣтки, пребогато шитой золотомъ съ должайшимъ шлейфомъ»; на второй день аудиенции Екатерина шествовала «въ легкой порфирѣ или мантии, вытканой изъ серебряной пребогатой сѣтки». После коронации обе эти мантии в числе прочих регалий были выставлены «въ Сенатскихъ Покояхъ, что подлѣ Черниговскаго Собора ¹⁵) для смотрѣнія народу..... какъ мужеска, такъ и женеска пола, кроме крестьянъ и самыхъ подлыхъ».

К сожалению, ни среди гравюр по рис. Дювилье, приготовленных к описанию коронации, ни среди других портретов Екатерины нам не удалось найти изображения занимающих нас кружевных мантий, что не дало возможности установить более точно их характер.

Таким образом, сохранившаяся в Оружейной Палате серебряная епанча (судьба поступившей одновременно с ней золотой мантии неизвестна) является единственным памятником, дающим представление о подобнаго рода уборах и об исключительно пышном применении металлическаго кружева в XVIII веке в России.

М. Левинсон-Несчаева.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. И. Е. Забелин. «Быт русск. царей». М. 1918 г. (4-ое изд.) и «Быт русских цариц». М. 1872 г. С. Давыдова. «Русское кружево и русские кружевницы». СПб, 1892 г., А. И. Успенский. «Опись столбцам Оружейной Палаты». М. 4 т., собрания Оружейной Палаты и др. музеев и монастырей.

2. Кроме описываемых ниже предметов, можно также отметить: фелонь первой половины XVIII века в б. Моск. Георгиевском м-ре, широкое оплечье которой украшено богатым серебряным кружевом-гишюр; см. также в книге приходо-расходных комнатных денег Екатерины I («Русский Архив», 1873 г., стр. 542): «1724 г. июля в 30 день заплочено госпоже полковнице Кампенгаузиновой за взятую от нея в комнату ея в-тва гарнитуръ, да сѣтка серебряная широкая на платье 20 червонныхъ» и др.

3. По описи Оружейной Палаты. М. 1884 г., ч. II, кн. 3 за № 3715, весу в ней 11 ф. 66 зол.

4. Моск. Архив б. Мин. Юст., дело Моск. дворцовой конторы № 1549.

5. В. Веретенников. «Л. Каравак», «Старые Годы», июнь 1908 г., также «Внутренний быт русского государства с 17 окт. 1740 г. по 25 ноября 1741 г. по документам, хранящимся в Моск. Архиве Мин. Юстиции». М. 1880 г. и др.

6. «Описание коронации и т. д... Анны Иоанновны... печатано в Москвѣ при Сенатѣ Октября 31 дня 1730 г.», стр. 34.

7. «Обстоятельное описание коронации и т. д. Елисаветы Петровны, печатано при Имп. Академіи Наукъ въ Санктпитебургѣ 1744 г.», стр. 95—96.

8. «Описание корон. Ел. Петровны», табл. 38; по Ровинскому «Слов. грав. портретов» № 95, по А. В. Морозову «Катал. русск. грав. портр.» № 75 (в обоих последних описаниях неверно указано число несущих шлейф придворных—9 вместо 7-ми). ||

9. «Описание корон. Ел. Петр.» , табл. 36.

10. Гравирован Вортманом в 1740 г., по Ровинскому № 26, по Морозову № 14, табл. 61.

11. Гравирован Штенглином; по Ровинскому № 8, по Морозову № 8, табл. 189; К. Валишевский. «Дочь Петра Великого», изд. А. С. Суворина, табл. стр. 376. Варианты того же портрета имеются на гравюре Нильсена—по Ровинскому № 18, по Морозову № 17, Валишевский о. с. титульная таблица, а так же на кубке слоновой кости в собрании Эрмитажа № 2851—Валишевский о. с., табл. стр. 400.

12. «Внутренний быт русск. государства 1740—1741 г.» (см. примеч. 5), стр. 113—114; сохранением этой описи и других материалов этого периода мы обязаны тому обстоятельству, что Елисавета по восшествии на престол распорядилась собрать и хранить, как «секретные», все документы, относившиеся к кратковременному правлению Анны Леопольдовны.

13. Дом Рагузинского находился на набережной Невы, рядом с Зимним Дворцом и был уничтожен при постройке дворца Растрелли.

14. «Описание . . . коронации Екатерины II» (Камер-фурьерские журналы) стр. 125, 135, 155—6.

15. Сенатские Покои находились в здании старинных Приказов XVII в. перед Архангельским собором.

ПЕРЕЧЕНЬ ТАБЛИЦ:

	Стр.
I. Верхняя часть крышки на кубке № 1162 — (предполагаемая работа Лудвига Круга)	4—5
II. Аksamит петельчатый. Италия XVII в.	20—21
III. Стоян и поддон кубка № 1162 — (предполагаемая работа Лудвига Круга)	88—89
IV. Чашка усольского дела XVII в.	102—103
