

ПЕТР ВЕЛИКИЙ И АНТИЧНОСТЬ

РЕЦЕПЦИЯ АНТИЧНОГО НАСЛЕДИЯ В ПЕТРОВСКУЮ ЭПОХУ

Санкт-Петербург
Издательско-полиграфическая ассоциация
высших учебных заведений
2022

УДК 94(47)
ББК 63.3(2)511
П30

Рецензенты:

Е. Ю. Басаргина, доктор исторических наук, заведующая отделом публикаций и выставочной деятельности С.-Петербургского филиала архива РАН

К. Ю. Лапто-Данилевский, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИРЛИ РАН

Авторы:

Е. В. Анисимов (предисловие)
М. М. Позднев (ред., гл. I, II, V)
В. В. Зельченко (гл. III)
Е. Л. Ермолаева (гл. IV)
О. В. Бударagina (гл. IV)
А. В. Королев (гл. V)
С. К. Егорова (гл. VI)
А. А. Трофимова (приложение I)
И. Д. Чечот (приложение II)

Петр Великий и античность. Рецепция античного наследия в петровскую эпоху / под общей редакцией М. М. Позднева. — СПб.: Издательско-полиграфическая ассоциация высших учебных заведений, 2022. — 526 с.

Изучение и усвоение литературы, искусства, языков античности оказало мощное влияние как на ценностную ориентацию русского образованного общества, так и на внешние стороны культурной жизни России в эпоху Петра I. Без скрупулезного исследования этого многообразно проявившегося влияния невозможно понимание тех изменений, которые претерпевала тогда русская действительность. В различных работах о петровской эпохе затрагивалась тема античности. Настоящая монография ставит целью обобщить и дополнить результаты этих исследований, представив по возможности полно рецепцию античного наследия в петровский период. Авторы освещают значение античных сюжетов и образов в биографии Петра, их популяризацию в ходе петровских реформ, описывают судьбу античных артефактов в петровских коллекциях, античные аллюзии в литературе и искусстве эпохи, место латинского и греческого языков в образовании. Результатом исследования становится многоплановая картина восприятия исторического, литературного, художественного наследия Греции и Рима русской культурой конца XVII — начала XVIII вв.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-42005.

© Коллектив авторов, 2022
© Издательско-полиграфическая ассоциация высших учебных заведений, 2022

ISBN 978-5-91155-172-8

DOI 10.52565/9785911551728

PETER THE GREAT AND ANTIQUITY

RECEPTION OF ANCIENT HERITAGE IN THE CULTURE OF THE PETRINE EPOCH

St. Petersburg
Publishing Press Association
2022

Authors:

E. V. Anisimov (Foreword)
M. M. Pozdnev (Ed., Ch. I, II, V)
V. V. Zeltchenko (Ch. III)
E. L. Ermolaeva (Ch. IV)
O. V. Budaragina (Ch. V)
A. V. Korolev (Ch. V)
S. K. Egorova (Ch. VI)
A. A. Trofimova (App. I)
I. D. Chechot (App. II)

Peter the Great and Antiquity. Reception of Ancient Heritage in the Culture of the Petrine Epoch / under the general editorship of M. M. Pozdnev. — St. Petersburg: Publishing Press Association, 2022. — 526 p.

The study and assimilation of literature, art, and languages of antiquity had a powerful influence both on the value orientation of Russian educated society and on the external aspects of Russian cultural life in the era of Peter the Great. Without a scrupulous study of this manifold influence, it is impossible to understand the changes that were then undergoing in Russian reality. Various works on Peter and his time have touched on the theme of antiquity. This monograph aims to summarize and supplement the results of these studies, presenting as fully as possible the reception of the ancient heritage during the Petrine period. The authors highlight the importance of classical themes and images in the biography of Peter I, their popularization in the course of his reforms, describe the fate of classical artifacts in the Petrine collections, classical allusions in the literature and art of the epoch, the place of Latin and Greek in education. The result of the study is a multidimensional picture of perception of historical, literary and artistic heritage of Greece and Rome by the Russian culture of the late XVII – early XVIII centuries.

The reported study was funded by RFBR, project number 20-012-42005.

От редактора

Тридцатилетие назад, когда Россия в очередной раз вошла в эпоху крутых перемен, среди прочих метаисторических аналогий, естественно возникающих в такие времена, высказывалось сравнение петровских реформ с революционными преобразованиями большевистского правительства. «Революция Петра» создает «Петербургскую империю», Россия вырастает в сверхдержаву, которая оказывается колоссом на глиняных ногах и за недолгий исторический период снова приходит в упадок, становясь «провинциальной и агонизирующей». «Владимиру Ленину суждено было исполнить в начале двадцатого столетия то, что Петр исполнил в начале восемнадцатого – разрушить отжившую форму русской политической системы для того, чтобы спасти ее полувизантийскую, имперскую средневековую сущность. <...> И опять поднялась она [Россия] к вершинам мирового могущества, превратившись в супердержаву и уже к середине столетия совершив то, что не удалось Петру, – проглотила, даже не поперхнувшись, Восточную и часть Центральной Европы с населением в сто одиннадцать миллионов. И что же? Несколько десятилетий спустя мы видим советскую Россию в той же ситуации исторического угасания, из которой она когда-то вывела Петербургскую империю, опять агонизирующую, с длинным перечнем словно бы неизлечимых болезней...»

Вероятно, для многих это мнение историка и публициста А. Л. Янова, высказанное в 1988 г. («Русская идея и 2000-й год», стр. 30–31), остается авторитетным. Во всяком случае, оно сочувственно цитируется в монументальном аналитическом обзоре Бенедикта Сарнова «Сталин и писатели» (2009, кн. II, стр. 22). Основания для проведенного А. Л. Яновым сравнения, конечно, есть. Думаем, оно вполне оправдано с внешнеполитической, макроэкономической и других точек зрения. Однако в одном отношении оно безусловно неверно. Через столетие после смерти Петра в русской литературе наступает «золотой» пушкинский век, а еще через столетие мы видим Россию в ряду передовых стран Европы и мира; людьми, творившими в России, создаются духовные ценности мирового уровня. Такой застала нашу страну революция 1917 года. В течение советского периода положение, как всем известно, кардинальным образом поменялось.

К исходу советского времени русское культурное общество, обескровленное репрессиями, обессиленное идеологическим давлением со стороны государства, могло похвастаться разве что единичными фигурами мирового масштаба. Россия далеко отстала, безнадежно утратила лидирующие позиции как в науке, так и в искусстве.

Успех петровского культурно-политического курса, такой же очевидный в отдаленной исторической перспективе, как и провал культурной политики советского правительства, обусловлен двумя тесно связанными между собой идеологическими установками. Стараясь пересадить на местную почву все европейское, петровская культурная реформа берет за образец античное искусство, литературу, науку, восходящую также к античным корням, стремится сделать античность даже более «своей», чем она была в то время для барочной Европы. Осознанно или нет, Петр воспринимает античность как общую мать и общую родину европейской цивилизации. «Европеизация» и «антикизация» России идут рука об руку и приводят страну к высшему культурному расцвету. Напротив, «девропеизация» страны в начале советского периода сопровождалась разгромом того, что еще оставалось от царских гимназий с их латинским и греческим, историко-филологических факультетов и других институций, занятых изучением античности и преподаванием антиковедческих дисциплин. Россия была вытолкнута из европейского контекста, лишившись общей с Европой родины, общей матери – классической древности. Обнищание осиротевшей культуры было предсказуемым. Проведенная аналогия показывает, что для России в культурном отношении не остается другой возможности, кроме как вооружиться именно теми принципами, которые взял за основу своей реформы Петр I.

Античной составляющей петровской культуры посвящено настоящее издание – итог коллективной работы, финансировавшейся РФФИ в 2020–2022 гг. Участники проекта и авторы отдельных глав – филологи, чьи научные интересы так или иначе связаны с рецепцией античности в русской культуре, в том числе, в культуре петровского времени, сотрудники кафедры классической филологии филологического факультета СПбГУ:

— О. В. Бударагина, к. филол. наук, доц., специалист по литературе последних веков античности и автор монографии «Латинские надписи в Петербурге»,

— С. К. Егорова, к. филол. наук, доц., исследовательница поэзии Горация и наследия антиковедов XVIII–XIX вв.,

— Е. Л. Ермолаева, к. филол. наук, доц., научные интересы которой связаны с гомеровским эпосом и греческой архаической лирикой, равно как и с их рецепцией в европейской литературе,

— В. В. Зельченко, к. филол. наук, автор экзегетических статей, посвященных трудным местам в античных текстах, а также работ по истории русской поэзии,

— М. М. Позднев, д. филол. наук, проф., автор работ об античной поэтике и восприятии античного наследия в мировой культуре.

В издании приняли участие историки античного и новоевропейского искусства:

— А. В. Королев, к. иск., научный сотрудник РИИИ (Зубовского института), автор статей о сюжетах из истории европейской живописи и традициях иконологической школы, исследователь античных мотивов в новоевропейском искусстве,

— А. А. Трофимова, к. иск., зав. отделом Античного мира Гос. Эрмитажа, к разнообразным исследовательским интересам которой помимо истории реставрации и коллекционирования относятся античный скульптурный портрет и образ Александра Великого в античном искусстве,

— И. Д. Чечот, к. иск., доц. кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук СПбГУ, ведущий научный сотрудник РИИИ, чье научное творчество охватывает широкий спектр проблем из истории жанров и отдельных шедевров новоевропейского искусства, в том числе искусства барокко, а также современного искусствознания.

Участие исследователей разных научных специальностей, подразумевающих различный характер дискурса, ученых, каждый из которых имеет свой стиль мысли и изложения, помогли, как надеемся, осветить тему «Петр и античность» с возможной полнотой. Излишне

говорить, что к исчерпывающей полноте авторы не стремились: желание охватить все приводит к подпитке петровского мифа – что было бы обратным нашим задачам. Сосредоточившись на материале, требующем ревизии, в отличие от ряда предшественников мы стремились всегда делать различие между гипотезой и фактом; пусть читателя не смущает, поэтому, обилие в нижеследующем модальных слов.

В заключение благодарим тех, кто так или иначе помогал нам собирать, анализировать, систематизировать и оформлять материалы этой книги:

д. ист. н., проф. Е. В. Анисимова, д. иск. С. О. Андросова, к. филол. н. В. Т. Мусбахову, к. филол. наук Г. М. Воробьева, С. П. Васильеву, Р. И. Исаенко, А. В. Павлову, О. И. Барышеву, П. Г. Ельченко, М. И. Щербакова, М. А. Лоскину, В. А. Золотареву, К. С. Россиянову, Т. В. Петушкееву, М. Эгембердиеву, П. В. Горду, В. И. Петрову, Н. Д. Зонову, Д. В. Косарева и, last not least, к. филол. н. Т. В. Костылеву – автора английского резюме.

Предисловие. Античность глазами Петра Великого

Е. В. Анисимов

Несомненно, что явление Петра Великого в России – уникальный феномен. Порой кажется, что он был «заброшен» из будущего – этак из века девятнадцатого – в прошлое, в «свой» семнадцатый век – настолько необычной, новой, нестандартной для той эпохи оказалась его личность. Нетрудно понять, что при взгляде на это явление возникает мысль о «подмене» – тайной замене русского царевича на продвинутого иностранца. Эта мысль была присуща эсхатологическому сознанию старообрядцев XVIII века и в XXI веке вдруг выскочила в Сети и муссируется, да еще в особом патриотическом духе, десятками невежд и сумасшедших. Увы, чудес не бывает, но некоторые моменты в истории Петра и в самом деле кажутся поразительными, трудно объяснимыми.

Вот перед нами учебные тетради Петра по арифметике. Рукой Петра написано:

«...например: долгу много, а денех у меня меньше тово долгу и надабет вычесть, много ль еще платить? И то ставится так: долг выше, а под ним денги, и вынимают всякое исподнее слово (т. е. цифру. – *Е. А.*) из верхнево, например: 1 из 2, осталось 1, или 1 из 4, осталось 3, и так надобет <...> постаф пот стракою или линеєю, а буде изподнее слово болше верхнева счотом...» (ПБП, 3–8).

Тетрадь датирована 1688 годом, в тот момент Петру было 16 лет! Между тем, за год до этого, в 1687 году, была опубликована великая книга Исаака Ньютона, значение которой в истории цивилизации не исчезло и доньше, – «Математические начала натуральной философии». Иначе говоря, в то время, когда английские сверстники Петра – студенты Кембриджа – штудировали эту перевернувшую мир книгу, Петр учился производить вычитание, доступное семилетним детям. И никто тогда не мог подумать, что не пройдет и двух десятков лет, как Россия с этим человеком, не знавшим до шестнадцати лет элементарных правил арифметики, совершит невиданный и необыкновенно для истории быстрый рывок, эффект от которого можно сравнить с эффектом публикации великой книги Ньютона. Вот истинная тайна!

Впрочем, тайн в истории нет – есть отсутствие информации. А она, эта информация, у нас есть. Петр прошел свой, также стремительный, путь от вычитания столбиком до издания в 1724 году написанной на основе идей Коперника и Ньютона книги Христиана Гюйгенса «Космотеорос» и до создания Санкт-Петербургской Академии наук и искусств. На этом пути были замечательные знакомства с иностранцами, жившими в России, были увлекательные и познавательные путешествия в заочно полюбоившиеся Петру страны – Нидерланды и Англию, были книги и встречи с учеными и государственными деятелями Европы. В итоге, Петра втянула в себя типично протестантская, основанная на господствовавших в Европе идеях Декарта, Ньютона, Локка модель восприятия мира с присущим ей культом опытного знания как единственного мерила ценности всего сущего, с осознанием победного лозунга «Знание – сила». С этим связан и культ пожизненного учения, учебы как универсального совершенствования себя и окружающего мира. К этому прибавим оптимистический культ светлого будущего, осознание людьми того времени необыкновенной силы знания для достижения всеобщего счастья – великой мечты человечества о возвращении в рай. При этом ход истории вдруг ускорился, время стало особо остро ощущаться людьми. Известно, как трепетно относился Петр к быстротекущему времени, нам введена его извечная спешка, стремление успеть, «лететь» (так он писал в своих письмах), не опоздать и соответственно – ненависть к «московскому тотчас» – символу медлительности, необязательности, лени, темноты, одной из черт ненавидимой Петром Москвитии.

Вместе с тем, неверно вслед за Петром и его пропагандой рисовать общую картину предпетровской России только в одном – черном – цвете. Ученые давно заметили, что во времена царствования Алексея Михайловича в мировосприятии русских людей происходят ощутимые тектонические сдвиги. Заметен явный отход от казалось бы неизменных и обязательных постулатов Средневековья, с его концепцией «замкнутого времени». Бесспорно, что в Россию новое было занесено идеями барокко, отразившимися не только в архитектуре, живописи или литературе, но и в мироощущении. Это движение мысли воспринималось как общая тенденция, как некое дуновение исторического ветра. Неслучайно протопоп Аввакум писал: «Русь, чего-то тебе захотелось немецких

поступков и обычаев».¹ Под влиянием барокко «размыкается» замкнутое в кольцо «церковное» время с его неизменным кругом библейских ассоциаций, время как бы вытягивается в линейное, оно резко убыстряется (что и отражается в петровской переписке), утрачивает висящую над ним эсхатологическую мамуру – Судный день, Конец света. Настоящее воспринимается не как повторение прошлого («вечного в настоящем»), а как площадка для будущего, при этом весьма оптимистичного. А. М. Панченко считал, что идея быстротекущего времени появилась до Петра, что «боязнь промедлить, не успеть, не совладать со временем – типичная черта зрелых лет царя Алексея. При Петре она преобразуется в практику постоянных реформ». Важна и его мысль, подтверждаемая бесчисленными источниками, что «Петровская эпоха, начертавшая на своем знамени лозунг полезности, нетерпимая к рефлексии, созерцанию и богословствованию, – это, в сущности, эпоха мечтателей».² А как же иначе, без мечты, можно было достичь Всеобщего счастья?

Все это находило выражения в стилистике той эпохи, в барокко, образы, символы и аллюзии которого зижделись во многом на традициях античности, вернувшейся к человечеству в эпоху Возрождения. В немалой степени вошедшие в русскую жизнь образы античности сломали традиционный мир, в котором господствовали только библейские образы, точнее – образы античности дополнили традиционные образы Священного писания, создали удивительную картину, в которой рядом с Венус или Марсом библейский Самсон занят раздиранием пасти льву, а потерпевший под Полтавой поражение король Карл XII уподобляется Фаэтону.

Но не только образы античности, прошедшие через призму барокко, заполняли сознание Петра и его современников. Столь же определяющими для них были политические идеи, дошедшие до раннего Нового времени преимущественно через античную литературу, историческую и правовую. В ушах современников Петра звучали фанфары Древнего Рима. В этих условиях для Петра стала естественной и даже необходимой смена идеологического обоснования своего правления. Петр не просто освоил популярные в Европе имперские идеи, но использовал их для смены внешнеполитических идеологем

¹ Гудзий 1960, 136.

² Панченко 1984, 33.

и для создания новой империи. Эта метаморфоза ярче всего проявилась в репрезентационном ракурсе, в отказе Петра от титула «царь» как главного титула, а также от многих традиционных атрибутов старого русского самодержавия. Сидеть в Шапке Мономаха и царских бармах на берегах Невы, в новом европейском Петербурге для Петра было немыслимо. Он решительно заменил старые атрибуты атрибутами императорского Рима. Естественно, наследие Рима жило в европейской государственности, но в России оно приобрело особое звучание, было ошеломительно ново. Для Петра, в силу обстоятельств его ранней жизни, приведшей его к отрицанию старой Московии, было невыносимо осознавать, что к титулу «царь» «налипло» немало негативных для него «азиатских», «варварских» коннотаций, аллюзий – следов золотордынского наследия (хотя он и не знал, что Шапка Мономаха, – предположительно, монгольская женская тубетейка, опушенная мехом соболя). Еще большее недовольство вызывало у него византийское наследие, которое в допетровской Руси всегда почиталось главнейшим и священным. Византийский путь, которым следовала Россия с глубокой древности, он считал тупиковым, ошибочным, недостойным повторения. Как раз в дни празднования победы над Швецией, в октябре 1721 г., в своей торжественной речи Петр подчеркивал, что не следует уподобляться Византии. В этой речи (а ранее в ее тезисах) он призывает подданных, получивших мир,

«...во время того мира роскошми и сладостию покоя себя усыпить бы не допустили, экзерцицию или употребление оружия на воде и на земле из рук выпустить, но оное б всегда в добром порядке содержали и в том не ослабевали, смотря на примеры других государств, которыя через такое нерачительство весьма разорились, между которыми приклад Греческого государства, яко с собою единовѣрных, ради своей осторожности пред очми б имели, которое государство оттого и пред турецкое иго пришло...»³

Ныне трудно определить, откуда Петр черпал знания о таком состоянии Византии. Весь комплекс литературы о падении Византии, который мог быть известен Петру, в особенности популярный Хронограф, повествующий об этом, не содержит того, на что особо обращает внимание Петр. Каноническая литература повествует совсем не о том, на что акцентирует он. В Хронографе и других трудах говорится

³ Воскресенский 1945, 159.

лишь о божественном предопределении гибели Великого града, обитатели которого прогневили Бога и пострадали за свои «злодеяния и беззакония», а совсем не о миролюбии византийцев или пренебрежении их к военному делу. В той интерпретации, которую дает событиям византийской древности Петр, отчетливо просматривается переосмысление царем, носителем нового мировосприятия, средневековой концепции падения Великого града за грехи в духе рационалистического, картезианского мышления, видевшего в катастрофе, происшедшей с Византией, вполне конкретные материалистические причины. По мысли Петра Россию – наследницу Византии ждет такая же судьба: хотя в ней, как и в Византии, «издревле храбрые люди были, но потом нерадением и слабостию весьма от обучения воинского было отстали»⁴. Следствием неприятия Петром «византийского» пути и стало резкое изменение господствующей идеологемы, приведшей Россию к объявлению империей. Так Россия Петра повернулась прямо к идейному первоисточнику всех европейских держав – к Римской империи. Петр, проявлявший очевидное стремление к более высокому статусу, не хотел быть ни царем в «золотоордынском», «азиатском» варианте, ни мирным (для него – синоним слабости) византийским «кесарем». Он хотел быть «прямым» римским императором. Это было модно: не будем забывать, что в сознании людей XVIII века понятия «империя», «империум», «Римская империя» имели весьма положительную коннотацию. Рим, прежде всего, Рим эпохи цезарей, казался идеальным государственным образцом. Ориентируясь на этот образец, Петр стремился к легитимизации своей власти в новом политическом контексте, надеялся добиться в Европе для себя и России более высокой, чем прежде, государственной репутации, положительно окрашенной римскими тонами. Неудивительно, что римскими аллюзиями, намеками, сравнениями пестрит вся идеология петровского царствования. Нельзя не углядеть этого в пышной «римской» символике триумфальных шествий по случаю побед русского оружия, в новых рублях с «римским профилем» Петра, наконец, в символах новой столицы, названной именем святого Петра. Идеолог Петра архиепископ Феофан Прокопович еще до провозглашения империи, в 1717 году – в унисонжеланиям верховной власти (а он был

⁴ Там же.

лукавый царедворец) – произнес речь, в которой дважды сравнивал Петра с Августом, которому Сенат поднес титул Отца Отечества,⁵ что и произошло с самим Петром четыре года спустя. Не думаю, что Петр забыл про эту речь. Став императором, он хотел занять в иерархизированном сообществе Европы особое, привилегированное место («первый градус») одной из двух европейских империй, «расположиться» возле Священной Римской империи германской нации. Да и в государственном поведении Российской империи было много сходства с империей Августа и его наследников, как, впрочем, и с другими империями. Речь идет о культе имперской силы, стремлении к гегемонии и постоянной территориальной экспансии. Все это должно было порождать страх у соседей. Вице-канцлер Петр Шафиров писал в «Рассуждении о причинах Свейской войны» (1717): «И могу сказать, что никого так не боятся, как нас».⁶ Итак, именно «страх», «великий страх», воплощенный в сокрушающей противника военной мощи и как следствие в непрерывных победах России над внешним врагом, составляет суть имперского воображения Петра. Этот «страх» должен непременно и постоянно регенерироваться у соседей новыми завоеваниями России. Иначе России избежать жалкой судьбы Византии невозможно.

Выяснить, как, в какой форме, через какие каналы античное наследие проникало в Россию при Петре, как оно усваивалось царем-реформатором, перерабатывалось в его сознании, превращалось в факт политики и культуры, входило в реальную жизнь петровской России, – цель данной публикации, в сущности, уникальной по собранному в ней материалу и нетривиальности интерпретации этого материала авторами.

⁵ Феофан 1760, I, 187–188.

⁶ Шафиров 1987, 548–549.

Глава I

Античность в ранней биографии Петра (1672–1696)

М. М. Позднеев

Исторические черты личности Петра I хорошо известны. Известно и то, что эта личность по-разному воспринимается историками.¹ Расхождения определяются несхожими оценками петровских реформ, однако и сам оцениваемый характер противоречив, причем противоречия – даже со скидкой на анекдотичность источников – настолько же заметны, насколько очевидна и неординарность. Оценивать личность реформатора в наши задачи, конечно, не входит. Нас будет интересовать не столько восприятие Петра его современниками и последующими поколениями, сколько его «объективная», говоря языком психологии, личность. Помня, каким предстает этот характер в более или менее общем восприятии ученых, мы сконцентрируемся на его существовании в определенной жизненной обстановке. Такой подход диктуется темой нижеследующего разбора: мы пытаемся выяснить, в какие моменты своей жизни он мог столкнуться с идеями и образами классической древности, каким было их воздействие на его духовный склад, как оно отразилось в его деятельности. Задача облегчается тем, что взгляду историка сегодня доступен почти весь корпус документов петровского времени, немалое число свидетельств опубликовано и исследовано, масса частных вопросов изучены довольно подробно.

Вместе со всеми можем отметить настойчивое стремление Петра усвоить черты западной цивилизации, для которой античность столь многое значила. За время от конца 1679 г., когда началось обучение царевича грамоте, и до смерти зимой 1725 г. стремление это, никогда не ослабевая, получало разную направленность. Ниже рассмотрим, через каких

¹ Ревизия восторгов XVIII в., начавшаяся в Александровскую эпоху (Н. М. Карамзин) и достигшая пика в критической историографии предреволюционного времени (П. Н. Милюков), уступает место непредвзятости в работах крупных историков: С. М. Соловьев, Н. Г. Устрялов, В. О. Ключевский, хотя признают очевидное – порывистое легкомыслие, то и дело приводившее к страшной расточительности государственных средств, приступы гнева, жестокость, пьянство, – все же в целом личность царя ставят высоко. Новейшие исследователи следуют той же линии, которой, между прочим, придерживался и Пушкин в «Истории Петра».

посредников античный мир начал проникать в сознание Петра, осмысляясь им наряду с тем строгим миром средневековой русской книжности, который исключал доступ ребенка ко всему, что не имело вероучительного содержания. Разберем далее, как была воспринята юным царем античная составляющая в изучаемых им пособиях по военному делу, артиллерии и другим предметам и как друзья-европейцы помогали ему в усвоении античных образов в течение первых десяти лет его монархического правления.

Существенным для нас также является вопрос о влиянии усвоенных Петром в детские и отроческие годы представлений на его дальнейшую деятельность. Насколько ощутимым было это влияние, возможно ли проследить его на нашем материале? С учетом этой задачи оправданными будут отступления от хронологического порядка. Экскурсы в позднейшие периоды жизни Петра помогут выяснить, какие античные или относящиеся к античности образы, сюжеты, идеи в его корреспонденции, известных речах и претендующих на историческую достоверность метких апофтегмах, равно как и в текстах его панегиристов, могут восходить к воспринятым в отроческие и юношеские годы.

Нижеследующим анализом, как и всей книгой, мы, в частности, надеемся опровергнуть распространенное представление о Петре как о правителе, более или менее равнодушном и проявлявшем разве только попутный интерес ко всему, что не касалось военно-технического развития России.² Конечно, артиллерия, флот, заводы – все это слишком заметно. Другая сторона, может быть, не столь очевидна, особенно в первые годы царствования. Однако в документах эпохи Петр с самого начала предстает заинтересованным в усвоении гуманитарной образованности европейцев вместе с их техническими достижениями.

1. Лубочные герои, «книги с кунштами» и первые наставники

Выяснить, от каких лиц из своего окружения или в какой книге из тех, с какими его начали знакомить еще в младенчестве, Петр мог впервые услышать о персонажах греческих мифов или римской ле-

² Точка зрения нескольких крупных историков к. XIX – нач. XX вв., в их числе, В. О. Ключевского, П. Г. Виноградова; об этом: Айдунова 2019, 123.

гендарной истории, крайне трудно, поскольку прямые свидетельства отсутствуют, и документальных данных, относящихся к отроческим годам царя, исчезающе мало.³ Вместе с тем, вердикт Н. Г. Устрялова: «до пятнадцатилетнего возраста Петра мы не имеем никаких [!] средств следить за постепенным развитием его душевных способностей»⁴ – нужно признать слишком категоричным: воспитатели Петра известны, как известны и пособия, которыми они пользовались, и обстановка, в которой царевич рос; есть определенные свидетельства о его увлечениях. Поскольку, по общему мнению историков, он отличался живым любопытством и необыкновенной переимчивостью, даже одно случайное столкновение могло бы вызвать интерес, дать повод к расспросам. Первой «потешкой», предназначенной для полуторагодовалого наследника, была потешная книга, затем такие книги изготавливались для него регулярно. Предположительно, это были переплетенные гравюры. Увлечение ими подтверждается свидетельством о том, что в марте 1680 г. на «учительном налое» Петра вместе с букварем находилась и потешная книга.⁵ Некоторые персонажи лубочных листов конца XVII в. могли вызывать античные ассоциации, хотя трудно представить себе, чтобы мамкам, дядькам, родственникам и др. они приходили в голову. Едва ли «рыба Мелузина» из кельтской сказки⁶ напомнила бы кому-то из них о превращении Медузы, описанном в «Метаморфозах» Овидия (4, 794–803), сверхпопулярных у тогдашнего

³ Полагаться приходится, главным образом, на архивные сведения, собранные Н. А. Астровым в очерке о первоначальном образовании Петра (1875 г.); они касаются в основном изготовленных или купленных для царевича вещей и нанятых слуг. Однако на этих фактах невозможно остановиться; сами по себе, без историко-культурных реконструкций, они недостаточны для суждений о такой тонкой вещи, как духовное развитие личности, тем более – о роли в нем античных образов или идей.

⁴ Устрялов 1858, I, 10. Одобрительно цитируется Н. Добролюбовым в статье «Первые годы царствования Петра Великого» (1858 г., впервые в «Современнике»).

⁵ Астров 1875, 485.

⁶ Об этом персонаже лубка: Балдина 1972, 155–156. «История благоприятная о благородной и прекрасной Мелюзине» (1677) была переведена с польского Иваном Рудинским (Шляпкин 1891, 87); рукопись сохранилась в библиотеке Петра в составе сборника, включающего также «Повесть изрядную... о Антоне цесаре римском»; принадлежала Наталье Алексеевне: Боброва 1978, 33 (№ 126); Лебедева 2003, 97.

западноевропейского читателя; столь же маловероятно, что Р. М. Стрешнев или Н. М. Зотов, рассматривая вместе с воспитанником «Погребение мышами кота казанского», мог вспомнить о «Катомиомахии» Феодора Продрома и о тех героях, которых эта пьеса пародирует.

И все же восходящие к античности образы определенно участвовали в формировании духовного склада будущего реформатора. Лубок, изображающий поединок Александра Великого с Пором, сохранился в составе коллекции эстампов РНБ.⁷ Лист датируется XVIII в., но имелись, вероятно, и более ранние гравюры на этот или другие связанные с подвигами македонского царя сюжеты. В 1668 г. П. И. Потемкину на Королевской мануфактуре в Париже передали для Алексея Михайловича в дар от Людовика XIV несколько шпалер.⁸ Согласно описи Коломенского дворца 1742 г., в хорамах царя имелись гобелены со сценами из истории Александра. На одном был выткан въезд в Вавилон – по картине Шарля Лебрена, директора Мануфактуры, известнейшего из тогдашних живописцев на античные сюжеты.⁹ Роскошная рукопись «Александрии» (в сербской редакции), заказанная Алексеем Михайловичем в 1675 г. и завершенная уже после его смерти, сохранилась в библиотеке Петра; книга включает 128 иллюстраций.¹⁰

⁷ Входил в собрание А. В. Олсуфьева и М. П. Погодина. Подробно о сюжете: Балдина 1972, 67–70.

⁸ Полуденский 1863. Французский гобелен, который вывешен во дворце в Коломенском, изображает сцену из Тита Ливия (1, 13): сабинянки останавливают битву; ср. знаменитую картину Давида. На сайте музея идентифицирован как «История Валерии» (очевидно, из Плутарховой биографии Кориолана, гл. 33).

⁹ См. эл. ресурс: https://museum-online.moscow/entity/OBJECT/iss3_kolomen_52585 (06.10.2022).

¹⁰ «Сказание известно о рождении и о ходении и о велицей славе великаго и славнаго царя Александра великия Македония...», см.: Лебедева 2003, 212–214, со ссылкой на работу И. М. Кудрявцева «Издательская» деятельность Посольского приказа» (1963). Согласно опубликованным автором материалам, книга была закончена не ранее 1676 г., работа велась несколькими писцами под руководством иконописца Ивана Максимова и курировалась А. С. Матвеевым. «Вполне вероятно, – замечает исследователь, – что именно эта Александрия была одной из первых лицевых “потешных” книг, которые писались для малолетнего царевича Петра Алексеевича иконописцами Оружейной палаты». Ни подтвердить, ни опровергнуть приведенную гипотезу нельзя; в ее пользу свидетельствует лишь дата вероятного окончания рукописи, примерно соответствующая тому времени, когда малютке-Петру дали полистать первую книгу (как замечено Астровым, см.

О том, что связанные с Александром сюжеты действительно увлекали мальчика, позволяет судить название одной из двух потешных пушек, заказанных для десятилетнего Петра – «Новый Перс». Загадочное по первому впечатлению, это название проясняется при сравнении с другим: вторая пушка называлась «Новый Троил».¹¹ Сын Приама, единожды упомянутый у Гомера,¹² Троил становится одним из главных героев «Истории о разрушении Трои Дарета Фригийского» (*Daretis Phrygii de excidio Troiae historia*). Ее авторство замаскировано двойной фальсификацией: «История» представлена как рассказ очевидца событий – троянского героя Дарета,¹³ переведенный с греческого Корнелием Непотом. На деле, и стиль, и пафос «Дарета», которому, как и его литературному двойнику Диктису Критскому, в антиковедении и медиевистике посвящен ряд обстоятельных исследований,¹⁴ говорят о позднеантичном происхождении памятника (V в.), греческий оригинал которого вряд ли возник ранее II в. н. э. «История о взятии Трои» послужила источником известных произведений

выше). Менее вероятным выглядит цитируемое Кудрявцевым предположение, «имеющееся в рукописном дополнении к Каталогу академической библиотеки, составленному П. И. Соколовым в 1818 году»: якобы Александрия «употреблялась для занятий Петра I в малолетстве при обучении его грамоте». Сколь бы крупным, округлым и четким почерком (разумеется, полууставом) ни была написана эта книга, она оставалась рукописной, и годилась для первоначального обучения гораздо хуже печатного букваря, такого, например, по которому учился сам Алексей Михайлович или даже такого, который был напечатан специально для Петра, – о чем вскоре подробнее. Содержание романа об Александре едва ли могло быть воспринято маленьким ребенком. Если книга предназначалась вниманию царевича, то на роль первого читателя лучше годится Федор Алексеевич, которому в 1676 г. исполнилось 15 лет. Стоит отметить, что другая рукописная «Александрия» в том же, сербском, изводе присутствует в библиотеке сестры Петра (в составе сборника): Лебедева 2003, 41.

¹¹ Астров 1875, 101. Обе отлиты мастерами пушечного двора; главный из которых – Мартыян Осипов – прославился как создатель «Единорога».

¹² Судя по изображениям на архаических вазах, подвиги Троила и его смерть в поединке с Ахиллом описывались в недошедших произведениях эпического жанра («Малой Илиаде», «Гибели Илиона»), сочиненных под влиянием поэм Гомера: Lesky 1939, 601–615.

¹³ В «Илиаде» Дарет – жрец Гефеста, в схватках с ахейцами не участвует, имя его встречается в гомеровском эпосе лишь один раз (II, 5, 9). Средневековым писателям герой известен из Вергилия: кулачному бою Дарета с Энтеллом посвящено более ста стихов в пятой книге «Энеиды» (362 и далее).

¹⁴ Schissel von Fleschenberg 1908; Beschorner 1992; Favre d'Arcier 2006 и др.

средневековой литературы, в частности, *Historia destructionis Troiae* Гвидо де Колумна, русский перевод которой датируется рубежом XV и XVI в.¹⁵ Рыцарский роман охотно заимствовал сюжеты из этого произведения, и если античные, особенно греческие, слушатели и читатели гомеровских поэм отождествляли себя с ахейцами, а в троянцах видели своих врагов – азиатов, то для читателей Бенуа де Сент-Мора и Иосифа Эксетерского разница невелика: идеал средневекового рыцарства равно воплощают троянские и ахейские герои. Троянские сказания, которым отлитая для царевича потешная пушка была обязана своим именем, происходили от Дарета, известного, вероятно, из русского текста «Истории» Гвидо, у которого, кстати, Чосер, а затем, через посредство Чосера, и Шекспир заимствовал сюжет «Троила и Крессиды». Рукопись «Троянской истории» обнаруживается в библиотеке Н. А. Нарышкиной.¹⁶ Петр заказал новый перевод этой вещи; «История, в ней же пишет о разорении града Трои» напечатана в Москве в 1709 г.

Пушка «Новый Перс» также названа по литературному образцу, хорошо известному средневековым читателям. «Роман об Александре» Псевдо-Каллисфена, который Средневековье любило даже больше, чем Дарета, рано переведенный с греческого на латинский и на несколько новоевропейских языков (с латинской версии или без ее посредства – в зависимости от географии переводов), служил поставщиком образов авторам примитивных по духу, хотя и затейливых по исполнению, лубочных картинок, так же как и Лебрену, чьи изысканные живописные и графические работы использовались королевскими ткачами. С фигурой Александра Великого, не иначе чем с гомеровскими героями, Петр впервые знакомится через средневековых посредников.

Для юных читателей Курция Руфа или Арриана естественно примерять на себя костюм Александра. В «Александриях» X–XVI вв. оппозиция «Запад – Восток» обозначена не столь резко; поэтика Александра де Берне, Ульриха фон Этценбаха и др. – та же, что у Дарета – уравнивает македонских и греческих витязей с персидскими и индийскими. В 1682 г. Петр хотел пушку из Трои и из Персии; Россию

¹⁵ Об этом и других романах о Трое, переданных в русских рукописях: Творогов 1972.

¹⁶ Лебедева 2003, 41–42.

он и его ближние ассоциируют с Востоком – мифической Троей и исторической державой Дария. Восточный принц видит себя Троилом и Персом, а не Ахиллом и Александром. Культурные ориентиры впоследствии, конечно, изменятся, но как знать – не возник ли у Петра уже в ту пору критический интерес к македонскому вождю, проявившийся многими годами позднее в нескольких известных высказываниях?¹⁷ Это отношение, во всяком случае, трудно назвать ревностью: далее увидим также, как оно отразилось в панегиристике, чутко улавливавшей жизненные настроения царя. Вместе с тем, исход событий, который средневековые писатели о Трое и походах Александра, разумеется, не меняли, переходящему в возраст влияния мальчику не по душе: «новые» Троил и Перс – не просто преемники, они должны стать успешнее прежних.

Ненадежность рассказов П. Н. Крёкшина о ранних годах Петра – общее место в петроведении. Художественный вымысел, восполняющий здесь дефицит историзма,¹⁸ бывает мотивирован не только привычной склонностью к гиперболе или искренним желанием объяснить читателям феномен гениальности. Описывая, как Н. М. Зотов излагал ученику события древнерусской истории, Крёкшин, который в роли историка снискал больше монарших милостей, чем в должности комиссара «при делах его величества»,¹⁹ устами наставника «объявляет» с достоинством, «яко без сих наук державным монархом не возможно быть».²⁰ Тот же автор говорит о «книгах с кунштами», которые Зотов будто бы показывал Петру, об имевшихся

¹⁷ См. ниже, раздел 7.

¹⁸ Чего стоит хотя бы следующее сообщение об отроческих занятиях Петра: «И по многом учении и трудах Богодарованною премудростию вся в совершенство изучи и многия книги трудолюбно написа, которые все писанием и прописями руки Его Императорского Величества младых лет, писание свидетельствует, яко вся учения от юных лет будучи в отечестве своем обучи» (Крёкшин 1841, 21–22). Благодаря Голикову, который в данной части опирается исключительно на описание Крёкшина, последнее приобрело авторитет первоисточника, тиражировалось искусством и в итоге стало неотъемлемой частью петровского мифа. Впрочем, иногда и у Крёкшина можно почерпнуть сведения до определенной степени правдивые, даже если они основаны на слухах и поданы в гиперболизированной манере: «Книжное же учение толико имея в твердости, что все Евангелие и Апостол наизусть мог прочитати».

¹⁹ См.: Чичулин 1902, 424.

²⁰ Крёкшин 1841, 21.

в этих книгах изображениях «городов и боев». Известный из художественной литературы и исторической живописи образ мальчика, восторженно внимающего этим рассказам, трудно подтвердить свидетельствами. Библиотека Федора Алексеевича включала лишь ничтожное число светских книг, но все же среди них имелось «Описание пяти древних монархий» – Юстиново сокращение Помпея Трога в русском переводе²¹ – главный источник «Василиологиона» Николая Спафария, жившего в Москве с 1671 г.²² Историческое произведение античного писателя Петр мог, таким образом, прочесть в переводе или пересказе, и, во всяком случае, мог узнать о событиях древней истории от компетентного учителя: в своих трудах Спафарий использует античные источники, входившие в круг чтения образованного европейца XVII в., знает оба древних языка. Он, кроме того, был приближенным Нарышкиных (и учил детей А. С. Матвеева),²³ тогда как Симеон Полоцкий и его ученик Сильвестр Медведев принадлежали, как известно, к партии Милославских.

В опубликованной Н. А. Астровым описи значится, что один из листов, которые заказали для царевича, изображал «двенадцать месяцев и беги небесные».²⁴ В параллель можно привести «Орла Российского» Симеона Полоцкого (1667), который начинается с прославления Алексея Алексеевича, наследника русского престола (ум. в 1670), Аполлоном и девятью музами, после чего следуют двенадцать знаков «зодия», также славящие «орла».²⁵ В покоях Петра, вероятно, имелось немалое количество «фряжских листов».²⁶ Не исключено, что мальчик рассматривал и такие книги «в лицах», как, например, «Книга избранная вкратце о девятих мусах и седмих свободных художествах» за авторством того же Спафария.²⁷ Гравюра эпохи барокко без античных

²¹ Лебедева 1989, 87.

²² Белобородов 2020, 242.

²³ Там же, 243.

²⁴ Астров 1875, 485. Ср. изображение на плафоне Коломенского дворца: Ровинский 1900, 49.

²⁵ См.: Смирнов 1915, IV–V и далее, в самом тексте поэмы.

²⁶ Ровинский 1900, 68; Балдина 1972, 36–37: «Из-за большого количества многие из них уже не вставлялись в рамы, а просто приклеивались к стенке». По мнению Астрова (1875, 95), эти гравюры являлись для Петра чуть ли не основным образовательным элементом. О сюжетах ничего не известно; мы едва ли ошибемся, предположив, что большинство иллюстрировало библейские тексты.

²⁷ О которой см.: Белоборова 1976.

образов немислима, и среди знакомых Петра были учителя, способные объяснить ему эти образы. Возможно, умение прочитывать античные аллегории было осознано им еще в отрочестве как необходимая составляющая европейской образованности. Общаясь со своими друзьями из Немецкой слободы, он довольно быстро освоит это искусство, учебником которого для новой русской аристократии станут позднее знаменитые «Символы и эмблемата».

Говоря о тех образах античности, которые маленький царевич мог воспринять из современной ему графики, необходимо, впрочем, сразу отметить одно обстоятельство, существенное для всех попыток уяснить характер его первоначального образования. В занимающий нас исторический момент даже лубочные картинки подвергались строгой цензуре, которая старательно ограждала Петра от любых столкновений с пропитанным античными аллюзиями духовным миром европейского Запада. Могущественный защитник интересов Нарышкиных, который во всех исторических обзорах предстает рядом с Натальей Кирилловной главным лицом, планирующим образование Петра, патриарх московский Иоаким, указом 1674 г. запретил «покупать листы, коеи печатали немцы еретики, лютеры и кальвины, по своему проклятому мнению», обратив внимание и на местных гравировщиков, изображающих «на листах бумажных развращенно образ Спасителя нашего», и на ценителей их искусства, украшающих гравированными образами «храмины, избы, клетки и сени пренебрежно, не для почитания образов святых, но для пригожества».²⁸ Казалось бы, какое отношение имеет это к картинкам, предназначенным глазам ребенка? Мы однако тотчас же – на примере первого учебника Петра – увидим, что в вопросах касающихся твердости православия для ребенка, тем более царственного, никаких послаблений не делалось. Мало сомнений в том, что большая часть доступных Петру гравюр имела духовное содержание. Листы со светскими сюжетами, на которых можно было увидеть и языческих богов, старались показывать меньше или не показывать вовсе – тем большее любопытство они возбуждали.

В годы детства Петра античность для московского общества отнюдь не была чем-то совершенно чуждым. «Комедию о Бахусе с Ве-

²⁸ Ровинский 1900, 76–78; Балдина 1972, 14–15.

нусом» в постановке Степана Чижинского,²⁹ с прибавлением нескольких балетов,³⁰ в их числе, возможно, и «Орфея» (премьера которого состоялась в феврале 1672 г.³¹), двор Алексея Михайловича увидел, когда Петру не исполнилось еще и четырех лет – 24 и 25 января 1676 г., за неделю до внезапной смерти царя. Хотя в сообщениях иностранцев о более ранних постановках указывалось, что царь смотрел комедии и балеты вместе со всеми детьми, предполагать, что мальчик присутствовал на спектакле было бы рискованно. Но веселый театр, устроенный заботами отца и А. С. Матвеева, и так радовавший мать Петра, что во время представления, на которое дамы глядели сквозь прозрачную занавеску, она «то и дело чуть ли не тряслась от смеха»,³² а затем, в годы правления Федора Алексеевича и царевны Софьи, по непонятным причинам заброшенный, должен был оставить сильное впечатление, возбуждая ностальгическое чувство у лишенных власти сторонников Нарышкиных. О театре Петру, скорее всего, рассказывали, и нет ничего невозможного в том, что Бахус и Венус, с которыми познакомился в свои восемнадцать лет частый гость Немецкой слободы, были представлены ему еще раньше как персонажи фарса, некогда исполненного для его отца теми же немцами. Игривые упоминания античных божеств – особенно, конечно, двух названных – характерны для того, кто любил разыгрывать комедию Бахуса и Венус на жизненной сцене. Возрождая в 1702 г. уже на постоянной основе русский театр, Петр наверняка вспоминал об отцовском начинании.

Десятки стихотворений «Вертограда многоцветного» (1676–1680), также как и «Орел российский» (в первом научном издании которого аннотированный указатель «слов классического мира» занимает не-

²⁹ Сменившего Юрия Гивнера, который в свою очередь сменил первого «директора» русского театра – рано умершего пастора Грегори: Богоявленский 1914, XV–XVI.

³⁰ Там же, 23–24.

³¹ Каплун 2020, 29–30. О постановке: Державина 1972, 32.

³² Welke 1982, 389–390: «Die Czarin oder Kayserin aber saß mit ihren Stats-Dames *hinter einer Scharlacken-Decken*, welche also beschaffen war, daß man dero Schönheit und sie das Ballet wohl sehen kunnten. <...> Der Czar *und seinen 4 Prinzen* und Großen, also auch die Czarin mit den Ihrigen waren hierüber so frölich, daß sie auch *oftmals fast ein Leiberschütterndes Gelächter* bezeigten und nach dessen Endigung solches am folgenden Tag nochmals zu präsentieren begehrten... (*Nordischer Mercurius*, Hamburg, 1672, S. 197f., Moskau vom 23.2.)»

сколько страниц³³), полны античных реминисценций. Выпускник Киево-Могилянской коллегии, Симеон осведомлен в литературе языческой древности не хуже любого ученого поэта XVI–XVII вв. Источником ему обычно служат проповеди духовного писателя Маттиаса Фабера.³⁴ Характер изложения Фабера выдает ученого иезуита: библейские аллюзии пересыпаны отсылками к древнегреческим и римским авторам, причем источник почти всегда указан. Этот, гуманистический по происхождению, стиль долго держится у полемистов иезуитской выучки. Каким-то образом Петр, став уже всевластным монархом, быстро усвоит в своей культурной политике схожий стиль, выбирая ориентиры то из греко-римской, то из библейской традиции и оставаясь особенно довольным, если удастся путем контаминации создать гетероморфный образ (триумфальные врата – храм; Самсон – Геркулес, литургия Бахусу). Симеон, точнее его тексты, могли подсказать подражательному гению подобную манеру обращения к древности. Кстати, в науке сложилось мнение, что о римских триумфах у нас узнали после взятия Азова в конце лета – начале осени 1696 г., когда по приказу царя в Москве была сооружена первая триумфальная арка и состоялся вход в город победных войск. Между тем «Триумф, или торжество победное» в «Вертограде многоцветном» представляет собой подробный рассказ о названном празднестве в Древнем Риме.³⁵ Ничто не мешает предположить, что Петр читал стихи Симеона и таким образом знал о римском обряде еще до того, как встретил в другой книге другое, еще более детальное, его описание – о чем скажем *suo loco*.

В стихах «Вертограда», целиком или частью построенных на античном материале, заметна особого рода просветительская направленность. «Гражданство» (мнения Семи мудрецов),³⁶ «Истинна» (Залевк)

³³ Смирнов 1915, XIV–XX.

³⁴ Hippiusley 1996, liv: «The work upon which Simeon drew most extensively was the *Concionum opus tripartitum* of Matthias Faber of which he possessed a copy of the *Coloniae*, 1646 edition».

³⁵ См.: Hippiusley, Sazonova 2000, 246–249, источник – Фабер (*In Festo Ascensionis Domini, No. 2. Triumphus ascendentis Christi*): Hippiusley 2000, 601–602.

³⁶ Нововременной источник программного стихотворения «Гражданство» в первом томе издания Хипписли-Сазоновой не указан (комм. см.: Hippiusley 1996, 344). М. А. Киселев (2020, 43) предположил, что Симеон опирается на Плутарха в изложении Стобея (по-гречески Симеон не читал, но в патриаршей библиотеке

наказывает сына), «Образ» (Александр бросает землю в ров), «Разбойник» (Александр и Дионид), «Славолюбие» (Ганнон обучает птиц), «Суд» (казнь Сисамна; Траян откликается на просьбу вдовицы), «Щастию не верити» (Солон и Крез) адресованы наделенным властью, и прежде всех прочих, монарху – семнадцатилетнему Федору Алексеевичу. Автор видит себя наставником царей. Нравоучительное содержание позволяет знакомить читателя с миром, не зная которого современному европейскому вельможе, а тем более суверену, было бы стыдно. В силу определенных мотивов, руководивших действиями высшей московской знати – светской и духовной – ни Симеону Полоцкому, ни его ученику Сильвестру Медведеву не могли доверить обучение Петра.³⁷ Были назначены несравнимо уступавшие им светские учителя. Рассказ Крёкшина об испытании, которому Симеон якобы подверг Н. М. Зотова,³⁸ продиктован признанием громадного авторитета Симеона. Как и мы, Крёкшин понимает, что обойтись без самого ученого человека России, пользовавшегося к тому же большим влиянием при дворе, было невозможно. Но в каждом анекдоте скрывается зерно исторической правды. Симеона Полоцкого, действительно, привлекли к образованию Петра: в 1679 г. «с благословения» Иоакима он написал Букварь, по которому Зотов и начал учить царевича грамоте, когда тому исполнилось семь лет.³⁹

имелось двуязычное издание «Хрестоматии»), однако в супплементариях к комментарии, опубликованных в третьем томе, Хипписли устанавливает, что Симеон в данном случае, как и в ряде других, использовал сборник *Polyanthea* (Hippisley 2000, 637–638). Прочие перечисленные тексты восходят к проповедям Фабера.³⁷ Кроме известного противостояния западной и восточной партий в Церкви, немаловажное, иногда даже определяющее, влияние на деятельность Н. К. Нарышкиной, касавшуюся воспитания сына, оказывала вражда кланов, подробно исследованная Полом Бушковичем (Bushkovich 2004, 80–126).

³⁸ Крёкшин 1841, 20.

³⁹ Доводы в пользу того, что Петра начали учить именно в семь, а не в пять лет (П. Н. Крёкшин), и тем более не в три года (И. Е. Забелин): Астров 1875, 480; Шмурло 1902, 427–432; Богословский, 1940, 29–30; Анисимов, Биохроника, 30.11.1679 и там же – «сообщения о подготовке инвентаря и пособий к учебным занятиям: 04.03.1680 – сооружение «учительного налая», 15.03 – оклеен бархатом букварь...». Что подразумевается Симеонов букварь, подробно аргументируется в исследовании Е. Ф. Шмурло. Роль Т. М. Стрешнева и позднее А. А. Нестерова, видимо, была служебной (см. Анисимов, указ. соч.).

2. Букварь Симеона Полоцкого

Первая книга, которую Петр несомненно изучал, «Букварь языка словенска» (1679, напечатан Симеоном в учрежденной им же «верхней» типографии) – средневековое произведение, сильно отличающееся от элементарных пособий по чтению и письму, принятых в Западной Европе, где этот раздел педагогики после утверждения Реформации в середине XVII в. переживает революционный подъем: трудами Я. А. Коменского и целой плеяды авторов немецких букварей (В. Икельзамера, П. Йордена, Я. Грюсбойтеля и др.) внедряется наглядный метод, преобразуется и сокращается до минимума катехистическая часть.⁴⁰ Учебник Симеона рядом с современными ему западными пособиями выглядит глубоко архаичным. «Азбука» В. Ф. Бурцева-Протопопова (1637) – первый русский букварь – намного современнее. Бурцев подробно расписал буквослагательный и грамматический разделы, дал массу примеров на каждую букву для прописей; более половины букваря занимает обучение чтению и письму, катехизис как таковой отсутствует, вместо этого в простой форме изложены заповеди, затем увлекательно пересказываются притчи. Симеон отдает буквам и словам всего пару страниц; начальный раздел целиком занимают молитвы. Кроме них ребенок ничего не запоминает, читать по слогам и писать не учится. Обучения основам славянской грамоты начинается с 96-го листа, ударениям и знакам препинания посвящено две страницы, числам – одна (вместо упражнений – «по сих и прочая да разумеются»; у Бурцева, впрочем, то же). Богослужебные тексты ученик должен затвердить со слуха – что для семилетнего Петра, бесчисленное число раз присутствовавшего на литургии, не составляло труда. Следом за молитвами приводится «Символ преосвященного Афанасия патриарха Александрийскаго» (л. 44), сопровождаемый комментариями. Здесь проясняется тенденция Букваря: «Иже хоче спастися, прежде всех подобает ему держати кафолическую веру: ея же аще кто целы и непорочны не соблюдает, кроме всякого недоумения во веки погибнет» (44–44 об.).

⁴⁰ Левинсон, Куровская, Безрогова 2017, 71–114; 227–255. Начало этой деятельности положено Лютером, чей «Краткий катехизис» учитывает возраст учащихся. Вне реформы букваря осталась только строго католическая Испания, где были свои учебники.

Созданный по заказу патриарха Иоакима, Симеонов букварь выполняет ту же задачу, которую выполняла вся современная Петру русская ученость. «Вертоград многоцветный» изобилует античным материалом. Однако в нем несравнимо больше вероучительной поэзии, библейские сюжеты доминируют, поучения, составляющие основу сборника, восходят к древней сирийской литературе, и в конечном счете к апостольским посланиям. Создатель Букваря, о котором выше говорилось как о знатоке античных текстов, был ученым чисто богословского плана. Ему принадлежали идеи Большого Московского Собора, осудившего патриарха Никона; о ходе Собора известно, в основном, из тенденциозного изложения того же Симеона.⁴¹ Разумеется, Афанасиев «Символ», по версии Букваря, исключает филиокве. Петру объясняли: «Дух святой от отца, не сотворен, не создан, ниже рожден, но исходящ. Един убо есть отец, не три отцы. Един сын, не три сыны. Един дух святой, не три дуси святыи. И в сей святой троице ничтоже первое или последнее» (47–47 об).⁴²

Формирование умственного склада Петра происходит в своеобразный момент русской духовной истории. Жизнь Церкви пронизана борьбой. Симеон, точно так же как Иоаким, братья Лихуды, Никон, умерший в ссылке за год до Хованщины, Аввакум, казнь которого в апреле 1682 г. подлила масла в огонь стрелецкого бунта, являл собой обычный тогда блестящий тип духовного воина. Война всех со всеми, точнее же – «восточной» греческой, «западной» латинской, или польской, и «русской» старообрядческой партий – идет с таким накалом, что любое частное противоречие в догматике (например, относительно момента превращения даров во время литургии⁴³) способно вызвать бурю взаимной ненависти и окончиться для

⁴¹ Чумичева 2009.

⁴² Удивляет, что пафос букваря, столь важного для понимания особенностей духовного развития Петра-ребенка, в науке остается без должного внимания. Характеристики вроде: «“Букварь” расширял не только кругозор, <...> но и способствовал духовному и общественно-политическому росту читателя» (Пушкарев 1982, 165) – ничего не объясняют. Один из биографов Симеона, написавший, что «Букварь» «стремится удовлетворить духовным нуждам ребенка в их важнейших направлениях» (Татарский 1886), вряд ли пробовал учить по нему живого, не умозрительного, ребенка. С нашей современной точки зрения это произведение больше всего напоминает средневековую пыточную машину.

⁴³ Сильвестр в книге, озаглавленной «Манна», доказывал в духе католичества, что хлеб и вино пресуществляются в плоть и кровь в тот момент литургии, когда свя-

неуспешных полемистов страшной расправой. «Западники» Симеон и Сильвестр пользовались расположением правившей семьи Милославских, но духовная власть принадлежала Иоакиму, который придерживался греческой линии. Не будучи, в противоположность Симеону, талантливым писателем, Иоаким зато умел проводить свои убеждения в церковной политике. Букварь Петра словно бы написан под его диктовку. Пространный, на много страниц, катехизис напоминает не урок, а допрос:

«– Дабы не впамя в ересь, чего имам блюстися? – Существо божества не разделяти, трех же ипостасей во едину не сливати <...> – А от сына чего ради дух святой не исходит? – Того ради, что яко едино есть начало божественных ипостасей – отец. – Две ипостаси во едином бозе вместо единыя не могут ли быти, от них же и дух святой, яко от единого начала могл бы исходити? – Не могут. Занеже не сливаем во святой троице ипостаси, яко савеллии, ни разделяем существа, яко арии. <...> – И ты сам тожде глаголеши, яко един есть сотворитель, убо от двух ипостасей яко от единыя дух святой может исходити? – Единого глаголю сотворителя, за едину общую естественную творения силу. Не глаголю же от двух ипостасей духа святого исходити, яко от единыя, да не слию двух лиц во едино». (60 об. – 61)

Так могли спрашивать Сильвестра осенью 1689 г., когда его пытали в Троице-Сергиевой Лавре.

Неужели Петр мог в свои семь или восемь лет постичь, а Зотов – объяснить ему «савеллиев» и «ариев»? Но в том и дело, что подобные вещи заказчику букваря казались элементарными; у больших богословов спор шел о куда более тонких материях. Восточная ученость, одним из центров которой во второй половине XVII в. была Москва,

щенник произносит слова «Прииде и ядите». В византийском православии претворение считается совершающимся после произнесения священником в алтаре установительных слов и в момент молитвы эпиклезы (нисходящей, а в католичестве читают восходящую). У католиков подразумевается, что они не сохраняют при этом своих «вещных» особенностей. В православии этому противостоит своего рода евхаристический реализм: свойства хлеба и вина сохраняются, но все-таки хлеб и вино – плоть и кровь Бога-Слова. Лихуды написали критику на Симеона, их сочинение переведено на русский в 1687 г. учениками А. Барсовым, Ф. Поликарповым и Н. Семеновым («Акос, или врачевание, противопоставляемое ядовитым угрызениям змиевым») и в 1688 поднесено патриарху, царям и царевне (Белокуров 1886). С тех самых пор вопрос в русской Церкви решен окончательно.

не просто застыла на неких древних рубежах – она достигла небывалой глубины и казуистической разветвленности. Особенно все греческое оставалось здесь живо. Протопоп Аввакум призывает греков ехать в Россию учиться.⁴⁴ Внимательный анализ разночтений, дискутировавшихся при «книжной справе» 1650-х гг., дает основания оправдывать его гордость: новые переводы обычно превосходят дореформенные в точности, но художественно уступают им.⁴⁵ Во время Большого Собора 1666 г. полемика велась на трех языках. Светочи духовной школы православного Востока, братья Иоаникий и Софроний Лихуды, чей приезд в Москву весной 1685 г. немедленно отодвинул на задний план Сильвестра с его латинской школой (Симеон умер в 1680), свободно пишут на классическом греческом, причем в разном стиле, сочиняют стихи по правилам античной метрики слогом Гомера и архаических лириков. Немалое число допускаемых ими при этом ошибок не следует, конечно, ставить им в вину: желание подражать лучшим уже ценно. Если бы вызванные Иоакимом просветители прибыли в Россию шестью годами ранее, у Петра, вероятно, оказались бы учителя, способные даже с таким букварем в руках и при помощи переводчиков увлечь его духовной премудростью, приблизить к той греческой учености, которая, оставаясь строго богословской, все же была историческим продолжением античности.

Между тем, Петр осваивал эту премудрость под руководством Н. М. Зотова и под строгим присмотром Иоакима. Последний оказался един-

⁴⁴ «В своей автобиографии он рисует бесподобную сцену, разыгравшуюся на судившем его церковном соборе 1667 г., именно свое поведение в присутствии восточных патриархов. Последние говорят ему: “Ты упрям, протопоп: вся наша Палестина, и сербы, и албанцы, и римляне, и ляхи – все тремя перстами крестятся; один ты упорно стоишь на своем и крестишься двумя перстами; так не подобает.” Аввакум возразил: “Вселенские учителя! Рим давно пал, и ляхи с ним же погибли, до конца остались врагами христианам; да и у вас православие пестро, от насилия турецкого Махмета немощны вы стали и впредь приезжайте к нам учиться.”»: Ключевский 1988 [1904], III, 294.

⁴⁵ Ср. в «Херувимской песни»: *πᾶσαν τὴν βιοτικὴν ἀποθώμεθα μέριμναν* – «всякое житейское *отложим попечение*» и стар.: «всякую житейскую *отвержим печаль*»; в молитве Ерема Сирина: *πνεῦμα ἀργίας, περιεργίας, φιλαρχίας, καὶ ἀργολογίας μὴ μοι δῶς* – «дух праздности, уныния, любоначалия и празднословия *не даждь ми*» и стар.: «дух уныния и небрежения празднословия и тщеславия, сребролюбия и любоначалия *отжени от мене*».

ственным человеком из его окружения, достаточно осведомленным в богословии, чтобы ответить на вопросы, возникавшие у мальчика при чтении Десятословия, Геннадиева Стоглава, при заучивании подробного Молитвослова, затем шести совершенств Нового Завета, девяти блаженств, трех и четырех добродетелей, семи даров Святого Духа и т. д. В том, чему патриарх требовал научить царевича, он должен был сам помочь разобраться. Стоит помнить, что строгий цензор учителей Петра являлся также его главным сторонником: в годы правления царевны Софьи прозорливый Иоаким поддерживает Наталью Кирилловну и ее близких. Петр не научился грамотно писать (в отличие от своего отца и старшего брата, учившихся по азбуке Бурцева; кстати, навыки *быстрого чтения* Симеонова азбука тренирует неплохо), потому что ни букварь, ни учителя его этому не учили. Как будущему владыке христианского мира ему преподавалась греко-католическое богословие. Данный предмет он усвоил твердо: его христианская образованность то и дело проявляется в письмах, речах, высказываниях по разным поводам.⁴⁶ По отзыву Солсберийского епископа Джилберта Бернета, беседовавшего с Петром в феврале 1697 г., царь основательно начитан в Святом писании и обнаруживает (совершенно неожиданно для собеседника) способность вести теологический спор.⁴⁷ Когда в ответ на предложение теолога из Сорбонны Лорана Бурсье объединить православную и католическую церкви Петр ответил, что он – «солдат» и плохо разбирается в богословских вопросах,⁴⁸ это было чистым лукавством. Библейские аллюзии у него всегда остроумны, причем возникают в острые моменты – лучшее доказательство достаточной выучки. Перенятая от Иоакима ненависть к староверам, сочетавшаяся со смертельной ненавистью к внутривосточным противникам, скрытое недоверие к католицизму и обдуманное снисхождение

⁴⁶ Например, в письме Наталье Кирилловне из Переяславля 08.06.1689: «всеражашей моей матушке <...> яко Ной иногда о масличном суке радуся и паки челом бью»; Ф. М. Апраксину 29.01.1694: «Обаче воспоминая апостола Павла, “яко не скорбети о таковых”, и Ездры, “еже не возвратити день, иже мимо иде”». В ответ на просьбу помиловать Марию Гамильтон: «Я не хочу быть ни Саулом, ни Ахавом, которые, нерассудною милостью закон Божий преступя, погибли и телом и душою» (если доверять анекдоту, рассказанному Татищевым: Семейский 1885, 259).

⁴⁷ Кросс 2013, 53.

⁴⁸ Пекарский 1861, I, 40; Мезин 2003.

к лютеранству иностранных вельмож⁴⁹ обнаруживают успешность воплощенной в Симеоновом букваре образовательной программы.

Дефект ее состоял в догматическом подходе, отсутствии анализа и, следовательно, невозможности продемонстрировать ученику живую связь с античным христианством, к которому своими корнями уходит христианство византийское и русское. Раскрыть преемственность было бы более чем уместно при разборе «Исповедания Амвросия Медиоланского и Августина Гиппонского», помещенного в Букваре до катехизиса, равно как и Символа Веры, который средневековое богословие связало с именем действовавшего в IV веке александрийского патриарха Афанасия Великого. Риторические упражнения в конце Букваря (приветствие родителям и благодетелю на Рождество, на Пасху, на Пятидесятницу и пр.) требовали соотнесения с византийскими образцами. Изложить подобные вещи Петру, учитывая его восприимчивость, выраженную способность примерить к себе чужой культурный материал, было задачей небезнадежной: с известной долей фантазии можно объяснить педагогические просчеты Букваря именно неординарностью ученика, которому он предназначался. Но талант ученика, повторим, требовал талантливого учителя. Иоаким не годился на эту роль, его способности исчерпывались церковной политикой, его небольшие по объему памфлеты («Слово на Никиту Пустосвята» и «Слово благодарственное о избавлении Церкви от отступников») при всей злободневности и ясности изложения несопоставимы с полемическими сочинениями Лихудов или Симеона. В итоге Петр, затвердив христианскую догматику, цепким юношеским воображением восприняв библейскую образность, остался равнодушен к богословской учености, не заметив накопленного этой ученостью филологического багажа.

⁴⁹ Хорошо известно, что веротерпимость Петра была политически мотивирована; см.: Лукьянов 2008, с дальнейшей литературой; о личном отношении монарха – там же, 163: «Необходимо отметить, что личная веротерпимость Петра I была выборочной: он доброжелательно относился к христианским иностранным вероисповеданиям, терпимо относился к подданным – мусульманам, но был крайне враждебен к иудаизму». Антисемитизм Петра не подтверждается ничем кроме анекдотов; другие анекдоты свидетельствуют о противоположном. Возможно, указы Екатерины I и Елизаветы об изгнании евреев из России, сопровождавшемся их фактическим ограблением, соответствовали его личному отношению: Анимов 1993, 418.

3. Новые веяния. Буквари Кариона Истомина

В течение последовавшего за грозными событиями 1682 г. семилетия Петр, как известно, приезжал в Москву редко, только когда его присутствия требовал придворный этикет. Переход его в возраст влияния скупо документирован; историки соглашаются в том, что в несчастливые для Нарышкиных годы Петр некоторое время не получал вообще никакого образования; надо думать, тогдашние его занятия во многом способствовали проникновению в его духовный мир низовой культуры.⁵⁰ В 13 лет он увлечен артиллерией и фейерверками. Из приписки на титуле соответствующей рукописи известно, что в 1685 г. по приказу царевича Л. Гроссом, Ю. Гивнером и др. на русский переведено двуязычное (франко-германское) издание трактата об артиллерии и осадных машинах «*Artifices de feu et divers instruments de guerre*», принадлежащего перу военного инженера Жозефа Бойо (Boillot, 1546–1605).⁵¹ Книга Бойо, напечатанная в Страсбурге типографией А. Бертрама в 1603 г., написана как пособие для будущих офицеров; обращения к античным примерам в ней, как и следовало ожидать, нередки. Кроме своих старых знакомых – Александра и Дария – юный читатель встречается Г. Юлия Цезаря – как автора «Записок» (стр. 4 страсбургского издания): для Бойо он служит образцом необходимого командиру красноречия; на той же странице различные таланты полководцев иллюстрируются примерами Эпаминонда и Ксанטיפпа. Думаем, царевич читал созданную для него книгу, улавливая

⁵⁰ Богословский 1940, 56–60; Брикнер 86–88 и др.

⁵¹ Полный титул: «*Artifices de feu & divers instruments de guerre. Das ist, künstlich Feuerwerck und Kriegs Instrumenta, allerhandt vöste Orth zu defendirn und expugnirn. Iosephi Boillot, Langrini. Aus dem französischen übersetzt durch Ioannem Brantzium Iunior[em?] Argentinensem*». Русск. перев.: «Художества огненные и разные воинские орудия, ко всяким городовым приступам и ко обороне приличные. Издателем Иосифом Бойлотом Лангрини изобретенныя. С французского преведены на немецкой язык Яганом Бранцием...» Книга богато иллюстрирована; все гравюры перенесены в русскую рукопись (93 рисунка пером): Боброва 1978, 33 (№ 121); Лебедева 2003, 136–137. Доверяя переводчикам петровского времени, составительницы каталогов именуют автора «Иосифом-Бойлотом Лангрини» (Боброва) и даже И.-Б. Лангрини (Лебедева). Между тем, *Langrini* – латинский генетив от *Langrinus* – «Лангрский»; Бойо родом из Лангра и служил в этом городе. Кстати, благозвучное *Langrinus* – не совсем правильная латинизация. От античного топонима жителей Лангра прозывают *Lingonenses*. Впрочем, страсбургский переводчик и свое *cognomen ab origine* латинизирует на средневековый манер *Argentinensis* – вместо, опять же не столь благозвучного, *Argentoratensis*.

и то, что не касалось собственно артиллерии. Победителя Помпея он, во всяком случае, ценил впоследствии больше других полководцев: Цезарь – единственный военачальник, которого Петр считает нужным упомянуть в Воинском Уставе 1716 г.⁵² К тому времени он располагал подробными сведениями о военных кампаниях Цезаря – из книги Анри де Рогана (Rohan) «Le parfait capitaine».⁵³ Русский перевод этой книги, выполненный по указанию царя Б. И. Волковым, напечатан в 1711 г. Московской типографией.

Косвенным свидетельством подтверждается посещение школы Лихудов. В нескольких рукописных версиях «Поэтики» Лихудов, старшая из которых датируется 1687 г., сохранилось стихотворное приветствие царю на древнегреческом, в двух рукописях также присутствует славянский перевод.⁵⁴ Братья пишут, что их лицей «давно ждал» Петра. Следовательно, в Богоявленской школе Петр не бывал,

⁵² В гл. 8, в связи с наблюдениями о численности войска: «Армия сочиняется либо велика или малая от 10000, до 100000 человек, како имянно в старине у римлян зело великия войски бывали. Но Юлиус Цесарь в одном корпусе никогда свыше 50000 человек употреблял. При том в таком порядке и прилежном обучении были, что ими мог надежно великие дела творити, о чем из истории в разных книгах довольно видети можно». Сочиняя Устав, Петр захотел сверить данные о походах Цезаря, почерпнутые «из истории в разных книгах», с подлинником, и в марте 1716 г., написал из Данцига в Вену резиденту при императорском дворе А. П. Веселовскому: «Г. Веселовский! По получении сего пришите историю Юлия Цезаря, чтоб она была такова выхода, как в приложенном при сем реестре написанном, и на латинском языке, а не на немецком, и пришлите к нам» (Пеккарский 1862, I, 232). Изданий Цезаря среди известных книг, принадлежавших Петру, нет, но в 1724 г. Ф. Л. Анохиным по заказу Петра был выполнен перевод с латинского, озаглавленный «Июлия Кесаря дел описание» (см. Николаев 1991, 136, прим. 10 и наст. изд., гл. II, разд. 3).

⁵³ Первое издание: *Le parfait capitaine, autrement l'abregé des guerres de Gaule des commentaires de César. Avec quelques remarques sur icelles suivy d'un recueil de l'ordre de guerre des anciens ensemble d'un traité particulier de la guerre.* Paris, Jean Houze, 1636. С какого издания сделан перевод, пока не установлено. Начиная со второго (?) изд. 1642 г. герцог Роганский сопровождает свою эпитаому посвящением королю и прилагает к ней трактат собственного сочинения «L'intérêt des princes et des états de la chrestienté», в изд. 1653 г. – с отдельным предисловием Ришелье. Русский перевод – «Краткое описание о войнах из книг Цезариевых с некоторыми знатными приметы о тех войнах, со особливвым о войне разговором» – этих текстов не содержит: Быкова, Гуревич 1955, 117, № 48.

⁵⁴ Ермолаева 2021, 311; см. также наст. издание, гл. IV.

и возможности учиться по программе Лихудов, в общем и целом совпадавшей с программой Киево-Могилянской академии, которую окончил Симеон, не имел – поэтому даже арифметику постигал в 16 лет под руководством иностранного учителя.⁵⁵

Двор царевны Софьи поощряет латинскую, шедшую из Польши, образованность. Сильвестр учит в своей школе латинскому языку; В. В. Голицын способен обсуждать на этом языке вопросы европейской политики.⁵⁶ Б. А. Голицын – сторонник Петра в его противостоянии с Софьей – также считался (и хотел считаться – что подтверждают его письма, см. ниже) знатоком латыни. Литература о Петре редко задается вопросом, откуда вместе с плохим русским в текстах, написанных рукой юного царя, возникает отрывочный латинский. Школьные тетради пестрят латинскими терминами: вместо «вычитания», «умножения» и т. д. – «адициоа» (*additio*), «супстракцио», «мултопликация», «дивизия», «деклинация», «дистанция». Как видно по опубликованным фрагментам (ПБП I, 1–8), он постепенно научается писать эти и другие латинские термины правильно. На чертежах – латинские буквы. В немецких книгах, по которым он начал обучаться военно-техническим дисциплинам, латинская лексика обычно сохранялась: авторы и переводчики склоняют латинские существительные, вписывая их в текст по правилам своего синтаксиса и печатая другим шрифтом («*von den legionibus*»). Такую именно обрывочную латынь усваивал Петр. С лета 1689 г. письма матери подписаны «*Petrus*» (ПБП I, 11) – что связывают с уроками А. А. Виниуса.⁵⁷ Лефорт, знакомство с которым относится к этому же времени, пишет Петру по-русски латинским алфавитом.

Единственным секулярным текстом в учебнике Симеона, кроме вводного напутственного обращения к юным ученикам в силлабических виршах, был гимн розге. Ученый педагог обосновывал в нем пользу

⁵⁵ См. предисловие к наст. изданию.

⁵⁶ Neuville 1698, 16.

⁵⁷ Ср.: Козловский 1911, 21, с опорой на неопределенное указание Б. И. Куракина. Начало общения с Виниусом – важная веха в духовной биографии Петра (Massie 1980, 261: здесь автор не ошибся). На данный момент установить время и обстоятельства их знакомства мешает дефицит источников. И. Н. Юркин (2014, 209) относит сближение Петра с Виниусом к рубежу 1680-х и 1690-х гг. В связи с латынью Виниуса заметим, что в библиотеке Петра сохранился его экземпляр латинской грамматики Филиппа-Николадима Фришлина 1609 г.: Боброва 1987, 124 (№ 1119).

телесных наказаний для детей и взрослых – логичное напутствие решившимся на применение подобного букваря в школе. («Розги малому, бича большим тебе, / А жезл подрастим, при нескудном хлебе. / Та орудия глупых исправляют, / Плоти целости ничтоже вреждают»). Этот урок был усвоен учеником также хорошо, как и прочее.) Учась небогословским предметам у иностранцев, Петр вместе с основами математики, астрономии, военного дела получал и элементарную языковую подготовку. Переимчивость помогала ему при изучении голландского языка натуральным методом. Его латынь тоже была *живой*, необходимой для общения с Западом, поскольку язык Цицерона и Вергилия, хотя проигрывал новым, все еще оставался языком ученой Европы. В представлении Петра латинский рано и прочно соединился со светской культурой. В письмах иностранцам монарх скоро начал изъясняться на русско-латинско-голландском волапюке. Приобретенные в отрочестве знания, он умножает всю жизнь: латинские надписи на медалях, триумфальных арках, фигурах для фейерверков, если и не придуманы им самим, рассчитаны на него как на понимающего читателя. Поздравляя Петра с успешным окончанием Азовской кампании, Б. А. Голицин, начинает свое письмо от 01.08.1696 латинским приветствием: «*Min Her Capitaneus Capitanus, salvus [sic!] in Deo per multos annos*» (ПБП I, 600).⁵⁸

После свержения Софьи в августе 1689 г. культурную политику недолгое время определяет Иоаким – для европейского просвещения момент не самый благоприятный: следует высылка иезуитов, казнь Квирина Кульмана.⁵⁹ Между тем, развитие личности Петра уже невозвратно приняло прозападное направление, и вскоре после смерти «фанатичного патриарха» (А. Г. Брикнер) идейное настроение реформатора отразилось в письменном памятнике, создание которого, думаем, никто, кроме Петра, не мог инспирировать. Если букварь Симеона Полоцкого кажется ретроградным даже в сравнении с предшествующей ему азбукой Бурцева-Протопопова, то первый букварь Кариона Истомина, сочинявшийся в 1691–1693 гг.,⁶⁰

⁵⁸ Латынь Голицына явно хромает; ср. ПБП I, 565: «*Min Her Capitaneus Capitanus, ut salutes ex annos multos*».

⁵⁹ См., например: Брикнер 1882, I, 113–118.

⁶⁰ «Букварь славенороссийских писмен уставных и скорописных, греческих же латинских и полских со образованием вещей и со нравоучительными стихами»: [http://elibrary.ru/text/istomin_bukvar-slavyanorossijskih-pismen_1694/go,30;fs,1/\(14.10.2022\);](http://elibrary.ru/text/istomin_bukvar-slavyanorossijskih-pismen_1694/go,30;fs,1/(14.10.2022);)

прогрессивнее самых прогрессивных западноевропейских. По своему устройству этот букварь мало чем отличается от пособий, к которым все мы привыкли. Основанный на иллюстративном методе, причем настолько изобретательно иллюстрированный, что его художественная ценность не уступает педагогической,⁶¹ букварь Истомина совершенно чужд богословской направленности, будучи в этом смысле диаметрально противоположным творению Симеона. Пояснения даны в форме легко запоминающихся стихов светского содержания, нет ни катехизиса, ни молитв. По такому букварю можно начинать обучение хотя бы и в пять лет. Именно столько исполнилось сыну Петра от Е. Ф. Лопухиной, когда книга была напечатана (1694). Бабушка и мать царевича Алексея придерживались консервативных взглядов; поручить Истомину создание подобного букваря они не могли. Предполагаем, что молодой отец решил загодя предотвратить повторение допущенной двенадцать лет назад педагогической ошибки, и дал задание написать для сына букварь нового типа. По своему обыкновению Петр проследил за выполнением заказа и, таким образом, оказался причастен к авторству букваря. Возможен и другой сценарий: видя, что победу на идеологическом фронте одерживает крайнее западничество, литератор, имевший не лучшую репутацию у нового правительства (родственник Сильвестра Медведева, он посвящал свои творения царевне Софье),⁶² чтобы войти в милость к Петру, отважился создать школьное пособие европейского типа. Так или иначе, букварь Истомина становится первой ласточкой петровской культурной реформы.

о дате создания и задачах букваря: Исаева 2018, 12; Шамин 2017, с богатой библиографией: уникальный букварь стал темой нескольких историко-педагогических исследований; авторы признают, что книга составлена в соответствии с принципами простоты и наглядности, которые привил детской педагогической литературе Я. А. Коменский. Осенью 1693 г. Истомин поднес лицевые рукописные экземпляры книги Наталье Кирилловне и Прасковье Федоровне, жене царя Ивана, старшей дочери которого исполнялось два года. Букварь – первый в России и один из первых в Европе учебников, предназначенных для обучения детей обоего пола.

⁶¹ Гравюры на меди выполнены Леонтием Буниным: Ровинский 1900, 18; Шамин 2017.

⁶² 13 марта 1687 он преподнес ей Августину «Боговидную любовь»; в «орации», произнесенной перед царевной, титулует ее «Великой Государыней» и «Самодержицей»: Киселева 2016, 104.

Среди примеров на букву «А» даны «Афродита» и «Арес», обозначенные как символы мужского и женского; на «Ю» – «Юнона богиня поганска», в виде статуи; на «И» – «Идол», статуя обнаженного. Названия букв местами дублируются по-гречески. Петух у Истомина – алектор (ἄλεκτωρ), обезьяна – пифик (πίθηκος); в числе других иллюстраций «Историограф» и «Иппокентавр», «Кипарис», «Колесница». Наблюдаем попытку на примере лексического материала простыми средствами продемонстрировать ребенку ту преемственность от греческого к славянскому, которой не дали обнаружить самому Петру. Примечательно, что Алексею Петровичу, по всей вероятности, не пришлось заниматься по этому учебнику; в 1696 для семилетнего мальчика, чье воспитание оказалось в руках рассорившейся с отцом матери, Карион Истомин составил совершенно иное пособие, т. н. «Большой букварь» – облегченную копию букваря Симеона, с подробным Молитвословом, Исповеданием Августина, Стоглавом, риторическими упражнениями, даже с Симеоновым «Увещанием» о розге, однако без пыточного катехизиса, замененного буквосложением и прописями (слогами и словами через запятую).⁶³ С этим букварем в руках все же можно было научиться грамотно писать.

При всех педагогических просчетах учителей Петра и строгости наложенной на его образование цензуры заключаем, что до начала единоличного правления, то есть за первые двадцать лет жизни, он смог получить от сторонних лиц, а также из книг, определенные сведения об античности, которые его наставникам возбранялось ему сообщать. Сведения эти могли быть только отрывочными. В латинском и греческом (если судить по первому истоминскому букварю, Петр насколько-то успел приблизиться и к этому языку), он не продвинулся дальше алфавита и необходимого мало-мальски культурному человеку его времени лексического минимума, впрочем, постоянно пополняемого. Тот же минимум информации он получил относительно мифологии и истории греко-римского мира. Несравнимо более важным, чем объем знаний, оказывается подогреваемое запретами стремление их получить, а затем и осознание важности античных аллюзий для современной эстетики, проникнуться которой юный Петр хотел, мечтая сравняться с друзьями-европейцами – Виниусом, Гор-

⁶³ Копректурный экземпляр см. на сайте: <https://kp.rusneb.ru/item/material/bukvar-2> (15.10.2022).

доном, Лефортом и др. Последнее заметно по тому, с каким воодушевлением он обращается к образам античности, пусть даже трафаретным, в своей корреспонденции середины 1690-х гг.

Внешние атрибуты европейского классицизма усваиваются Петром без труда. Получить глубокие знания об античности мешает, как было отмечено, полемический характер тогдашней русской учености. Объективность требует признать, что Лихуды за те несколько лет, в течение которых они заведовали Славяно-греко-латинской академией, не могли сделать Москву притягательным центром для европейской грецистики. Гуманистического образования в России последней трети XVII в. не могло возникнуть даже усилиями одиночек: сам тип гуманиста на русском Востоке отсутствовал, интеллигенция была слишком занята церковной распрей, чтобы думать об антиковедческих занятиях.⁶⁴ Каким бы восприимчивым и проницательным ни был Петр, разрыв между барочным фасадом античности, от которого с помощью новых учителей кружным путем предстояло продвинуться к фундаменту, и основанной на нешкольном понимании греческих и латинских текстов теологической ученостью оставался для него непреодолимым. С высот истории очевидно, что усилие образовательной реформы следовало сосредоточить на превращении отечественной филологии из богословского предмета в науку. Для Петра, хотя и приученного понимать ценность науки,⁶⁵ в первые десятилетия его царствования это было принципиально невыполнимой задачей.

⁶⁴ Этим объясняется, в частности, сравнительно малое число русских переводов античных авторов в XVII в. (ср.: Буланин 1995, 66: «библиография переводов античной литературы в переводах XVII в. поражает своей бедностью»). Список Д. М. Буланина (Эзоп, отрывки из «Истории» Фукидида и «Физики» Аристотеля, «Панегирик» Плиния Мл., Помпей Трог, Фронтин) можно дополнить трактатом Ксенофонта «О конской езде», а также приписанными Аристотелю «Домостроем» и «Проблемами (все – с польского оригинала): Шляпкин 1891, 86–93.

⁶⁵ Пусть даже его больше увлекала техника. С письмом Ф. М. Апраксину от 16.04.1695 (ПБП I 29) Петр посылает «чертеж станов и обозов и боев, которые были под Кожуховым»; в Кенигсберге специально учится у профессионального артиллериста фон Штернфельда и получает диплом (Кретинин 1996, 51–5); причиной посещения Англии было недостаточная теоретическая подготовка голландских судостроителей (ср.: Анисимов, Биохроника, 29.11.1697).

4. Воинский устав и «Стратегемы» Фронтин

Главной заботой возмужавшего царя становится война, и античные писатели, из которых ребенком Петр узнал немного, в основном по чужим пересказам, являются ему теперь в военном костюме. Филология продолжает обслуживать политику, однако политическая конъюнктура изменилась, востребованными становятся другие книги. Военную науку Петр, предположительно, изучал не только опытным путем, но и руководствуясь пособиями. Первый русский военный устав – «Учение и хитрость ратного строения пехотных людей» (1647), – по мнению военных историков,⁶⁶ был изучен им настолько основательно, насколько вообще возможно изучить этот переводной в своей основе трактат. «Kriegskunst zu Fuß» Иоганна фон Вальгаузена⁶⁷ в русской версии предстает крайне трудным чтением. Текст чаще напоминает подстрочник, чем адаптированный к местным языковым и культурным особенностям перевод. Вальгаузен – чрезвычайно плодовитый военный теоретик, автор многих десятков оконченных и неоконченных книг – и сам пишет сумбурно, свободно переносит на свои страницы без стилистической отделки мысли, лишь косвенно относящиеся к теме. Вместе с тем, античные вкрапления, которыми изобилует глава об истории военной науки, хотя приводятся бессистемно и предваряются библейскими, документированы с точностью, показательной для состояния филологии в Западной Европе в начале XVII столетия. В русском переложении, изготовленном по приказу Алексея Михайловича, эти ссылки (в отличие от библейских) придают источникам странный вид, свидетельствуя о том, что античность для автора – чужая земля. Для наглядности приведем три примера из двух соседних параграфов:

1. «*Vegetius* <...> sagt auch, *lib. 1. cap. 10*, dass die Römer den *Campum Martium*, welcher an der *Tyber* gelegen, dazu erwählet haben, dass sie die junge Mannschaft darauf abrichten und üben lassen und nach verrichter solcher Arbeit sich in der *Tyber* gewaschen und also schwimmen gelehret haben» (Wallhausen 1615, 12).

Учение и хитрость... 1647 (Мышлаевский, Парийский 1904), 37: «Фегутиус <...> в 1 книге в десятой главе написал, что римляне, которые подле тибер

⁶⁶Подсобляев 2015, 155.

⁶⁷См.: Wallausen 1615 (ed. princeps): [https://digitale-sammlungen.de/en/details/bsb11202719\(15.10.2022\)](https://digitale-sammlungen.de/en/details/bsb11202719(15.10.2022)).

реку стояли, нато избрали Кампумая Мартина [!], чтобы ему молодых людей учить, а после учения и трудов они в тибере реке от поту умывались и плавати училися».

2. «Auch sind sie abgerichtet <...> Wasser zu schwimmen, wie *Vegetius* im vorigen Ort dessen auch Meldung tut. Vom *Catone* wird bei dem *Plutarcho* gelesen, dass er seinen Sohn zum schießen <...> selbst abgerichtet habe» (Wallhausen 1615, 13).

Учение и хитрость... 1647, 38: «И как через воду плиты, как Фегетис выше сего во именованных книгах про то написал про Плутарха Катонского [?], что он сам сына своего учил стреляти...»

3. «*Seneca epist.* 18. redet von der von der Abrichtung wohl, da er spricht: Eben wann es uns wohl gehet, so soll sich das Gemüt zu schweren Sachen schicken und wider die Tücke des Glücks gefasst machen» (Wallhausen 1615, 12).⁶⁸

Учение и хитрость... 1647, 38: «Сенека писец написал в восьмом надесять послании, когда мы в добром пребывании, и тогда нам нравы свои извыкати к тяжелым мерам, и против турок [!] счастием готовитися».

Как видно, переводчик не зря пожелал остаться анонимным. Небрежность или безграмотность позволяет переводить «Tücke» – «турками», или «*Plato*» – «про то» (в предыдущей фразе; одновременно «Лев кесарь» становится автором VII книги «Государства» Платона), именовать Кассиодора «Кассиодом» (из сокращенного *Cassiod.* в немецком тексте), а Вегетия, главного из античных источников Вальгаузена, – то Фегетисом, то Фиетиусом, а то и Фегутиусом, – в любом случае Петр должен был разглядеть недостатки книги, знакомство с которой подтверждается, кроме прочего, ее упоминанием в самом начале Устава 1716 г.: «Понеже всем есть известно, коим образом Отец Наш блаженныя и вечнодстойныя памяти в 1647 году начал регулярное войско употреблять, и устав воинской издан был». Даже у мало начитанных учителей Петра вроде Ф. Тиммермана, не говоря уже о прилично образованных Виниусе, Лефорте, Гордоне, Брюсе или А. А. Вейде, которому в 1698 г. поручили составление нового устава,⁶⁹ разбираемый перевод мог вызвать разве что сочувственную улыбку. Объективности ради надо отметить, что русские

⁶⁸ Перевод Сенеки у Вальгаузена также не совсем точен, ср. *Ep.* 18, 6: In ipsa securitate animus ad difficilia se praeparat et contra iniurias [а не «Tücke» – «коварства»!] fortunae inter beneficia firmetur.

⁶⁹ Т. н. «Устав Вейде»: Бобровский 1887, 1–2.

читатели также остались недовольны: из тиража в 1200 экземпляров продано оказалось не более 150.⁷⁰

Для Петра наиболее существенным изъяном «Учения и хитрости» была неполнота: Вальгаузен планировал издать восемь книг, а закончил только одну. «Учение» присутствовало – хотя бы в путаном виде. Но «хитрости» не было, как не было и части о морском деле: этот предмет немецкий автор предполагал изложить в отдельной книге, возможно, по примеру Вегеция.⁷¹ «Всяким разговорам и надобным вопросам, которые во многих ратных делах бывали, и еще и впредь прилучиться могут», отводилась последняя книга, обещавшая особенно порадовать читателя. Материал для нее планировалось, по всей вероятности, позаимствовать из «Стратегем» Фронтини. Перевод «Стратегем» был, таким образом, актуальной задачей.⁷²

Этот перевод выполнил Карион Истомина – человек гибких взглядов, равно сочувствующий рутинерам и прогрессистам, восточной и западной школам, византийской греческой и польской латинской учености.⁷³ В апреле 1693 он поднес царю «Книги Иулия Фронтини, сенатора Римскаго, о случаях военных на четыре части разделенныя». Очевидно, Петр рассчитывал прочесть наконец в ясном изложении о вещах, представлявших для него жизненно-практический интерес. Сличение латинского текста Фронтини с русским обнаруживает, что перевод Истоминина не сильно ему в этом помог:

M. Fabius et Cn. Manlius consules adversus Etruscos propter seditiones detractante proelium exercitu ultro simulaverunt cunctationem, donec milites probris hostium coacti pugnam deposcerent <...> Fulvius Nobilior,

⁷⁰ Мышлаевский, Парнасский 1904, I, в предисловии к изданию.

⁷¹ Подсобляев 2015, 156.

⁷² Браиловский (1902, 341) понимает перевод Кариона как продолжение книги 1647 года. Тот же смысл имел и упоминавшийся выше перевод «Записок» Цезаря с французского сокращения де Рогана. Ср.: Фролов 1999, 55: «Перевод был сделан с французского сокращения Луи [sic!] де Рогана, который своим изданием преследовал чисто практическую цель – на примере войн Цезаря познакомить современного офицера с важнейшими тактическими приемами».

⁷³ Киселева 2016, 106; в своих оценках мировоззрения Кариона автор следует Браиловскому; о личности и жизненных обстоятельствах литератора см. также упомянутую выше подробную статью С. М. Шамина в «Православной энциклопедии».

cum adversus Samnitium numerosum exercitum et successibus tumidum parvis copiis necesse haberet decertare, simulavit unam legionem hostium corruptam a se ad proditorem imperavitque ad eius rei fidem tribunis et primis ordinibus et centurionibus, quantum quisque numeratae pecuniae aut auri argentique haberet, conferret, ut repraesentari merces proditoribus posset (*Strat.* 1, 11)

Книги Иулия Фронтинна <...> РГАДА. Ф. 181. № 257/462. л. иі, об. – іθ (Браиловский 1902, 346–347): «Фабий и Манлий воеводы с гетрусками брань введуще, егда воинство от вины известных мятежей [?] брани отрицашеся, тако тое показоваху, аки бы умышлением сами брань продолжити хотели [?], даже по сем [?] посмеянием и руганием неприятельским приведени вои сами боя прошаху. <...> Фульвий Нобилиор, егда пробитивно самническому воинству великому и благополучением счастья гордому с невеликим полком творити [?] име, притвори, яко бы един полк неприятельский к нему придатися и приложитися имел [?], и дабы своих в том утвердил, тем болше у полковников и ротмистров и начальнойших сребра и злата отдания в вещи мзды совещанные [?] назаймова...»

Мало сказать, что переводчик «не придерживался везде текста, позволяя некоторые изменения и опущения»,⁷⁴ и что язык его «не везде достаточно удобопонятный».⁷⁵ Во втором из приведенных Фронтином примеров русское переложение, действительно, грешит только мелкими пропусками и неточностями, но в первом случае смысл латинского оригинала искажается. Фабий и Манлий нарочно оттягивали начало битвы, а не «сами брань продолжити хотели» (если только «продолжити» не означает «отдалять», «откладывать»). Расхождения отчасти определяются тем, что Карион переводил с польского: на источник, установленный А. И. Соболевским, указывают кроме отмеченных ученым полонизмов («габицики», «локренчики», «кроль» Ариовист и др.), порядок сопровождающих перевод текстов и само название книги: вышедший в Познани третьим изданием в 1609 г. перевод Якова Цилецкого озаглавлен «Książki Juliusza Frontina, senatora rzymskiego, o fortelach wojennych: księgi czworo». Достаточно ли Карион знал латынь, чтобы перевести с первоисточника, сказать не беремся. Выяснено, между прочим, что преподнесенная им царевне Софье в 1687 г. «Боговидная любовь» не

⁷⁴ Браиловский 1902, 346.

⁷⁵ Соболевский 1903, 110.

была переводом сочинения Псевдо-Августина ни с латинского языка, ни даже с польского, но – копией западнорусской рукописи «Книги Святого Августина», переписанной московским полууставом.⁷⁶ Также и его «Книга писем по азбуке» (1696, создавалась одновременно с «Большим Букварем») представляет собой переложение в стихах отдельных глав сочинения Епифания Славянецкого «Гражданство обычаев детских», которое только по названию ориентируется на прославленный педагогический трактат Эразма Роттердамского «De civilitate morum puerilium» (1530). Текст Эразма включает десятки античных цитат и аллюзий; ни у Епифания, ни у Кариона ничего похожего нет.

Фронтин – автор не последнего ряда (см. посвященные ему дружеские стихи Марциала, 10, 58) – приводит массу имен и событий, переданных Карионом без оглупляющих искажений: в этом «Книги о случаях военных» несомненно превосходят «Учение и хитрость». Однако сами подробности военных уловок, в которых состоит главный интерес этих «Книг» (полководец и государственный деятель, Фронтин в отличие от многих римских энциклопедистов опирается не только на литературу, но и на собственный опыт), истоминский перевод по большей части затемняет. Такой перевод способен был только еще больше разжечь, но никак не удовлетворить любопытство Петра. Целевой читатель был разочарован. Конечно, Карион уступал Симеону Полоцкому, и все же после гибели Сильвестра он оставался наиболее литературно одаренным из работавших в Москве писателей старой школы. В образованности он не мог сравниться с Лихудами, однако те не писали по-русски. Имея все шансы выдвинуться, автор передового Букваря 1693 г. не обнаружил для этого достаточных способностей. Секретарю консервативного патриарха Адриана и духовному лицу, причастному к образованию царевича Алексея, неудобно было, кроме того, поддерживать европоцентристскую идеологию. После смерти патриарха «пестрый» книжник покидает Печатный двор; трудов светского содержания и переводов он больше не создавал и к преобразованиям Петра остался непричастным. Переводная военная литература, в том числе античная и византийская, остается востребованной; в 1697 г. Ф. П. По-

⁷⁶ Калугин 2001, 145.

ликарпов изготовил русское переложение «Тактики Льва»;⁷⁷ в 1700 г. эту книгу заново переводит И. Ф. Копиевский (с латинского перевода, вышедшего в 1639 г. в Кракове).⁷⁸

Карион Истомина не преуспел как переводчик, однако он обладал тонким политическим чутьем. В «Орации», произнесенной при вручении книги Петру (текст предпослан переводу «Стратегем»), утверждается, что славяне были союзниками Александра Македонского, что Август не отваживался воевать с ними, что они некогда, при «князе Одоне», захватили Рим и владели им 13 лет.⁷⁹ Окружавшие царя иностранцы, слыша подобные вещи, пожалы бы плечами, но риторика автора оказалась успешной там, где она отвечала настроению самого Петра, который ждал от исторических примеров, литературных сюжетов и образов, философских дискуссий, одним словом, от всего, что давала античность, уроков, связанных с актуальными политическими задачами. И не только политическими: тремя годами позднее он отправит преображенца Филимона Катасонова из Воронежа в Костенск, велел откапывать там кости боевых слонов Александра.⁸⁰ Знаменитый приказ воронежскому вице-губернатору Колычеву, положивший начало археологии в России, относят к весне 1717 г.⁸¹ Интерес Петра в это время мотивирован стремлением создать собственный кабинет редкостей на манер виденных им в Европе. Но в 1696 г. царь еще не осматривал европейских коллекций; его побуждает то пытлиное внимание к делам Александра, которое мы отметили выше и которым будем иметь случай подробнее заняться в дальнейшем.

Две идеи Кариона падают на подготовленную почву – необходимость войны с турками и устройства регулярной армии. Впрочем, первая мысль выражена не так отчетливо, чтобы предполагать, что

⁷⁷ «Книга хитрости руководство, воинам в ратоборство, сочинися убо древле греческим царем Лвом Премудрым...»: Пекарский 1862, I, 212; II, 24–25.

⁷⁸ «Краткое собрание Лва Миротворца августейшаго греческаго кесаря, показующее дел воинских обучение», напечатано типографией Тессинга в Амстердаме: Николаев 2008, 97.

⁷⁹ Согласно польским историкам Яну Длугошу и Матею Стрыйковскому, чьи труды по истории Польши тиражировались в Москве, служа для многих русских главным источником сведений о прошлом: Браиловский 1902, 337.

⁸⁰ Распоряжение было, вероятнее всего, в устной форме; раскопки Катасонова, напротив, хорошо документированы: Загоровский 1996, 29–30.

⁸¹ Анисимов, Биохроника, 07.03.1717; ср. 04.04.1696, с указаниями на краеведческую литературу.

своей риторикой автор надоумил Петра «продолжить начатое дальновидною и умною сестрою».⁸² Во время и после конфликта с Портой эта старая идея, разумеется, часто использовалась в официальной пропаганде, в том числе и самим Петром.⁸³ Однако в качестве обоснования предстоящих походов монарх конца XVII в. не мог опираться на одну только средневековую концепцию религиозной войны.⁸⁴ Призывая готовиться на «брани противо неприятелей видимых иностранных язычников, или паче же противу махOMETанов проклятых турков и татар», оратор допустил промах, попутно обидев западных друзей Петра, причем, вполне возможно, не без умысла – в конце «Орации» рядом со «злочестивыми проклятыми магометанскими» снова видим «злоделных иностранных человек». Зато напоминание о том, что турки и татары причиняют много зла «в напраснстве земель разорением», «бранями и пленениями», соответствовало общему пониманию причин войны.⁸⁵ Влиятельнее оказалась вторая идея Кариона, развивающая стержневую концепцию «Учения и хитрости». Подготовка армии в мирное время – любимая тема Вальгаузена. Двадцатилетний Петр, проводивший много времени в военных тренировках, успел проникнуться этой мыслью. Постоянно напоминая о *si vis pacem* («кто желает мира, тот да уготовляет брань»), Карион говорил именно то, что должно было нравиться слушателю; приводимые в связи с этим библейские и античные примеры скрепляли идейный каркас петровской политики.

5. Геркулес со львом на фейерверке

В том же 1693 году царь начинает придавать своим увеселениям государственный размах и более изысканный характер. Судя по дневнику Гордона, уже в 1690 г. Петр бывал подолгу занят изготовлением фейерверков.⁸⁶ Лучший учебник пиротехники того времени – книга

⁸² Браиловский 1902, 340; текст «Орации» везде приводим по изданию в книге Браиловского.

⁸³ См. его письма Ф. М. Апраксину и патриарху Адриану (ПБП I, 61 [№ 84]; I, 80 [№ 103]). Относительно пророчеств о том, что «агарянам» суждено погибнуть от русского царя, см.: Погосян 2004, 21–22.

⁸⁴ Ср.: Bushkovitch 2004, 186.

⁸⁵ О набегах из Азова в 1690 г. читаем в дневнике Гордона (2014, 27).

⁸⁶ Ср. также цитируемое Астровым (1885, 102) сообщение о празднике 3.02.1692

Казимира Семеновича (Siemienowicz) «Ars magnaе Artilleriae» (1650) – был переведен в 1694 для Петра на русский с немецкого издания 1676 г. («Vollkommene Geschütz- Feuerwerck- und Büchsenmeistereikunst»), имевшегося в Посольском приказе.⁸⁷ Прекрасно иллюстрированное, это издание могло служить фейерверкеру в качестве практического руководства. 18 февраля 1693 г. Петр устроил большой съезд в доме шведского резидента Кристофера фон Кохена. О дальнейшем известно из письма фон Кохена рижскому генерал-губернатору Я. И. фон Хастферу, переписанного или пересказанного близко к тексту Б. фон Бергманом, автором первого крупного сочинения о Петре XIX в., которое претендует на аналитическую самостоятельность («Peter der Große als Mensch und Regent»).⁸⁸ Отказаться от навязанного ему приема фон Кохен не сумел и стал свидетелем того, как царь ближе к полуночи отправился домой, «поскольку хотел еще поработать над своим фейерверком». Представление состоялось 20 февраля в Пресне. После многих залпов глазам публики предстала металлическая конструкция («weißblechenes Gehäuse» = «жестяной короб»?) с именем Ф. Ю. Ромодановского, написанным латинскими буквами, затем «были зажжены фигура льва и Геркулес», царь запускал ракеты. Посреди огненного спектакля Петр побежал за Натальей Кирилловной, чтобы мать «могла полюбоваться на Геркулеса и на изделие своего сына». Та произвела его в первый воинский чин, вручив сержантский мундир (букв. «подарила костюм сержанта, показывая тем самым, что ему ранее не было присвоено более высокого воинского звания»).⁸⁹

в Воскресенском или на Пресне: «в числе “многих нововымышленных дел” была там планета *Сатурнус*, производилась пушечная стрельба в цель из большого и из полкового наряду <...> и стрельба из пушки *Ехидны*».

⁸⁷ Книга сохранилась в составе библиотеки Петра. Детальное описание: Хмелевских, Карначев 2016, 707–709. О переводе («Совершенное пушкарское огнеметалное и пищалонаставное художество», переводчики – Л. Гросс, И. Тяжкогорский и П. Шафиров, рукопись РГАДА. Ф. 181. Оп. 3. Ед. хр. 254): Гуськов, Майер 2019, 51–В 1693 г. Леонтием Гроссом было также переведено для Петра с голландского пиротехническое пособие Даниеля Малина (Manlyn) «Pyrotechnia, of Konstige vuurwerken» (Rotterdam, 1672): «Огнестрелное художество или художные огнедеяния...»: Лебедева 2003, 137–139.

⁸⁸ Bergman 1823, 184. В предисловии (стр. XII) историк сообщает, что эти письма передал ему генерал-суперинтендант Лифляндии К. Г. Зонтаг.

⁸⁹ Рассказ о событии у Бергмана, стр. 185: «Erst wurde aus 56 großen und kleinen Geschützstücken drei Mal gefeuert, dann ein weißblechenes Gehäuse mit dem deutschen

Известие Бергмана сделал достоянием русского читателя Н. Г. Устрялов, включив его во второй том «Истории царствования Петра Велико-го» следующим образом (наш курсив отмечает творческое переосмысление автором немецкого источника): «...Вспыхнул *белым огнем павильон* с вензеловым именем в голландских буквах генералиссимуса князя Федора Юрьевича Ромодановского; потом явился *огненный Геркулес, раздирающий пасть льва*; между тем летели на воздух из царских рук ракеты. Фейерверк закончился роскошным ужином, который продолжался до трех часов пополуночи. Царица Наталья Кирилловна, *очень довольная искусным изображением Геркулеса*, в награду за труды подарила венценосному фейерверкеру, к неизъяснимой радости его, полный сержантский мундир, как сержанту *Преображенского полка*».⁹⁰

По собственному указанию историка, он не имел иных источников для этой сцены кроме изложения Бергмана. Следовательно, несколько деталей Устрялов домыслил. Нам важны две. У Бергмана читаем, что зажжены были Геркулес и лев. Фейерверк представлял первый подвиг героя – борьбу с Немейским львом: по крайней мере, так понял эти образы фон Кохен. Нет ясного представления о том, что изготовил Петр – огненный транспарант⁹¹ или объемные фигуры. В книге Семеновича дана инструкция по изготовлению начиненной петардами и свечами каркасной фигуры огнедышащего дракона;⁹² в 1735 г. на фейерверке в Медоне была представлена битва Геркулеса с драконом, охранявшим сад Гесперид; на другом представлении, в 1678 г. в Дрездене, появлялся Геркулес, выводящий Цербера из царства Плутона.⁹³ Фигуры изготавливались из дерева или папье-маше

Namenzuge des Generalissimus Romodanowskij aufgestellt, dann eine Löwengestalt und ein Herkules in Flammen gesetzt, während Raketen zwischen jedem Acte aus zarischen Händen in die Höhe stiegen, bis 3 Uhr Morgens, neun Stundenlang. Damit Natalia den feuerströmenden Hercules und des Sohnes Handwerk ansehen möchte, lief dieser selbst hin, um sie dazu einzuladen. Die Mutter beschenkte damals den Sohn mit einem Sergeanten-Anzuge, zum Zeichen, dass ihm noch kein höherer Militär-Rang verliehen war».

⁹⁰ Устрялов 1858, 144–145. Краткое сообщение об этом празднике есть и в дневнике Гордона.

⁹¹ Так трактует В. Н. Васильев (1960, 15); своих источников он, впрочем, не указывает.

⁹² Simienowicz 1676, 194–195.

⁹³ Lotz 1941, 69; Fähler 1974, 121. Исчерпывающие сведения информация о барочных фейерверках, с иллюстрациями и подробной библиографией: Mösener 1983.

и требовали большого мастерства. Описание Бергмана позволяет отчасти понять, какую технику применял Петр: имя Ромодановского (у Устрялова – вензель, чего «Namenzug» не означает; «вензель» = «Monogramm») было прикреплено к коробу («Gehäuse» = «кожух», «ящик» – Устрялов ошибочно понимает как «павильон», по аналогии с Haus), в который заряжались свечи. Объем горючего материала в таких свечах достаточен, чтобы обеспечить длительное горение. В описании следующего отделения фейерверка о ящике из жести («weißblechernes» Устрялов наивно переводит «белым огнем») Бергман не пишет. Между тем, Геркулес со львом горели долго: Петр успел привести на спектакль Наталью Кирилловну, та успела полюбоваться на огни вместе с сыном. Вероятно, большие свечи помещались в самих фигурах. Допускаем, что сделаны были именно объемные тела: за это говорит «извергающий огонь Геркулес» в описании Бергмана. Подразумевается, что фигур было две: «eine Löwengestalt und ein Hercules». Можно думать, что льва подожгли первым: очередностью достигался драматизм. Представить себе слившихся в борьбе героя и льва, или Геркулеса, «раздирающего пасть льва» – как описывает Устрялов – текст Бергмана не позволяет; кроме того, такая скульптура недоступна самоучке. Петр мог лишь намекать на этот образ: из пасти льва вырывалось пламя.

Геракл, так же как этрусско-римский Геркулес, на античных вазах, геммах и в скульптуре почти никогда не разрывает пасть льву: по мифу, восходящему к древнейшим слоям древнегреческого фольклора, он *задушил* зверя; эту версию тиражирует и античная литература, и искусство; среди сотен изображений, представленных в *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, разве что два-три предполагают желание художника представить умерщвление льва подобным образом; однако их допустимо трактовать и как один из моментов схватки. Тип, можно сказать, создан искусством эпохи барокко. Итальянские, а следом за ними французские художники и скульпторы очень увлекаются им: в XVII в. чуть ли не каждый второй Геркулес со львом представлен раздирающим чудовищу пасть. Метаморфоза вызвана, надо полагать, обдуманной контаминацией с библейским Самсоном, «разрывающим льва на части, как козленка» (Суд 14:6). Царь смастерил две фигуры, поставленные друг против друга; его изображение лучше соответствовало исходной, античной версии. Однако

у видевших представление европейцев возникала та же самая ассоциация, которую домыслил Устрялов. Возможно, совет показать Геркулеса и льва дал учитель А. А. Виниус: с 1694 г. они часто обмениваются письмами, одно из писем Петра пестрит именами римских божеств. Но кто бы ни надоумил его, выбор был безошибочным: партия консерваторов – а к ней вместе с частью своей родни принадлежала и вдовствующая царица – свободна была понимать образ в библейском ключе. Устрялов имел основания предполагать, что Наталья Кирилловна осталась довольной.

Образ Геркулеса будет не раз присутствовать на петровских праздниках и триумфах. Побежденный лев обычен в аллегорических изображениях событий Северной войны. Но вместе они появляются нечасто, во второстепенных памятниках.⁹⁴ Сравнение Петра с библейским богатырем, развитое Феофаном Прокоповичем в Полтавской речи,⁹⁵ подсказало Растрелли центральную фигуру Большого каскада в Петергофе (1735). По случайности Полтавская битва состоялась в день памяти Самсона Странноприимца, в честь которого воздвигли, поэтому, два храма. Ярчайшим примером отождествления ветхозаветных образов с античными выступает предисловие Феофана к русскому переводу «Библиотеки» Псевдо-Аполлодора 1724 г.⁹⁶ Говоря о Самсоне и льве, автор этого текста не мог не думать о греческом богатыре. Оригиналом Растрелли, вероятнее всего, послужила статуя Дж. Баратта «Геркулес, побеждающий Немейского льва» (1703 г)⁹⁷. Восприятие Растреллиевой статуи зависело от культурной платформы наблюдателя. Взгляду западного европейца представал Геркулес. Судя по проектам Н. Пино и Ж. Б. Леблона, царь действительно хотел поместить Геркулеса на одном из каскадов. Правда, с другим

⁹⁴ Борьба Геркулеса со львом составляет один из сюжетов росписи триумфальной арки «именитого человека Строганова», выполненной С. Нарыковым (см. ниже, гл. VI, разд. 2). Проект статуи Петра Н. Пино запечатлел царя «в образе Геркулеса, поражающего копьём льва (Швеция), на постаменте в виде триумфальной арки»: Калязина, Комелова 1990, 94. Подразумевался ли в самом деле Геркулес (нигде и никогда не вооружавшийся копьём), остается под вопросом.

⁹⁵ Ср.: офорт И. Ф. Зубова и М. Д. Карновского с «Конклюдией» Феофила Кролика и Василия Гоголева «Самсону российскому рыкающего льва свейскаго преславно растерзавшему»: Юмангулов 2015, 14.

⁹⁶ См. наст. изд., гл. II, разд. 3; сравнение двух героев в трактате отсутствует, но в то время и в том контексте оно показалось бы нарочитым.

⁹⁷ Юмангулов 2015, 10.

зверем: в композицию каскада Марли предполагалось включить «Гисторию Геркулесову, который дерется с гадом семиглавым [!], именуемой гидрою».⁹⁸ Адаптировать мифологические сюжеты Петр научается хотя и позднее, но никак не хуже современных ему западных монархов: в окружении морских чудовищ (если планируемый комплекс напоминал нынешний Большой каскад) Лернейская гидра уместнее Немецкого льва, обитавшего в пещере.

На одной из иллюстраций в книге Семеновича изображен другой персонаж греческих мифов, столь же, если не более, употребительный для петровских развлечений. Иконография Вакха в искусстве барокко разнообразна, однако веселый толстяк с кистью винограда и кубком в руках, восседающий голышом верхом на бочке, встречается чаще других типов. Таким он предстает и на гравюре Семеновича (менее массивный, чем на знаменитом полотне Рубенса, детского вида и как-бы путешествующий на своей бочке: см. рис. 1). Этот тип также целиком принадлежит Новому времени: античные амфоры для хранения вина имели другую форму, сидеть на них было затруднительно. Большие деревянные бочки использовались римлянами в императорскую эпоху для транспортировки вина; изображений Вакха, сидящего на подобной бочке, также не обнаруживается.

История Всешутейшего Собора начинается для нас с письма Н. М. Зотова от 23.02.1697, из которого, впрочем, следует, что Собор уже проводил к тому времени формализованные службы;⁹⁹ первые заседания священнослужителей Бахуса состоялись, вероятно, в период между указанной датой и смертью Н. К. Нарышкиной (январь 1694) и получили грандиозный размах после смерти патриарха Адриана (ноябрь 1701). Неизвестно, как проходили службы в ранний период существования Собора, официальным языком которого была, кстати

⁹⁸Холоднова 2012, 22. Во время или вскоре после первой поездки в Западную Европу Петр изготовил аллегорический рисунок «Геркулес, попирающий гидру»: Сидоров 1956, 100. В записках А. А. Матвеева о стрелецком бунте 1682 г. Петр сравнивается с младенцем Геркулесом, задушившим посланных к нему Юноной змей: «по истории славного испанского ритора Скудеры [т. е. Сааведры: Saavedra Fajardo, *Idea de un principe politico christiano representada in cien empresas*, 1642; у Матвеева был латинский перевод 1659 г.] примером великого Геркулеса, который еще в колыбели приползшую внезапно к нему змею ухватя на полы перервал, себя от нее безвредно избавил и вон выкинул»: Bushkovich 2004, 440.

⁹⁹Семевский 1884, 283.

сказать, невообразимая смесь застывших форм богослужебной латыни («pontificalia habet») с карикатурным славянским и весьма изобретательным офенским.¹⁰⁰ Первые описания относятся к 1710-ым годам. Во время свадьбы Зотова в 1715 г. над его головой «висел серебряный Бахус на бочке с водкой».¹⁰¹

Устав Собора 1717 г. разработан Петром; программы действий также сочинялись самим царем. Персонаж греческих мифов, которого Петр, возможно, впервые увидел в книге о фейерверках, получает подробную трактовку при описании чина поставления нового князь-папы (Ф. Ю. Ромодановского). «Песнь Бахусова», которую поют жрецы во время церемонии, отсылает к мифам, повествующим о рождении греческого бога и его победах:

«О всепьянейший отче Бахусе, от сожженных Семиллы рожденный, из Юпитеровой <...> возвращенный! Изжателью виноградного веселия, и прошедшему оное сквозь огонь и воду, ради вящия утехи возследователям вашим! Просим убо тебя со всем сим всепьянейшим собором: умножи сугубо и настави сего вселенского князь-цесаря Иоанна. <...> И ты, всеславнейшая Венус, множа умножи от своего <...> к сего заднему. Аминь!» (Семевский 1884, 305)

Инкубатором недоношенному Вакху послужило отцовское бедро. Возникшую у Петра дальнейшую ассоциацию иначе чем творческим переосмыслением не назовешь – сам Аристофан не выдумал бы ученой скабрзности лучше, чем эта. Полагаем, «сквозь воду» – аллюзия на эпизод с морскими разбойниками. («Сквозь огонь и воду» не намекает ли заодно и на подвиги самого автора?) Обращенная к Венус просьба более чем уместна. Как метафора Венера естественнее и древнее Вакха. Бумаги Всешутейшего собора составляют, по определению М. И. Семевского, «целую литературу юмористического содержания».¹⁰² Типологически эта литература близка к юмору киников – Менипповой

¹⁰⁰ Там же, 327–328. Посвящение в князь-папы до мелких подробностей соответствует описанному в полемической по своему пафосу книге протестантского автора Л. Банка (Banck) «Roma triumphans, seu Actus inaugurationum et coronationum Innocentii X Pont. Max. brevis descriptio» (Franeker, 1645), где воспроизводится легенда об избрании папессы Иоанны якобы давшая повод при процедуре избрания пап проверять пол избираемого.

¹⁰¹ Берхгольц 1902, 120. Бахус на бочке украшал "Евангелие" Собора – ларец с бутылкой и курительными трубками: Зицер 2008, 73.

¹⁰² Семевский 1885, 282: «Шутливые записки, инструкции, устав для „всепьянейшего собора“, „чины“, т. е. обряды избрания и поставления нового главы, либо

сатире, Лукиану и Рабле. Кинический настрой ощутим и в ориентирующихся на древность культуртрегерских мероприятиях Петра, например, в Азовском триумфе – о чем подробно в нижеследующих разделах.

Античных реминисценций в пособии Семеновича немало, все они очень заметны. На первой странице, обращаясь к читателю, автор извещает, что не собирается писать о тех блаженных временах, когда люди не знали войн, и когда «*nondum precipites cingebant etc.*» (Ov. *Met.* 1, 97: «обрывистые рвы еще не окружали городов» – из описания золотого века). Стих цитируется без указания на источник: европейскому читателю XVII в. этого не требуется, но Петр, вполне вероятно, встретился с «Метаморфозами» Овидия впервые. Проходная цитата, об источнике которой он справился, вероятно, у того же А. А. Виниуса, заронила интерес к поэме, в дальнейшем многожды привлекавшей его внимание: он обзаведется несколькими изданиями, по его воле возникнут переводы и альбом иллюстраций, рельефы на сюжеты «Метафорфоз» украсят его дворец в новой столице.¹⁰³ Марс, Минерва, Беллона, Меркурий и Вулкан выступают строем на следующей странице Семеновича – как помощники в изобретении метательных машин и снарядов. Отказываясь подробно говорить о древности, теоретик «огнестрельного художества» замечает далее, что, воскресни теперь древние «Марсы и Геркулесы», их привел бы в ужас гром огнестрельных орудий.¹⁰⁴ Скопление божеств античного пантеона могло подсказать Петру метафорику письма Виниусу, которое цитируем ниже, а соседство Марса и Геркулеса – навести адресата на мысль поставить их статуи рядом во время Азовского торжества 1696 г.

нового члена – все это Петр сочинял, составлял и собственноручно писал – все до последней заметки. Собрание этих документов есть целая литература юмористического содержания – материал, драгоценный для знакомства с духом времени, материал, необходимый для знакомства с характером Петра.

¹⁰³ О них см. наст. изд., гл. VI, разд. 1.

¹⁰⁴ Simienowicz 1676, 6: «Ich setze, es wären noch so viel *Martes* und *Hercules*, die vormal gegen die Waffen ihrer Zeit unerschrocken dargestanden: Wenn sie nur unserer *machinarum* Donner-Knall höreten und den *effect* derselben sähen, würde nicht geschwind ein mit Furcht vermischtes Schrecken in ihr Gemüthe kommen und das Entsetzen ihren Mut sinken machen?»

6. Боги Олимпа на архангельских верфях

Поучительный для нас в нескольких отношениях отрывок письма к А. А. Виниусу от 12.7.1694, приведем вместе с выдержкой из ответа последнего. Петр пишет в Москву, где тем летом случились пожары. Описывается спуск на воду в Архангельске, в устье р. Кунчугурки – притока Северной Двины, – 24-пушечного трехпалубного торгового корабля «Апостол Павел»:

«А новой корабль 11 д. июля совсем отделан и окрещен во имя Павла апостола и Марсовым ладоном довольно курен; в том же курении и Бахус припочтен был довольно. О, сколь нахальчив ваш Вульканус: не довольствуется вами, на суше пребывающими, но и здесь на Нептунусову державу дерзнул и едва не все суды, въ Кунчукорье лежащая, к ярмонке с товары все пожег; обаче чрез наши труды весма разорен, точию едину барки кровлю и борт жег с хлебом, а возле была барка с пенькою, и если б та загорелась, тогда б отнюдь невозможно было отнять...» (ПБП I, 22).¹⁰⁵

Ответ Виниуса местами не читается; в дипломатическом издании «Писем и бумаг...» оставлены лакуны, мы заполнили их предположительными чтениями:

«За ваши милосердыя государския писания, припад головою к ногам вашим государским, многократно челом бую, из которых увидел Вулканову дерзость, яко не свои державства вступает и на Нептуновом поле стоящие <суда по>сетил. И здесь, государь, мы тем и отдохну<ли, что> Вулкан был в отъезде и посетил державу Непту<нову> и дал тебе, государю, на скучное время дело <по>забавиться. И не дивно, государь, что он не в св<ои> державства> вступил, понеже меж ими вражда и Нептуно<вой> стихиею лютость Вулканова отчасти у<смиряется>» (ПБП I, 497–498).

Ни Алексей Михайлович, ни его старшие дети, что бы историки ни говорили об их западничестве, не умели оперировать античными образами. Их идейные ориентиры – из иной вселенной, прекрасно знакомой, как мы видели, и Петру. В письме Ф. М. Апраксину о смерти матери, написанном четырьмя месяцами ранее, Петр с характерной интонацией начетчика цитирует апостольское послание и пророка Ездру. Узнав из новых книг и от новых друзей об античных богах, он

¹⁰⁵ Здесь и в дальнейшем письма Петра цитируем в современной орфографии, исправляя наиболее грубые грамматические ошибки.

снова и снова обнаруживает удивительную деликатность в примирении этих пришельцев с исконными обитателями своего «референциального мира». Умение создать метафору – признак, по которому определяется природный талант сочинителя: наблюдение Аристотеля (*Poet.* 1459a6–7) не кажется устаревшим. Итак, корабль освящают, кадят, затем стреляют из пушек. Петр тут же изобретает «Марсов ладан». Церковное воскурение не оказывается при этом униженным; в петровской метафоре словно бы слились дымы от кадила и выстрелов. Обращение к римскому богу могло оскорбить религиозное чувство лишь очень недалеких современников – настолько явно выражено в «Марсе» символическое значение.

Первая, самая удачная, метафора задает тон рассказу. Читателя окружают образы, похожие на украшения барочного дворца или парка гораздо больше, чем на тех богов, которым поклонялись в древности. Впрочем, барочных парков Петр еще не видел, и эти боги – другого происхождения. Заметим, что в ответном письме латинские имена лучше приспособлены к русскому: русские суффиксы и окончания прибавлены к основе латинского слова («Вулкан», «Вулканову дерзость», «Нептуновой стихией»). Подыгрывая Петру, Виниус исподволь учит его, как *правильно* склонять заимствованные имена. Выровнять их по линейке, разумеется, нельзя: «Венера» предпочтительнее «Венус» или «Венуса» (в текстах эпохи склоняется факультативно), но «Март» вместо «Марса» немыслим, а «Бахус» и «Вакх» (в самой латыни *Vacchus* – заимствование из греческого) обрели равные права, выражая различные смыслы. Однако Петр пишет «Вульканус» и «Нептуносову» не потому что сперва написал «Марсов» и «Бахус». Слова *Vulcanus* и *Neptunus* оказались в его немецкой книге – по-видимому, у того же Казимира Семеновича, – и так (с мягким «л»!) его научили произносить эти слова учителя, изъяснявшиеся на немецком лучше, чем на русском. Петр всегда пишет «Бахус» и «Венус» – потому что эти формы имени бытуют в немецком и большинстве европейских языков, в том числе и в голландском, которым он владел с достаточной свободой. *Vulcanus* появляется у Семеновича в «Обращении к читателю» среди других богов; *Neptunus* несколько раз встречается в части о фейерверках, изученной Петром с особой тщательностью.

Сказанное пособие давало полную возможность познакомиться с античной религией и мифологией: кроме Марса, Нептуна, Вулкана,

Вакха, Венеры встречаем Юпитера, Юнону, Диану, Минерву, Цереру, Немезиду (у которой нет римского соответствия), Граций, Викторию. Список далеко не полон. В большинстве случаев рассказано не только о том, каким предстает божество в искусстве, но и почему его видят именно таким. Двадцать плотных страниц, посвященных фигурам, которые уместно представить на фейерверке, пестрят ссылками на древних авторов, историческими свидетельствами, цитатами римских поэтов и т. п. Подробнейшим образом описывается триумфальное шествие в Риме – что приобретает для нас особый интерес в связи с Азовскими торжествами в Москве. Иногда пояснения имеют дидактический характер («Diana ist des Apollinis Schwester und des Jovis Tochter, wird auch Luna und Lucina <...> genennet»¹⁰⁶); о более трудном Петр мог спросить друзей.

В письме Виниуса, хотя и написанном ловкой рукой царедворца, ощутим учительский тон.¹⁰⁷ «Ваш», то есть, успевший показать себя в Москве, огонь-«Вулканус», – пишет царь, – перебрался даже на «Нептунусову державу», запалил было баржу, но был «чрез наши труды разорен», читай – погашен усилиями самого кораблестроителя, причем в последний момент: если бы загорелась пенька, бог бы своего не отдал и «все суды пожег». Вулкан напал на владения Нептуна, – объясняет респондент, – в отместку за вторжения Нептуна в его страну; ведь огонь гасят «Нептуновой стихией». Письмо Петра читается как школьное упражнение по передаче действительности в мифологических образах; заданное учеником самому себе задание учитель проверил, высоко оценил и объяснил непонятное.

Ученический пафос оправдывает манеру выражаться в духе модной эстетики. Нептуны, Вулканы, Бахусы и Марсы в обычном деловом письме смотрелись бы нелепо. Строгий вкус мог бы осудить их даже в этом полушутливом, адресованном наставнику, послании. Для сравнения: письмо будущего соперника Петра, Карла XII, к Нильсу Гильденстольпе от 31.10.1690, представляет собой латинское стилистическое упражнение на тему «выражения признательности» (*gratiarum actio*). Латынь этого письма путаная, с лексическими погрешностями (хотя без ошибок в грамматике), и своей цели – остроумно объяснить, почему он не способен искренне поблагодарить «го-

¹⁰⁶ Simienowicz 1676, 209.

¹⁰⁷ Ср.: Брикнер 1882, 129.

сподина губернатора», – пишущий не достиг.¹⁰⁸ Однако письмо написано восьмилетним ребенком! Петр, имея у себя в Москве школу Лихудов, не научился понимать греческие стихи и орации; писать на латыни он не умел, хотя в его ближайшем окружении были люди, неплохо владевшие латинским пером: Гордон несколько раз обращается к своему духовнику с пространными, вразумительно составленными латинскими эпистолами. Карл, в свои одиннадцать лет посетивший Уппсальский университет, слушает обращенную к нему латинскую речь Иоганна Рудбека (Rudbeckius) и греческую – Ларса Нормана (Laurentius Normannus).¹⁰⁹ Ясно, что гуманистически образованный монарх не стал бы писать друзьям о Нептунах и Бахусах. Двадцатидвухлетний Петр впитывает образы массовой культуры из военных учебников и пиротехнических инструкций. Но при этой скудости очевидно умение изобретательно обращаться с новым материалом. Рядом с «Марсовым ладаном» филологическое остроумие юного Карла XII выглядит бледно: в июле 1699 г., незадолго до образования Северного союза, он просит сестру, чтобы ее любимую собачку по кличке Musa не переименовывали в Musko («Моську», т. е. Moskau).¹¹⁰ Кроме того, Карлу его латынь не пригодилась, тогда как для Петра знание античности, хотя бы такое, было пропуском в Европу, приложением к «немецкому» платью и голландскому языку.

Мифологические аллюзии становятся частью его стиля, возникают даже там, где аудитория не вполне готова их воспринять, а тем более оценить – настолько сильной мотивацией послужило стремление держаться на равных с западными европейцами. В «Предложениях Боярской Думе, касающихся завоеванной крепости Азова», (20.10.1696 – официальная дата основания русского флота) Петр

¹⁰⁸ Carlson 1894, 348, № 259: «Quoniam hoc est mei officii, ut agam gratias, sicut alii solent facere, quibus aliquid ad voluntatem factum est, et non agere gratias est unius impudentis hominis; itaque ego talis multo magis essem, si nescirem mei officii esse agere gratias ob tam magnum amorem, quem hominum nemo posset credere et ego vix possum ipse credere, sicque fierem ego iniquissimus. Quoniam hoc est unum magnum beneficium, quod non possum describere, itaq. non audeo ego agere gratias magis, namque ego sum timidus, ne mea gratiarum actio non sufficiat Domino Gubernatori pro beneficio suo». Следующим опубликовано еще одно латинское письмо в две строчки, также адресованное Гильденстолюпе. Других латинских текстов в переписке Карла нет.

¹⁰⁹ Как явствует из его письма матери 28.02.1693: *ibid.* 2.

¹¹⁰ *Ibid.* 36.

настаивает на необходимости заново заселить город, устроить морскую торговлю, и в целях обороны содержать на юге военную флотилию. Один из его главных аргументов – удобная политическая обстановка. Действовать необходимо быстро – внушает он боярам:

«Ныне же, аще воля есть, родети от всего сердца в зашищение единоверных своих и себе к безсмертной памяти <...> просим, понеже время есть и фортуна сквозь нас бежит, которая никогда к нам так близко на юг не бывала: блажен, иже имется [= держится] за власы ея» (ПБП I, 112–113).

Если риторика и возымела действие, едва ли этому помогло ее мифологическое оформление. Впрочем, и здесь Петр путем – скорее обдуманной, чем невольной – стилистической контаминации (ср. «блажен, иже возьмет ярем от юности своей»: *Плач Иер* 3:27; «блажен, иже имеет царство в Сионе»: *Ис* 31:9 и т. д.), умеет создать не вполне чуждый слушателям впечатляющий образ: Бог благословляет того, кто сумел использовать мимолетный Случай.

Длинноволосая Фортуна, в противоположность разрывающему пасть льва Геркулесу и Вакху на бочке, имеет античный прообраз. В греческой и римской пластике Удача нередко предстает с косами или длинными прядями, выпущенными вперед; знаменита скульптурная группа II в н. э. изображающая Тюме с Плутосом (Богатством) на руках: младенец ухватил ее за волосы.¹¹¹ Однако Петру античная скульптура пока недоступна; он заимствует «власы Фортуны» из барочного искусства, а конкретнее – все из тех же глав К. Семеновича о празднествах и фейерверках. На двух гравюрах показано, какой должна предстать начинающая огненными фонтанами и ракетами статуя Фортуны во время представления – застывшей на шаре, с длинными развивающимися волосами и наполненным ветром полотнищем в руке (рис. 2). Власть имущим таким образом дают понять, – сказано в пояснениях к фигуре, – что их могущество в руках случая, непредсказуемого, как ветер, «damit sich ein großer Herr nicht lasse von des Glückes Liebkosen blenden, sondern in aller Begebenheit gleiche Gemütsbeständigkeit behalte».¹¹² Правда, распущенные волосы автор не комментирует, но о смысле этого читатель легко догадывался и сам или, опять-таки, мог спросить у знающих. В понимании Петра твердость духа при благоприятных обстоятельствах означает умение «das Glück beim Schopfe zu packen».

¹¹¹ Из коллекции Стамбульского археологического музея: <https://www.theoi.com/Gallery/S18.1.html> (19.10.2022).

¹¹² Simienowicz 1676, 216–217, fig. 202, 203.

7. Александр и Цезарь

А. А. Виниус в числе первых был извещен царем о взятии Азова – на следующий же день после сдачи крепости; краткое письмо ему 20.07 (также как и письмо Т. М. Стрешневу той же даты) начинается словами: «Ныне со святым Павлом радуйтесь всегда о Господе», – 19.07.1696 пришлось на воскресенье,¹¹³ – «и паки реку: радуйтесь! Ныне же радость наша исполнися, понеже Господь Бог двалетние труды и крови наши милостию Своею наградил...» Ответ Виниуса, датированный 01.08.1696, не содержит предложений о строительстве триумфальной арки (почему это важно, уясним вскоре). В нем зато есть следующие строки, звучащие эхом петровских:

«Того ради радуйся, о непобедимый наш великий царю; превосшел еси Александра древняго, той бо, аще видением плененных Дариевой жены и дщери красотою их не уязвися, обаче о победах своих превознесся и не даде славы Богу, но себе вся приписал есть; но ты, великий наш государь, Богу небесному приписал еси и трудам своих рабов верных. Радуйся, великий наш монарх, иже никакими трудами непреборим был еси и, еще прежде взятия града того, верою подобно Иусу Наввину взятием себя обнадежил еси» (ПБП I, 598).

Виниус отсылает Петра к знакомым тому с детства образам. Умение подхватить и развить начатую адресатом тему голландец обнаруживает и в прежних письмах; объединение персонажей ветхозаветной и античной истории также характерно – не только для ученых иезуитской школы, но и для европейски образованного москвича эпохи «московского барокко». Два момента следует подчеркнуть. В письме Виниуса впервые звучит сравнение, возвышающее Петра над Александром. Петр хотел состязаться с македонским героем еще

¹¹³ ПБП I, 113–114; цитируя апостольское послание (*Филипп* 4:4), Петр с первых слов дает понять, Кого считает истинным победителем, задавая, таким образом, своему сотруднику идейную программу будущего триумфа. О христианизующей тенденции политики Петра в связи с азовской победой и о христианских памятниках, относящихся к ней: Погосян 2004, 26.

в детских играх. Он сопоставлял себя с противником Александра и рассчитывал на другую развязку: «нового Перса», надо полагать, звали не Дарием.

Имея в виду вышеуказанное раннее свидетельство¹¹⁴ и письмо Виниуса, иначе прочтем известную фразу, зафиксированную в «Дневнике пребывания Царя в Воронеже» (запись от 01.05.1709). Автор «Дневника» передает сведения об очередной попытке Петра заключить мир со шведским королем на приемлемых для того условиях: из завоеванных территорий царь просил только окрестности Петербурга до р. Сестры. Карл, как и прежде, ответил отказом:

«Шведский король и таковых полезных предложений за благо не принял и сказал посланному, что помирится он с царем Петром в царствующем граде в Москве по принятии у него 30 миллионов ефимков, издержанных им, Карлом, во время сей войны. Великий Петр, слышав такой гордый ответ, изволил сказать: “Хочет Карл со мною поступать так, как поступал Александр с Дарием, однакож надеюсь, что не найдет во мне Дария”».¹¹⁵

Авторство «Дневника» не установлено; его связывают с именем П. Н. Крёкшина,¹¹⁶ хотя рассказов выражено беллетристического характера, схожих с писаниями Крёкшина, в этом «Дневнике» нет (ср. в нашем следующем эпизоде, о речи коменданта Келина). Слова об Александре и Дарии слишком своеобразны, чтобы приписать их Крёкшину. Их невозможно вывести из контекста. Вместе с тем, своим звучанием они не похожи на обычный стиль Петра. В данном стилистическом оформлении фраза встречается в «Истории Карла XII» Вольтера, напечатанной в 1731 г. (кн. 4): «*Mon frère Charles, dit-il, prétend faire toujours l'Alexandre; mais je me flatte qu'il ne trouvera pas en moi un Darius*».¹¹⁷ Работая над биографией шведского короля, Вольтер не мог пользоваться «Дневником»: архивные документы Академии наук ему начали присылать из России двумя десятилетиями позднее, в период создания «Истории России при Петре Великом». В эту книгу фраза об Александре и Дарии перенесена с незначительными измене-

¹¹⁴ См. разд. 1. О сравнениях Карла и Петра с Александром см. гл. 3, прим. 11.

¹¹⁵ Баиов, Юнаков 1909, III, 256. По мнению Н. Л. Юнакова, свидетельство заслуживает доверия: там же, IV, 57.

¹¹⁶ Например, Анисимов, Биохроника, 5.04.1709.

¹¹⁷ Voltaire 1878, 235.

ниями (ч. 1, гл. 16): «Mon frère Charles veut faire l'Alexandre, mais il ne trouvera pas en moi un Darius». ¹¹⁸

Оборот «не найдет во мне кого-л.» типичен для французского, но не для русского, и не для голландского или немецкого языков, на которых Петр мог ответить Э. Ю. Эренрозу, пленному шведскому офицеру («обер-аудитору»), которого, согласно «Дневнику», использовали для ведения переговоров. Вероятнее всего, сообщение «Дневника» позаимствовано у Вольтера; «хочет со мною поступать так, как поступал Александр» – парафраз «*prétend faire l'Alexandre*». В «Рассказах Нартова» текст Вольтера адаптирован несколько иначе: «Когда государь желал учинить мир с Карлом XII и о том ему предлагал, то король отвечал надменно: “Я сделаю мир с царем тогда, когда буду в Москве”. На сие Петр Великий сказал: “Брат Карл все мечтает быть Александром, но я не Дарий!”» ¹¹⁹ Эта версия, вероятнее всего, контаминирована из двух вариантов, обнаруживаемых у французского автора. Вольтер воспринимал Карла XII как «наполовину Александра, наполовину Дон Кихота». ¹²⁰

Должны ли мы после этого думать, что слова Петра – художественный вымысел? Подобные приемы в книге, претендующей на историзм, не характерны для Вольтера. Мы убедимся в дальнейшем, что, вкладывая в уста Петру и более необычные речи, он опирается на заслуживающие доверия источники. Сведения для «Истории Карла XII» философу сообщали очевидцы событий, в их числе приближенные Карла (Г. Г. фон Герц, Ф. Э. Фабрис, Де Фьервиль, Понятовский и др. – Вольтер их называет, хотя и признается, что пересказывал также исторические анекдоты). ¹²¹ Думаем, Петр произнес нечто вроде: «Карл

¹¹⁸ Там же, 494.

¹¹⁹ Майков 1891, 80 (№ 116); 129: «Этот рассказ взят из Вольтеровой “*Histoire de Charles XII*”. <...> Мовильон отнесся с недоверием к этому рассказу и, приведя его только в примечании (*Histoire de Pierre I surnommé le Grand* 1742, I, 427), заметил, что не нашел ему подтверждения в своих источниках. Но Вольтер повторил его и в своей “Истории Петра Великого”».

¹²⁰ В письме Фридриху II, датированному маем 1757 г. (*Œuvres complètes* 1836, X, 26–27): «Je m'avisai, je ne sais comment, il y a quelques années, d'écrire une espèce d'histoire de cet homme moitié Alexandre, moitié Don Quichotte, de ce roi de Suède si fameux».

¹²¹ Ср.: Voltaire 1878, 128 (из предисловия к изданию 1748 г.): «Je peux assurer que si jamais histoire a mérité la créance du lecteur, c'est celle-ci. Je la composai d'abord, comme on sait, sur les mémoires de M. Fabrice, de MM. de Villelongue et de Fierville,

представляет себя Александром, однако он напрасно принимает меня за Дария». Такое не могло не запомниться. «Дневник пребывания» в качестве переговорщика упоминает «обер-аудитора», но в «Истории Карла» названа более известная фигура – «Бюзенваль» (Buzenval), то есть Жан Виктор де Безенваль (J. V. de Besenval de Brünstatt, 1671–1736), бывший до 1710 года послом Франции при дворе Карла XII, а затем представлявший свою страну в Польше.¹²² Участие Безенваля в переговорах более чем вероятно: Людовик XIV старался привлечь Карла к войне за испанское наследство, уговаривая его отказаться от нападения на Россию и обратить оружие против императора Иосифа. Безенваль – наиболее вероятный посредник. Переданные им или другими, слова Петра дошли до слуха Вольтера уже во французской огласовке; Вольтеру оставалось сделать эти слова крылатыми.

Последним документом соперничества с Александром становится надпись на триумфальной арке, возведенной после Ништадского мира, и заново украшенной для въезда царя в Москву в день рождения Елизаветы Петровны 18.12.1722: *Struxerat hanc fortis tenet hanc sed fortior urbem* («Возвел этот город храбрый, но владеет им храбрейший»). Подразумевалось овладение Дербентом. А. А. Нартов рассказывает, что при вручении Петру ключей от города 23.08.1722 победитель произнес: «Александр Великий сей город построил, а Петр его взял».¹²³ На медали в честь этого события, сюжет которой Нартов разработал в бытность свою членом Медальерного комитета Берг-коллегии в 1772–1774 гг., значилось: «Александр Великий создал. Петр Великий приял». Высказывалось мнение, что составитель «Рассказов Нартова» перенес в сборник текст собственного сочинения.¹²⁴ Скеп-

et sur le rapport de beaucoup de témoins oculaires. Mais comme les témoins ne voient pas tout, et qu'ils voient quelquefois mal, je tombai dans plus d'une erreur, non sur les faits essentiels, mais sur quelques anecdotes qui sont assez indifférentes en elles-mêmes, et sur lesquelles les petits critiques triomphent».

¹²² Chance 1911, 306.

¹²³ Майков 1891, 64 (№ 96). Ср. перевод латинской надписи у И. И. Голикова (1789, VIII, 313): «Создал крепость сию храбрый, но взял храбрейший».

¹²⁴ Кротов 2001, комм. к № 70: «Некоторые из “рассказов” собственного сочинения А. А. Нартова впитали в себя его более ранние историко-литературные опыты. Так, в 70-м “рассказе” использованы тексты, написанные в 1772–1774 годах, в Медальерном комитете Берг-коллегии <...> Разработанное А. А. Нартовым описание сюжета медали на тему занятия русскими войсками во главе с импера-

тики не учитывают, что надпись на триумфальных воротах цитируется в статье «La clef du cabinet des princes» за март 1723 г., описывающей въезд императора в Москву.¹²⁵ Таким образом, подлинность латинского текста вне подозрений. Разумеется, автором был не Петр, тем более что текст этот – стихотворный, написан гекзаметром. Наиболее вероятным кандидатом на роль сочинителя представляется Дмитрий Кантемир, участвовавший в подготовке Персидского похода, переведивший на восточные языки петровский «Манифест к народам Кавказа и Персии», а во время самого похода вместе с П. А. Толстым обеспечивавший дипломатическое, научное и идеологическое сопровождение военных операций.¹²⁶ Кантемир свободно писал и говорил по-латыни. Правда, он был человеком скорее научного склада, тогда как цитируемый стих выдает литературную одаренность. Создателем надписи мог, поэтому, стать и Феофан Прокопович, легко сочинявший латинские стихи эпическим метром.

тором города Дербента в 1722 г. предполагало на ее оборотной стороне поместить надпись: “Александр Великий создал. Петр Великий приял”. В 70-м же “рассказе” сочиненная А. А. Нартовым для медали надпись была им использована в слегка измененном виде уже как “изречение” императора, якобы сказанное генералитету при принятии ключей от Дербента: “Александр Великий сей город построил, а Петр его взял”. Из своего же описания медали, посвященной торжественному возвращению монарха из Персидского похода в Москву А. А. Нартов позаимствовал (70-й “рассказ”) латинскую надпись, которая украшала, по его словам, триумфальные ворота в Москве при вступлении туда императора. В русском переводе она означала: “Сию крепость построил сильнейший, но держит оную сильнейший”. Л. Н. Майков (1891, 126) сомневается лишь в том, что слова были произнесены самим Петром. Цитируя «Дневник» Матье Маре (1665–1737), изданный в 1863 г. (*Journal et Memoires de Mathieu Marais*), согласно которому надпись была сделана на триумфальной арке, и определяя эту дневниковую запись как «без сомнения заимствованную из тогдашних газет», Майков, впрочем, утверждает, что свидетельства Нартова и Де Маре «восходят к какому-то одному общему источнику».

¹²⁵ *La clef du Cabinet des princes* 1723 (mars), 38, art. 6, 216. В газете указано, что Петр прибыл из Петербурга 22-го, но сам въезд состоялся 29-го декабря. Ла Моттре приводит надпись во 2-м томе «Путешествий», изданном в 1727 г. (*Voyage de A. De La Motraye en Europe, Asie et Afrique*), причем пишет, что «панегиристы» отчеканили эту надпись на медали (стр. 91). Думать, что текст сочинен Нартовым в 1772–1774 г., после этого не приходится. Возможно, существовала медаль петровского времени. О сходстве изображений на петровских триумфальных арках и памятных медалях см. наст. изд., гл. VI, разд. 2.1.

¹²⁶ Густерин 2008, 66–71.

Талантливого панегириста отличает между прочим умение придать изящную форму мысли, высказанной самим предметом его похвал. У иных это выходит вполне топорно: громоздя друг на друга античные и библейские образы, автор речи, которой комендант А. С. Келин якобы приветствовал Петра в Полтавской крепости, начинает с Александра: «Вниди храбрейши<й> Александра, милостивейши<й> Веспасиана, премудрейший Соломона, благочестивый великий Государь Царь и великий Князь Петр Алексеевич! Мафусаиловых лет жития и Августова обладательства от Бога тебе желаем».¹²⁷ Если царь действительно услышал от Келина или других нечто подобное, едва ли его сильно впечатлил этот набор общих мест. Цитируемые строки, вероятнее всего, сочинены П. Н. Крёкшиным: ему принадлежат все дополнения к «Дневнику военных действий Полтавской битвы», часть которого, по его же словам, перенесена из журнала Келина. Храбростью стремился превзойти Александра противник Петра – король Карл, и это стремление, если наш разбор верен, оценивалось Петром отрицательно. Александр – синоним храбрости. Дербентский девиз использует этот штамп, противопоставляя *fortis* и *fortior*. Однако пафос надписи в другом, акцент сделан на другом противопоставлении. Держава Александра распалась; сумев «построить», македонский герой оказался неспособным «владеть». Русский завоеватель смог стать выше Александра не своей смелостью, но – политической дальновидностью. Поэтому ни «взял», ни «приял» не может восходить к Петру или его ближайшим соотрудникам из тогдашней интеллигенции.

И. И. Голиков делает автором идеи дербентского наиба. Передавая Петру ключи от города, тот, будто бы, произнес пространную речь, сказав, в частности, следующее:

«...Город хотя и построен по нынешнему его состоянию Персидскими царями, но он имеет свое начало от Александра Великого, потому что еще многие находятся остатки, кои оное бесспорно доказывают. Для того есть пристойное и справедливое дело, что город передается во власть не меньше Великому Монарху, который обещался защищать оной от всех грабительских нападений бунтовщиков».¹²⁸

¹²⁷ Баиов, Юнаков 1909, 290.

¹²⁸ Голиков 1789, VIII, 246.

В «Походном журнале» за 1722 г. довольно подробно описывается церемония передачи ключей. Здесь читаем: «И притом Его Величеству Наип приветствовал, что он со всеми того города жителями отдается в подданство Его Величества».¹²⁹ Сравним сообщение П. Г. Брюса: «The governor... presented him [i.e. his majesty] with the keys of their city, offering, at the same time, to admit his troops into the citadel, to garrison it for the protection of their city, which had defended itself a considerable time against the arms of the usurper Maghmud».¹³⁰ Не больше этого содержится в анонимном франкоязычном «Дневнике Персидского похода», обнаруженном среди бумаг Вольтера.¹³¹ Еще один очевидец событий, Джонатан Белл, добавляет, что, передавая ключи со словами покорности, правитель Дербента и вся его свита стояли на коленях.¹³² Трудно представить, что коленопреклоненное изъявление покорности, предпринятое с очевидной целью спасти город от разграбления, сопровождалось ученой речью, подобной той, которую находим у Голикова. Что Петр произнес в исторический момент красивую фразу, не зафиксированную мемуаристами (которой, конечно, нет и в письме его к сенату от 30.08.1722 с отчетом о событии), также маловероятно. По всей видимости, идея сравнить Петра с Александром по линии прочности завоеваний родилась *post eventum*, в голове идеологов похода (Кантемира?), приняв лапидарную форму под пером петровских литераторов (Прокоповича, Яворского или других). Об этом знал и Вольтер, не преминувший сразу после описания Дербента – со ссылкой на предание, согласно которому город был укреплен Александром, – сопоставить двух героев, причем Петр оказывается более способным к «законодательству»:

«On ne songe pas que ces Tartares ne furent jamais que des destructeurs, et qu'Alexandre bâtit des villes dans leur propre pays; c'est en quoi j'oserais comparer Pierre le Grand à Alexandre: aussi actif, aussi ami des arts utiles, *plus appliqué à la législation*, il voulut changer comme lui le commerce du monde, et bâtit ou répara autant de villes qu'Alexandre».¹³³

¹²⁹ *Походный журнал* 1855, 123.

¹³⁰ Bruce 1782, 281–282.

¹³¹ См.: Сперанская 2019, 175.

¹³² Bell 1763, 348.

¹³³ Voltaire 1878, 617. Сравнению предшествуют упреки в адрес Курция Руфа и других авторов, которые идеализируют диких.

Текст Вольтера вместе со свидетельством Брюса и девизом Дербентской арки служил источником вдохновения Голикову, когда он сочинял речь на ибату. Вольтер верит традиции, делающей Александра причастным к созданию цитадели Дербента. В действительности, город укреплен Сасанидами почти тремя столетиями раньше Александра. Исторических свидетельств о том, что стены обновлены, а тем более построены македонским полководцем, не существует. Дмитрий Кантемир, чья ученость вызывала восхищение современников, один из лучших в то время знатоков истории Востока, создатель научных трудов, хорошо понимал, что наука здесь мешает идеологии. Ни тем, ни другим жертвовать не хотелось. Нашли компромисс: под изображением Александра на воротах поместили надпись: *fama vetus*; образ Петра, которому правитель Дербента передавал ключи, сопровождала надпись *fama nova*. Анти-теза была в самую точку: мечтавший "обновить" историю Александра и, вполне вероятно, сам придумавший для потешной пушки имя "Нового Перса", непохожий на Дария правитель Востока, с детских лет стремился стать героем «нового предания». Теперь мечта сбылась. Хотя доказать участие Петра в проектировании декора арки невозможно, складывается впечатление, что авторы текстов советовались с ним. Во всяком случае, они чутко уловили его жизненное настроение.

Встретившись в книгах с Цезарем, Петр, по-видимому, начинает ориентироваться на римского полководца, вообще – на Рим: свой флагманский корабль, первый из построенных на Преображенской верфи по образцу голландских, остроумно называет *Principium* – «Начало» (в письме А. Ю. Кревету 3.5.1696 сообщает об этом гордо: «Имя нашей галереи Принципиум» [ПБП I, 63]; другие участвовавшие в осаде Азова галереи не получили имен). Цитата известнейшего изречения Цезаря, сообщаемого Плутархом (*Caes.* 50, о победе над Фарнаком: «сообщая в Рим о внезапности и быстроте [ὀξύτητα καὶ τὸ τάχος] этой битвы он написал три слова: ἤλθον, εἶδον, ἐνίκησα»), будет на разные лады повторяться во время триумфального празднества в Москве, притом что *veni, vidi, vici* вовсе не подходит для описания достигнутой с большим трудом и только со второй попытки Азовской победы. (Не беремся судить, насколько юный Петр мог оценить точность ассоциации. Осенью 1711 г. польские вельможи, еще не знавшие о результатах похода в Молдавию, поздравляли его примерно в тех же выражениях, что и Виниус – после Азова, сравнивая и с Алек-

сандром, и с Цезарем. На слова супруги краковского воеводы: «пришел, увидел, победил», – царь ответил: «Не совсем...».¹³⁴

Владея большим книжным собранием, Виниус был неплохо начитан в классике. Александр и Дариевы жена с дочерью – также из Плутарха (*Al. 21*), а не из Псевдо-Каллисфена и его продолжателей. Воздержанность Александра увязывается у Плутарха с его богоподобием (22: ἔλεγε δὲ μάλιστα συνιέναι θνητὸς ὦν ἐκ τοῦ καθεῦδειν καὶ συνουσιάζειν). Сравнение Александра и Цезаря читатель Плутарха мог додумать, как додумал, например, педагог и теолог Петер Йенихен (1678–1738), сделавший в своей диссертации «*De iustitia bellorum Alexandri Magni et Caii Iulii Caesaris comparatio*» (1704) следующее заключение: «*Alexander avaritia, invidia, cupiditate regnandi incitabatur, ut insontes quietasque iniusto bello invaderet gentes. Iulius vero Caesar ab hoc maxime differre voluit, quippe nisi causa bellandi daretur idonea, non temere prosiliebat ad arma...*»¹³⁵ В том же духе якобы высказался и Петр – если верить переданному А. А. Нартовым анекдоту:

«Его величество за столом с знатными генералами и полководцами о славных государях и о Александре Великом говорил: “Какой тот великий герой, который воюет ради собственной только славы, а не для обороны отечества, желая быть обладателем вселенной! Александр – не Юлий Цезарь. Сей был разумный вождь, а тот хотел быть великаном всего света; последователям его неудачный успех”».¹³⁶

Автор, по-видимому, связывал эти слова с заключением мира со Швецией и с неудачами Карла XII.¹³⁷ Последнее ставило бы высказывание

¹³⁴ См.: Анисимов, Биохроника, 7.08.1711, приводится сообщение французского дипломата Ж.-К. Балюза, присутствовавшего при этом разговоре.

¹³⁵ Jenichen 1704, 10 (§ 7).

¹³⁶ Майков 68, № 99. Ср. в публикации П. А. Кротова 2001, № 7: «Какой тот великий герой, который воюет для собственной только славы, а не для обороны отечества, желая быть обладателем вселенной. Александр не Иулий Цезарь. Сей был разумный вождь и государь, а тот хотел быть великаном всего света, хотя бы довольно было вмещать тело и ум его пространство собственных его земель. Последователям его неудачный успех».

¹³⁷ «Под последователями разумел государь Густава-Адольфа и Карла XII». Ср.: Майков 1891, 126: «Сам Нартов ставит этот рассказ в связь со следующим, 100-м [“О мире промолвил им государь так...” и т. д.]; поэтому можно думать, что приведенные здесь слова царя были им сказаны во время празднеств по случаю Ништатского мира в 1721 году».

в один ряд с цитируемым у Вольтера («mon frère Charles...» etc.). Других источников кроме Нартовского сборника, имеющего выражено анекдотический характер, выявить не удастся. Вероятнее всего, оборот «великан всего света», так же как и «неудачный успех», нужно отнести на счет языкового остроумия самого А. А. Нартова, старающегося воспроизвести стиль Петра. На большее, чем «плод осмысления личности и деятельности Петра Великого одним из ярких представителей российского образованного общества второй половины XVIII – начала XIX в.» (П. А. Кротов), приведенные слова едва ли могут претендовать. Причем осмысление это происходит под заметным влиянием других осмыслений, возможно, негативной оценки того же Йенихена, и во всяком случае, тех параллелей, которые Вольтер провел между Карлом и Александром в одной биографии и Александром и Петром – в другой. Это не означает, что Нартов совершенно не угадал настроение Петра: уважение, испытываемое царем к римскому полководцу, свидетельствуется упоминанием в Воинском Уставе 1716 г. Осмотрительность Цезаря, его умение организовать деятельность по обеспечению армии, его успехи в военной инженерии – все это Петр умел оценить. Вероятно, представление о справедливости войн Цезаря в противоположность походам Александра он также разделял. Однако из текста Нартова вычитывается другая антитеза: Александр хочет захватить весь мир, тогда как Цезарь правит «разумно». Войны Цезаря с кельтами и германцами были захватническими, велись на огромной территории и стоили огромных людских ресурсов; внешние войны перетекли в гражданскую, стоившую еще дороже. Противопоставление по линии дальновидности, способности удержать завоеванное и т. п. вполне оправдано: здесь Цезарь выше. Но в своих политических амбициях он не отстает от Александра. Приписав Петру данную антитезу, Нартов, скорее всего, ошибся.

8. Карнавальный триумф

План устроить торжественный вход победоносного войска в столицу по образцу древнеримского триумфального шествия уже возникал в России – если не у царя,¹³⁸ то, во всяком случае, у его придворного

¹³⁸ Иван IV, вошедший со своим войском в Москву 1.11.1552, после взятия Казани, вероятно, знал о римском обычае, но трудно сказать, насколько сознательно он

поэта: иначе зачем было Симеону Полоцкому включать в свой сборник стихотворное переложение соответствующей проповеди Фабера? Читал ли Петр стихи Симеона, остается только гадать; напротив, о знакомстве его с книгой Казимира Семеновича, учитывая вышесказанное, можно заключать довольно уверенно. Триумфу в немецком издании отведено более десяти страниц.¹³⁹ Существенно, что кроме подробно документированной истории обряда автор предлагает практическую часть: несколько описаний триумфального въезда, равно как и устройства триумфальных арок в Древнем Риме (источником Семеновичу служит авторитетный труд о римских древностях Георга Фабрициуса, изданный в 1560 г.), представляют собой, по существу, руководство для фейерверкера; раздел завершается описанием огненного спектакля, устроенного в Париже по случаю взятия Ла Рошели в 1628 г. А. А. Виниус был главным референтом Петра, когда требовалось пояснить вычитанные из книг сведения об античности. О роли Виниуса в организации Азовского триумфа в Москве позволяет судить следующий отрывок из письма, адресованного ему царем 20.8.1696:

«...Еще о некотором деле предлагаю. Понеже писано есть: достоин есть делатель мзды своея, того для мноу, яко удобно к восприятию господина генералиссима и протчих господ, чрез два времени в толиких потах трудившихся, триумфальными портами почтити; месту же мноу к сему удобнее на мосту чрез Москву реку устроенном, или где лутче. Сие же пишу, не яко уча, но яко помня вашей милости о сем никали [= вникали?] там бываемым» (ПБП, 109–110).

подражал ему, когда велел вести по городу пленных татарских ханов и отнятых у волжских купцов караванных верблюдов. Так или иначе, ворот для этого «триумфа» не строили. Попутно заметим, что Азовский триумф Петра самым очевидным образом опровергает мнение Юста Юля, согласно которому привычку устраивать подобные «римские» празднества в период Северной войны Петр перенял у своих врагов шведов: Щербачев 1899, 116–117.

¹³⁹ Simienowicz 1676, 195sq. Сказано, в частности, о том, как строили арки, изготавливали трофеи для их украшения («grobe Körper mit Beuten oder Waffen behangen, deren eines ein schuppicht Panzer an hat mit anderen Zurüstungen und Schilden<...> das andere ist mit Kriegeswaffen geziehret darunter länglicht runde Schilde, ein offener Helm mit einer Spitze und mit einem Federbusch»), о триумфальном шествии, например, о лошадях непременно белой масти и о том, как вели пленных «mit Ketten gebunden und zwar um den Hals, um die Arme, Hände und Füße». Иван Грозный, кстати, взятых в Казани пленных отпустил, тогда как «Якушку», предавшего русских под Азовым, ждала страшная казнь.

Письмо открывает цитата из новозаветного текста, *Лк 10:7*: Иисус велит семидесяти избранным, не стесняясь, есть и пить в тех домах, куда они приходят с проповедью. Ибо «трудящийся достоин награды». Кальвинисты по воспитанию, такие как Виниус, знают Писание наизусть; адресат Петра должен был вспомнить начало главы у Луки: «Жатвы много, а делателей мало» (*Лк 10:2 = Мф 10:36*) – и осознать ответственность задачи. Емкая цитата намекает на немногочисленность сподвижников и неготовность народа воспринять то новое, чему победитель готов открыть путь в Россию. В том же духе и почти в тех же словах он пишет Виниусу из Воронежа 3. 1.1698 по возвращении Великого посольства: «Обаче надеемся на Бога со блаженным Павлом: подобает делателю от плода вкусити» (ПБП I, 269). Пишущий сам объясняет, в чем пафос его обращения к библейским образам: «Только еще облок сумнения закрывает мысль нашу, да не укоснеет сей плод наш, яко фиников, которого насаждаючи, не получают видеть.» Письмо о триумфе, в котором необходимость устроить торжественное действо по образцу языческого Рима оправдывается словами Евангелия, знаменует, таким образом, наступление в нашей культуре петровского ренессанса. Успевший утвердиться в его личном миропонимании симбиоз очищенной от религиозного содержания, видоизмененной искусством барокко античной образности и вероучительной иудео-христианской догмы царь твердо намерен внедрить в государственную идеологию, сделать основой культурной политики своей страны.

Петр пишет из Черкаска через месяц после капитуляции турецкого гарнизона в Азове, вспоминая, что возведение арки на Каменном мосту, «или где лучше», обсуждалось ранее, когда Виниус «бывал там». Понять, когда в точности это происходило, из письма невозможно. В предыдущей корреспонденции сведений об этом тоже нет, однако не вся она сохранилась. Пишущий скромно признает, что идея поставить триумфальную арку принадлежит не ему; он не хочет приписывать себе чужой план, и лишь указывает, как удобнее его осуществить. Отвечая, учитель молчаливо соглашается с признанием первенства:

«... А где поставить, и я мню, что от 2 ворот на Каменном мосту к берегу Садовой слободы, из города едучи правой стороны, ворота тут приставить и укрепить, а другие возле тех для проезду всяких людей оставить просто.

А чтоб, государь, тот въезд был не молчалив, пристойно ль быть пушечной или мелкого ружья стрелбы, а над ворота триумфальными трубачам с литавр, о том да будет ваша великого государя изволение» (ПБП I, 603–604).¹⁴⁰

Виниус планировал завершить подготовку не раньше 18.09. Пока шло строительство грандиозной по размерам арки, Петр живо вникал в дело, торопя событие: приказывает шить шляпы, готовить салют и т. д.¹⁴¹ Совершенно понятно, что все частности состоявшегося 30.09 праздника были продуманы. Сопоставив подробнейшее описание Азовского триумфа в походном журнале А. С. Шеина с соответствующими разделами книги К. Семеновича, увидим, что Виниус и Петр, насколько это было возможно в местных условиях, следовали своему образцу. Польский ученый указывает (со ссылкой на Фабриция; из античных источников цитируется Аппиан, *Lib. 292* – описание триумфа Сципиона Африканского), что колеснице триумфатора предшествовали трубачи, и во время всего действия полагалась «eine große Menge Lauten und Pfeiffen»; что за колесницей несли трофеи, вели жертвенных животных, редких зверей из завоеванных стран, закованных в цепи пленных, которых затем казнили.¹⁴² У Шеина (если автор – он) читаем, что за колесницей «шли дьяки и певчие», после знамени и значков Азовского флота «везли литавры, а за ними «ехали двое трубачи», далее идут еще суренщики, «после суренщиков два набата», и еще «две роты трубачей», палят из ружей и пушек, славословия в стихах читают с ворот «через трубу». Место жертвенных жи-

¹⁴⁰ Виниус сообщает ценные подробности о строительстве арки, известные именно из этого письма: «Ваша великого государя премилостивая грамота из Черкасского августа в 20 день мне дошла в 31 день того ж месяца вечера, в которой вы, великий государь, изволили мне, холопу своему, указать построить во мзду трудившихся господина генералиссима и протчих господ врата триумфальные. И собрав мастеровых людей и всякие, государь, потребы, учили строить. И по призыванию мастеров, Ивана Салтанова с товарищи, тому делу прежде сентября 18 дня поспеть не мочно, понеже, государь, то дело немалое собралось: вышина сажень близ 5, а ширина близ 6 или 7 сажень».

¹⁴¹ ПБП I, 110: «Изволь 2000 шляп для отшивки отдать Афтамону Иванову; также изволь изготовить к стрельбе все пушки с довольным порохом и приставить доброго человека, кой бы того дни сам к нам въехал и просился о стрельбе; также изволь несколько малыя пушечек дать к воротам Мусину и в протчем изволь помогать, что надобно будет к оным воротам».

¹⁴² См. выше прим. 139.

вотных и редких зверей в процессии занимают лошади, сперва «конюшня Адмирала Франца Яковлевича Лефорта, 14 лошадей нарядных седланных», далее ведут еще «шесть лошадей нарядных седланных», затем еще «лошадей седланных с пистолями», еще «восемь лошадей нарядных, седланных с палаши». Турецкие знамена «тащили по земле солдаты с карабины», позади трофеев «вели взятого Аталыка, перевязав за руки платками». Наконец четверка лошадей тащит с большой изобретательностью устроенную плаху на колесах, где стоит «вор, клятвопреступник и изменник Якушка, руки и около поясницы окован цепями, на шее петля» и т. д.¹⁴³

Установленный порядок *mutatis mutandis* соблюдается. Что в триумфальной колеснице должен находиться полководец, а не «думный дьяк Никита Моисеевич Зотов, на руке щит, в руках сабля», понимает каждый, и, между прочим, именно так – с венком и в плаще римского триумфатора проезжающим триумфальные врата – изобразил Петра Адриан Схонебек на гравюре «Аллегория на мир с Турцией 1700 года».¹⁴⁴ Вместе тем, обоим устроителям было ясно, что Петр на колеснице, точно копирующий римского триумфатора, нарушил бы оформившуюся в переписке с Виниусом концепцию Азовской победы, которую «Богу небесному приписал и трудам своих рабов верных». Виниус стремится избежать впечатления, будто царь «не даде славы Богу, но себе вся приписал есть» и в то же время обозначить главенствующее положение монарха-победителя. Думается, именно поэтому после открывавших процессию девяти конюших, перед каретой «вели лошадь простую с седлом смирным, на седле палаш». На ней, по плану Виниуса, должен был ехать Петр – полководец впереди своих полков. Но тот решил иначе. За колесницей, в которой наподобие куклы восседает Зотов, и несколькими сопровождающими ее упряжками, следует пышный санный экипаж Лефорта («сани о шести возниках цветных»), потом другие. Станным образом, в «Походе Шеина» не указано внятно то место, которое в триумфальном шествии занимает Петр. Дойдя в своем описании до «иноземцев», ехавших за знаменами Лефортова «морского каравану», повествователь отмечает: «И как Адмирал и Командор пришли к Берсеневскому мосту и будут не доходя стрелецких полков, Адмирал Франц Яковлевич Ле-

¹⁴³ [Шейн?] 1773, 191–193.

¹⁴⁴ Перепечаева 2014, 197; см. также наст. изд., гл. VI, разд. 2.1.

форт, вышед из саней, и Командор шли пеши, и в стрелецких полках, против которых они шли, из мелкова ружья и из пушек была стрельба». Когда Лефор и Петр подходят к арке, стихотворное приветствие читается обоим: «Генерал адмирал, морских всех сил глава, / Пришед, зрел, победил прегордаго врага. / Мужеством командора турок вскоре поражен, / Премногих же орудий и запасов си лишен».¹⁴⁵ Значит, Командор объявил заранее, что будет у триумфальных врат вдвоем со своим любимцем, которому – а не Петру! – Виниус обращает свое *veni, vidi, vici*. Похоже, до моста Петр ехал в санях Лефорта – о чем Шеинский журнал стесняется сказать *expressis verbis*. Выйдя вместе с Лефортом, он проделал остаток пути пешком («Адмирал, прошед триумфальные ворота, сел в сани по-прежнему, и ехал, <...> а Командор шел пеш.») Опубликованное Устряловым анонимное «Описание торжественного вшествия в Москву по взятии Азова» расходится с Шеиным в ряде деталей, зато с подозрительной красочностью живописует саблю, которую Зотов будто бы имел «на персях, зело драгоценную, оправу золотом и драгоценными каменьями, да щит на златой цепи с драгоценными же каменьями, которую саблю и щит челом ударил великому государю гетман Иван Степанович Мазепа, в пути шествующу, встречая его государя за Рыбным городом», а также «золотые государские сани» Лефорта и его коней, «зело изрядно украшенных». О встрече Петра с Мазепой в Рыбном другие исторические источники молчат; связывая щит и саблю с Мазепой, рассказчик хочет придать фигуре думного дьяка государственный статус, оправдывающий его появление в колеснице триумфатора. По версии «Описания» за санями «шли Большой Капитан в черном Немецком платье, на шляпе белое перо, и с списою в руках; через весь город и до Преображенского полк свой проводил».¹⁴⁶ Слова анонима не подтверждает ни дневник Гордона, ни журнал Шеина, педантично перечисляющий все проходившие полки. Капитан в черной шляпе с белым пером неправдоподобен: любя карнавал, Петр, как известно, не любил играть на нем броские роли. Возможно, впрочем, что он действительно вышел в партикулярном европейском платье, а не в своем обычном преображенском мундире и не в том долгополом кафтане, в котором изобразил его Схонебек на известной гравюре «Осада Азова» 1699 г.

¹⁴⁵ [Шеин?] 1773, 187.

¹⁴⁶ Устрялов 1858, II, 496.

Древнеримский триумф, разыгранный Виниусом и Петром в Москве, по духу оказался чем-то средним между военным парадом и масленичным гулянием. Не одна только карикатурная фигура Зотова, но и все это возглавляемое им бесконечное шествие, в котором рядом с шеренгами солдат и стрельцов, пестрым обществом европейских и русских офицеров, вереницами лошадей в богатой сбруе, проходили и проезжали музыканты, священники с образами, «карета о шести возниках порожняя, при ней два человека карл», изменник Янсен в турецкой чалме на передвижном эшафоте (его провезли в обход арки, через другие ворота, «для того что он за многое свое воровство и измену в Триумфальные ворота весть недостоин»¹⁴⁷) производило впечатление карнавала. Это впечатление – несомненно запланированное – оставил у зрителей и сам царь, шествовавший, по выражению анонима, «не явным царским лицом и особою».¹⁴⁸ С высоты циклопической выполненной целиком из дерева арки кричали в трубу хвалебные вирши (кто – не знаем; возможно, сам Виниус) – сперва адмиралу и командору, затем воеводе Шеину. Речитативом звучало: «триумфом прославляем» – на манер римского *io triumphe*. При этом, в стихах Виниуса кроме тона нет ничего раешного, и полковников обязывали при проезде колесницы Зотова «отдавать поклон». Триумф был всерьез; нешуточное восприятие шутовского «мира наоборот» в целом характерно для кинического подхода, о котором выше говорилось в связи с петровским юмором.¹⁴⁹ Еще нагляднее, чем документы Бахусова собора, московский триумфальный въезд свидетельствует, что в формируемом Петром культурном пространстве с антикизирующей и христианской доминантами органично сплетается низовая, балаганная линия, образуя совершенно самобытное сочетание, следы которого трудно отыскать в нашей культуре после Петра.

Уничтожить и забыть тот мир, к которому юный царь по образованию, воспитанию и в силу вековых традиций стоял ближе всего, было, явным образом, невозможно. Но перестраивать старую культурную платформу или использовать накопленный богословской наукой филологический ресурс Петр не стал. К моменту отъезда в Европу Великого посольства – центральному моменту для многих пишущих о петровской реформе – московские книжники с их греческим и латынью

¹⁴⁷ [Шеин?] 1773, 192–193.

¹⁴⁸ Устрялов 1858, II, 495.

¹⁴⁹ Известнейший исследователь смеховой культуры эпохи указывает лишь на пародийный характер петровских триумфов: «Маскарадная пародия, компрометирующая оппозиции верх-низ, божеское-человеческое, небо-земля...» (Панченко 1984, 129).

утратили возможность принять в этой реформе какое-либо участие. Церковная жизнь, богословское образование шли параллельно, не объединяясь с реформой. Лихудов, за десять лет пребывания в России так и не выучивших русский, Петр использовал как помощников в дипломатии и учителей итальянского языка – не больше. В церковные интриги он не вмешивался, в итоге братья были вынуждены покинуть созданную ими школу; греческий панегирик Петру по поводу Азовской победы не помог им восстановить свое положение. Карион Истомин, агитировавший за поход против магометан, после окончания похода никак себя не проявил. Старые меха не выдерживали, усилия другой стороны не могли быть достаточными для сближения с новой идеологической и культурной политикой. Грань между средневековым и новоевропейским человеком нигде, может быть, не выступала такой острой, непреодолимой, как в России петровской эпохи. И все же одному человеку удавалось если не стереть, то размыть эту грань. Новая, подпираемая античностью, как Азовская арка – резными Геркулесом и Марсом, культурная платформа не просто придвигалась к старой. Петр сплошь и рядом выказывает умение вживить античный материал, пусть даже не исконный, опосредованный искусством барокко, в идейную ткань средневековой ортодоксии. Помогает в этом склонность к шутке и перевертышам – яркая черта духовной внешности реформатора.



Рис. 1. Бахус: Simienowicz 1676, fig. № 201.



Рис 2. Фортуна: Simienowicz 1676, fig. № 203, фрагмент.

Глава II

Античное наследие и петровская реформа (1697–1725)

М. М. Позднеев

В настоящей главе исследуется роль античного наследия в жизни и государственной деятельности Петра I того периода, к которому общее мнение историков относит проведение им коренных преобразований государства и общества. Трудно провести четкую хронологическую границу: мы наблюдали, что принципиальные новшества в русской культуре, как и в политике, осуществляемые Петром или обусловленные его интересами, имеют место уже вначале 90-х годов XVII в. И все же, следя за жизненным настроением монарха, можно заключить, что кардинальное изменение государственного курса происходит после возвращения Великого посольства. Хрестоматийно известные исторические обстоятельства – переустройство военных сил, перемена направления внешней политики – становятся следствием возросшей решимости царя, отражения чего замечены историками в его переписке, прежде всего – в том письме Виниусу от 3.1.1698 г. из Воронежа, которое цитировалось в конце предыдущей главы («да не укоснеет сей плод наш...»)¹. Очевидно, пребывание в самом сердце западноевропейского мира утверждает Петра в необходимости более решительных мер по реформированию русской жизни, чем те, которые предпринимались им ранее. Мы начнем, поэтому, с эпизодов путешествия 1697–1698 гг., изменивших его отношение к античному наследию – личное отношение, которым в местных условиях определялось общественное.

Нас, кроме того, будет занимать вопрос о заимствовании Петром достижений в области науки об античности. Среди множества дисциплин, которые в наши дни порознь или сообща исследуют древность, только филология, понимаемая как истолкование античных текстов, ко времени петровских реформ достигла серьезных успехов. Публикация этих текстов и обширные детализированные комментарии к ним итальянских гуманистов, дополненные новыми издания-

¹ См., например: Богословский 1946, III, 165; Брикнер 1882, II, 11. Обилие славянизмов и библейские аллюзии сближают это письмо с написанным несколькими месяцами ранее из Вены письмом к Ф. Ю. Ромодановскому (ПБП I, 269: «Аще и несравненен еси, обаче долг крещения равно творит...» и т. д.).

ми и специальными трудами испанских, французских, немецких и голландских знатоков античности XVI–XVII веков, подвели надежный фундамент под монументальное здание современной филологической науки, формирование которой началось в эпоху Романтизма. Время Петра свидетельствует о рождении исторического метода в английской филологии: полемика гениального Ричарда Бентли с Чарльзом Бойлем по поводу подлинности писем Фалариды совпадает по времени с пребыванием русского царя в Лондоне. Образцовый, но потерявший актуальности лексикографический труд Шарля Дюканжа «*Glossarium mediae et infimae latinitatis*» (1678) дал импульс научной медиевистике, сделав возможным исследования средневековой и ренессансной латиноязычной литературы. История Древнего мира при исключительном внимании к частностям не идет дальше изложения событий, известных из литературных источников. Составляются крупные коллекции предметов античного искусства, однако о научной археологии говорить не приходится. Равно как и о других филологиях помимо «классической». Славистика, германистика, романистика, но также и востоковедение, возникли в эпоху Просвещения, идеология Романтизма уже в XIX в. помогла этим областям знания дорасти до наук.

Две указанные темы трудно разобщить. Надежные свидетельства доказывают, что развитие филологии – в широком смысле – почти всегда инспирировалось самим Петром и осуществлялось при его участии. Личным участием и взглядами, сформированными под влиянием известных обстоятельств, определялись достигнутые на этом пути успехи, равно как и неизбежные ошибки, по причине которых даже в первой половине XIX в., спустя более столетия после смерти Петра, Россия все еще оставалась далекой от европейского уровня образованности.

1. В доме де Вильде

Визит Петра к Якобу де Вильде (1645–1721) с осмотром его коллекции антиков 13.12.1697 громко назван Маринусом Весом «*the beginning of West European classical tradition in Russia*».² Гипербола, допус-

² Wes 1992, 13. Издание альбома Марии де Вильде автор ошибочно относит к 1703 г. Неточные формулировки и погрешности в хронологии отчасти оправдываются

тимая в популярной книге, нуждается в уточнении. «Западноевропейская классическая традиция», если мы поймем ее как усвоение античного наследия национальными культурами Европы, начавшееся с итальянского Возрождения, прививается в России уже несколько лет. Стартовым уместно счесть азовский триумф со всем, что ему сопутствовало. Однако та античность, которая до того дня, когда состоялось посещение Петром особняка де Вильде на Кайзерсграхт, находчиво обыгрывалась в переписке царя, сверкала в фейерверках, глядела на москвичей с триумфальной арки, была искусственной, новодельной. И за границей Петр сперва увидел тот же самый облик: на огненном представлении, устроенном для него и Фридриха III в Кенигсберге 24.5.1697 г. обер-инженером Г. Штернфельдом фон Штейтнером (тем самым «полковником», который позднее выдаст Петру Михайлову аттестат о прохождении курса артиллерии и пиротехники), возле пирамид с надписью «Vivat!» были представлены триумфальные врата, а на транспаранте, изображавшем победу русского флота под Азовым, светились Марс, Геркулес, Минерва и Юстиция – герои знакомого нам руководства.³ Увиденное же в музее Вильдеанум впечатляло путешественника той естественной, подчас вызывающей, красотой, которой искусство древних отличается от приторных образов, угодных вкусам эпохи барокко. Генеральный сборщик амстердамского Адмиралтейства не только профессионально разбирался в искусстве, но был также глубоко начитан в литературе античного мира и с большой охотой показывал желающим любовно составленную им коллекцию: за время с 1690 по 1720 г. в журнале посетителей отмечилось 700 гостей.⁴ Кроме скульптур и гемм, музей располагал богатым нумизматическим собранием. Русского царя, надо думать, заинтересовали имевшиеся у де Вильде редкие астрономические приборы и другие научные инструменты. Однако этих предметов было немного, большую часть собрания и гордость собирателя составляли античные артефакты, и, естествен-

центральной установкой книги – продемонстрировать, что именно причастность к классической традиции делает Россию европейской страной.

³ Кретинин 1996, 94. Услышав в Тильзите несколькими днями ранее в адресованном ему «Приветствии»: «Яко же Нептун зело утешается, / Когда он уже берег лобзает, / Яко же богиня Флора мед обмочает, / Где когда сочные цветы озябаются <...> и т. д.» (указ. соч., 159) – Петр также не услышал ничего нового.

⁴ Eeghen 1979, 73.

но, он постарался приобщить Петра к своему увлечению. С момента посещения царем дома де Вильде начинается усвоение отечественной культурой подлинной античности, а значит, и русская наука о ней. В этом смысле тезис М. Веса нужно признать справедливым.

Собрание де Вильде, распроданное с аукциона в 1740 г.,⁵ описано в трех альбомах. Первой была издана нумизматическая коллекция (*Selecta numismata antiqua ex musaeo Jacobi de Wilde*, 1692) – 25 листов, более 150 монет с учеными комментариями собирателя; гравировал Адриан Схонебек.⁶ В 1700 г. последовало издание скульптур (*Signa antiqua <...> veterum poetarum carminibus illustrata*) – 60 листов, 58 артефактов с подписями из латинских поэтов; гравировщицей выступила Мария де Вильде (1682–1729), дочь коллекционера и ученица Схонебека. В 1703 увидело свет собрание гемм (*Gemmae selectae antiquae <...> diis deabusque gentilium ornatae, per possessorem conjecturis veterumque poetarum carminibus illustratae*, 1703) – 50 оттисков, лучшие из которых подписаны Схонебеком, 188 (!) камней, с комментариями и такими же стихотворными этикетками. В латинском предисловии к альбому 1700 г. Якоб де Вильде скромно пишет, что сам подобрал тексты: «singula, quantum mihi, in pervolvendis veterum poetarum voluminibus occurebat, epigrammate congruo illustrare conatus sum». Подборка столь же изобретательна, сколь и богата. С августовской триадой соседствуют позднеантичные поэты (Пруденций, Клавдиан, Авсоний, Марциан Капелла), авторы времен республики (Лукреций, Катулл) и первого века империи (Лукан, Валерий Флакк, Марциал, Ювенал, Стаций); несколько подписей – из латинских переводов XV–XVII вв. (включен, например, Эобан Гесс с переводом Феокрита).⁷ Осведомленность чиновника адмиралтейства в латинской поэзии исключительна, но кроме желания угодить ученому читателю де Вильде преследовал и более утилитарную цель. Искусствоведческие исследования хранившихся в собрании предметов мелкой пластики по иллюстрациям Марии де Вильде выявили, что часть скульптур представляют

⁵ Там же, 90–91.

⁶ Ср.: Uffenbach 1753, 631: «Von Medaillien überhaupt zu reden, so besteht sein Vornehmstes in den griechischen Nummis, davon er einen solchengroßen und schönen Vorrat hat, dass man billig darüber erstaunet. Man findet weder in dem königlichen Kabinett zu Paris noch sonst so viele beieinander».

⁷ Из новолатинских поэтов де Вильде больше всех ценит Якоба Гроновия (см. л. 55); его стихи присутствуют и в альбоме гемм.

собой работы ренессансных мастеров.⁸ Век Петра был веком антикваров и, соответственно, подделок. Сомнения в подлинности возникают у любого коллекционера. Заподозрить фальсификацию тем более способна ученая публика тех лет, когда Ричард Бентли создает свою диссертацию о «письмах Фаларида». Де Вильде – дилетант, хотя и выдающийся. Показывая, что каждый предмет коллекции точно описан в античной или в современной ученой поэзии, он стремится упразднить сомнения зрителя, оправдать свой выбор. Естественно думать, что и во время экскурсий по своему музею он цитировал классиков, объяснял, в том числе Петру, какими виделись античным писателям представленные в музее образы.

Тщательность комментариев особенно отличает нумизматический альбом. Коллекция хранилась в специальном шкафу: Nummophylacium представлен на гравюре Схонебека по рисунку Генрика Янца Виссера.⁹ Для глаз Петра, вероятно, были приготовлены несколько особенно ярких экземпляров, таких, например, как золотые статеры македонских царей – Аминты, Филиппа и, разумеется, Александра. В планшете нумизмата Петр впервые увидел несколько прижизненных портретов интересного ему с детства исторического деятеля, хотя идеализирующих, но все же реалистичных настолько, чтобы дать ясное представление о внешности македонского завоевателя. Не менее ценными в художественном плане были приобретенные де Вильде монеты диадохов и греческих полисов. Толкования включают краткие экскурсии в политическую географию античного мира, без которых нельзя было бы обойтись, демонстрируя монеты посетителю, поверхностно знакомому с древностью. В тот день возник интерес Петра к нумизматике, развитый впоследствии во время посещения Лондонского и Парижского монетных дворов.¹⁰

Богатейшей частью коллекции была глиптотека: судя по примечаниям, представлены все применяемые в глиптике полудрагоценные камни; сюжеты, происхождение, техника и т. д. столь разнообразны, что полный разбор потребовал бы не одного тома. Такого гостя, как Петр, заинтересовали бы, например, изображения олимпийских богов (№ 27; 43; 54 и др.); возможно, ему понравился бы портрет фило-

⁸ См.: Spicer 2005.

⁹ О нем: van Eeghen 1979, 79.

¹⁰ Подробно об этом: Потин 1993, 11–12.

софа, в котором де Вильде распознает скифа Анахарсиса (№ 30). Однако в плане наглядности намного выигрышнее была коллекция скульптуры; экспонировать подобные объекты, разумеется, гораздо удобнее, чем монеты и геммы. Захарии фон Уффенбаху, оставившему подробный отчет о своем визите к де Вильде в 1711 г., хозяин в первую очередь показывал свои «signa».¹¹ Путеводителем по этой коллекции, который Мария де Вильде выполнила через три года после визита Петра, мы, следовательно, займемся подробнее.

Материал альбома скульптуры структурирован лучше, чем двух других, где порядок подачи более или менее свободный. Изображения сгруппированы по тематическому принципу. На первых 14 листах представлены божества эллинистического Египта. Осирис, который, несмотря на характерный головной убор, ошибочно идентифицирован как Исида, дан в двух перспективах (л. 4–5, подписи из Лукана, 8, 831 и Ювенала, 6, 489; к медной статуэтке Исиды с Осирисом на коленях, л. 8, подобран отрывок из Овидиевых «Метаморфоз» 9, 687–688) и светильник-сфинкс (к. XV в., происходит из Падуи).¹² Ни о чем подобном 25-летний Петреще не знал. Рассказ де Вильде мог пробудить у него интерес к цивилизации, которую век Просвещения считал предшественницей и наставницей античности.¹³ О том, что египетские памятники вызывали живое любопытство царя, достоверно известно из путевых записок Корнелия де Бруина: Петр подробно расспрашивал голландского путешественника о Каире и Александрии во время их встречи в январе 1702 г. В разговоре с де Бруином снова проявилось его внимание к Александру: за полтора года до основания Петербурга царь заметил, что кроме Александрии ему известен и другой названный именем македонского завоевателя город – Александретта.¹⁴

За псевдо-египетским следуют еще три светильника, последний (л. 17) – в виде Геркулеса с поднятыми руками (идентифицирован де Вильде как *Vesper*, также псевдоантичный, школы Петера Фишера Младшего).¹⁵ В этой группе Петр должен был оценить обнаженного

¹¹ «Технические» экспонаты демонстрировались последними; из десяти страниц отчета рассказ о них занимает одну: Uffenbach 1753, 638.

¹² Spicer 2005, 68.

¹³ См.: Voltaire 1882, 696 (в письме Екатерине II) и ниже, разд. 4.

¹⁴ Де Бруин 1873, 39.

¹⁵ Истории данного артефакта посвящена статья Джоанны Спайсер (Spicer 2005); веря в его подлинность, экскурсовод искренне заблуждался.

сатира, делающего кувырок назад (л. 16): ему объяснили, что обсценность на античных светильниках в порядке вещей.

После светильников на листах 18–34 представлены изображения римских и греческих богов: Веста, Благочестие (*Pietas*), Юпитер, Нептун, Марс, несколько Венер и Купидонов. Заметив, как востребованы у коллекционеров античные Венеры, Петр задумался о приобретении подобной вещи, результатом чего в дальнейшем, после второго посещения Вильдеанума в 1716 г., станет поручение, данное Ю. И. Кологривову, и покупка знаменитой «Венус», для Летнего Сада. Фигурка Диониса-Вакха (л. 34, в качестве подписи – начало Prop. 3, 17) представляет бога обнаженным, в позе очень подходящей для украшения застолий Всешутейшего собора. Расспросив подробнее, Петр мог услышать рассказ о чудесном рождении и подвигах «Бахуса». Серию продолжают статуи Геракла (в т. ч. борьба с Антеем, л. 37) и Афины. Богиня войны и мудрости будет часто фигурировать в панегириках и украсит южный фасад Летнего дворца. В аллегорических картинах Минерва явно нравилась Петру больше Геркулеса, воплощавшего только силу, или Марса – олицетворения храбрости. Последними в этом блоке (л. 40–41) де Вильде помещает две мраморные скульптуры Кибелы (из предыдущих мраморным был только спящий Эрот, л. 21; о материале информируют пометки «aes», «marmor» в левом верхнем углу каждого листа) – с тимпаном в руке (л. 40) и верхом на баране, в окружении жрецов (л. 41). Вторая группа сопровождается вместо стихов ссылкой на источник: «Nos et antecedens marmor explicavit illustrissimus Cuperus in Harpocrat(e)». Гравюры и объяснения, на которые ссылается собиратель, находим в трехсотстраничном трактате голландского ученого и политика Гисберта Купера (1644–1716).¹⁶ Ни о Кибеле, ни о Гарпократе русский гость де Вильде, думаем, не имел никакого понятия.

Далее – ряд персонажей, связанных с культами Диониса и Пана: голова Силена, козлобородый бог верхом на козле (л. 44–45, в двух планах), Аполлон наказывает проигравшего состязание Пана (контаминация с Марсием), смеющийся Пан, Вакханка. На листах 49–54 видим атлетов и гладиаторов. Копия известной конной статуи Марка

¹⁶ *G. Cuperi Harpocrates, seu explicatio imagiunculae argenteae perantiquae, quae in figuram Harpocratis formata representat Solem, eiusdem Monumenta antiqua inedita.* Halma, 1687.

Аврелия и статуэтка богини Concordia (л. 50–51) – единственное нарушение указанного тематического принципа.¹⁷ Бронзовая реплика статуи Марка (рис. 1) сопровождается эпиграммой Марциала об ожидаемом триумфальном возвращении в Рим императора Траяна (10, 6). Судя по стихотворной аннотации, де Вильде видел в принадлежащей ему статуэтке изображение триумфатора (у Марциала: «quando morae dulces longusque a Caesare pulvis...» etc.).¹⁸ Для интерпретации конной статуи русского императора работы Растрелли, проект которой скульптор обсуждал с Петром, это обстоятельство оказывается существенным.¹⁹ На последних листах альбома несколько римских скульптурных портретов – Л. Элия Цезаря (отца Л. Вера), Юлии Месы, Гордиана и один безымянный. К этим экспонатам подписей нет; во время экскурсии на них явно оставалось меньше времени, хотя, как увидим, после возвращения из первого европейского путешествия Петр и в отношении римской истории оказался гораздо более осведомленным.

Композиция альбома обусловлена структурой самой выставки. Предметы мелкой пластики, вполне вероятно, размещались в галерее не вперемешку, но именно таким образом, как они показаны в путеводителе. Расстановка по тематическому принципу облегчала задачу экскурсовода, помогая и посетителю лучше запомнить все детали. Для дилетанта де Вильде замечательно знал материал. Не только остроумие в подборе сопроводительных стихов показывает, в каком обществе оказался Петр. Предпосланные иллюстрациям латинские стихи друзей собирателя, прославляющие таланты «Вильдии»²⁰ и

¹⁷ На л. 55 – статуэтка Меркурия с черепахой в руке; античное происхождение ее спорно; видимо, поэтому изображение подписано стихами Гроновия, которые не идентифицируют статую, описывая лишь ее сюжет: «Festinis mens plena quidem procurrit in alis, / Sed testudineo sit manus apta gradu».

¹⁸ Де Вильде вне всякого сомнения абсолютно верно отождествлял прославленный образ, известный европейским путешественникам, начиная с XVI столетия. На л. 56 альбома изображен саркофаг Элия Гиеракса, бывшего, по свидетельству надгробной надписи, вольноотпущенником Марка Аврелия. D. P. AELIO M. AUG. LIB. HIERACI. SECUNDINA FILIA PATRI PIENTISSIMO FECIT. См.: P. Weaver, *Repertorium Familiae Caesaris – Aelii Augusti Liberti* : https://alte-geschichte.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/home/Abteilungen/Alte_Geschichte/Mitarbeiter/Eck/Weaver/08_Aelii.pdf (23.10.2022).

¹⁹ См. наст. изд., гл. VI, разд. 2.3.

²⁰ Подготовку, равно как и талант новолатинских поэтов, участвовавших в издании альбома скульптур, иллюстрируют стихи под ее автопортретом на третьем

уникальность Вильдеанума, наглядно свидетельствуют о том, что Голландия, страна Эразма, Юста Липсия, Данниила Гейнзия, Эльзевиоров, была одним из центров тогдашнего антиковедения. Сколько бы ни успел хозяин рассказать, а гость усвоить, ясно, что при необыкновенной переимчивости Петра объем его знаний об истории, литературе, религии, частной жизни греков и римлян существенно возрос.

Однако и амстердамский антиквар был более чем польщен визитом столь незаурядного посетителя. Альбом Марии де Вильде, можно сказать, посвящен Петру. В роли посвящения – гравюра, представляющая беседу хозяина дома с царем (рис. 2).²¹ Де Вильде ведет рассказ о своих сокровищах. Перед ним на круглом столе несколько статуэток. Напротив – Петр; одну вещь он держит в правой руке, а левой водит по нумизматическому планшету. Царь одет в долгополый кафтан, на голове – меховая шапка, у пояса – длинная сабля. На тот момент Марии не исполнилось и шестнадцати; сама она вряд ли присутствовала при встрече. Ученица Схонебека представила Петра в таком же точно костюме, в каком мы видим его на гравюре «Осада Азова». Во время официальных визитов царь мог облачаться в московский костюм, но этот визит не был официальным, и носить саблю у пояса никакой необходимости не было. В остальном картина вполне достоверна: едва ли де Вильде, с чьих слов она нарисована, измыслил все представленные здесь подробности. Даже подчеркнута непринужденная поза коллекционера, контрастирующая с несколько скованной фигурой его визави, объяснима не одним лишь стремлением дочери показать миру, что ее отец мог на равных беседовать с всевластным монархом: хорошо известно, что в общении с голландскими друзьями Петр охотно принимал роль ученика.

Журнал посетителей, судя по заглавию, Якоб де Вильде завел, когда основную ценность коллекции составлял мюнцкабинет: «*Illustratum, eruditorum, peritorum omnisque elegntiae amatorum, sive exterorum, sive nostrorum, qui nummophylacum Jacobi de Wilde lustravere delectationis iucundam memoriam servantia autographa*». Этот журнал освиде-

листе альбома, сочиненные Давидом ван Хоогстратеном (Hoegstratanus): «*Hoc sese praebet spectandam Wildia vultu / Wildia virginei fulgida gemma chori...*» etc.

²¹ Ср.: Левинсон-Лессинг 1977, 17; Wes 199, 14. Й. Дриссен-ван хет Реве (2015, 134) ошибается, утверждая, что гравюра, изображающая де Вильде и Петра, помещена в альбоме гемм.

тельствовал и расписался в нем фон Уффенбах; на первой странице Петр сделал запись, которую для де Вильде перевели на латинский двойко: «*Petrus hic fuit, ut inviseret aliquas res*» или «*Petrus hic fuit propter futuras aliquas res*» – так сам коллекционер сообщил Уффенбаху.²² В 1979 г. историк Изабелла ван Эген обнаружила часть журнала в Амстердамском архиве, однако страницы с автографом Петра остались ей неизвестными; в статье об истории семьи де Вильде ученая ссылается лишь на сообщение Уффенбаха.²³ Запись Петра опубликована в «Письмах и бумагах» по рукописи, хранившейся в Эрмитаже. Из текста следует, что верен второй перевод: «Петр, бывший здесь ради некоторых предгредущих дел 1697 месеца декабря в 13 по старому» (ПБП I, 224). Исчезнувшие из альбома 4 листа обнаружили в рукописном отделе БАН, куда они были переданы из Эрмитажа (рис. 3–4).²⁴ Под словами Петра подписано: «ФИЛАТ» – так отметил бывший в компании царя шут Ф. П. Шанский, известный участник Всешутейшего собора («Полестинский архиерей»).²⁵ Рукой царя приписано: «hek» (= «gek», т. е. «дурак», в совр. голландском «сумасшедший»). Запись наглядно демонстрирует обстановку, в которой происходила эта и подобные ей встречи Петра. Однако, игровой настрой ничуть не мешает ему строить серьезные планы и претворять их в жизнь. Под «предгредущими делами», скорее всего, подразумевается создание собственной коллекции, а возможно и большее – приобщение подданных к коллекционированию и изучению античных артефактов.

Вторая запись Петра в журнале посетителей сделана ровно через девятнадцать лет после первой: «Паки в то же число был в сем дому в 1716 и в том же месяце» (ПБП I, 224). На этот раз он встретился не только с престарелым отцом но и с дочерью де Вильде, успевшей заслужить признание как художница и литератор. Мария преподнесла в дар царю альбом со своими гравюрами: на первой он увидел себя в русском костюме беседующим с хозяином дома во время той давней, памятной обоим, экскурсии. Коллекционер рассказывал фон

²² Uffenbach 1753, 637.

²³ Eegen 1979, 85.

²⁴ Дриссен 2015, 280. БАН, Петр. гал. 32/1 (Дриссен указывает шифр неверно). Когда были вырваны из альбома листы с автографами Петра и некоторых других русских посетителей (ср. наст. изд., гл., VI, прим.43), как они попали в Россию, пока не выяснено.

²⁵ См.: Анисимов, Биохроника, по указателю.

Уффенбаху, что Петр посещал его дом несколько раз.²⁶ В продолжение второго путешествия он отдавал больше времени подобным визитам, имевшим непосредственным результатом серию распоряжений о закупке и отыскании монет, статуй, различных раритетов. Начиная с петровской эпохи, античные артефакты становятся центральной, наиболее ценимой, составляющей императорских коллекций.²⁷

2. Московский театр

Петр приезжает из Европы с более детальными знаниями о древнем мире, почерпнутыми на ходу, из источников, установить которые подчас невозможно, и притом – удивительным образом – неплохо усвоенными. Когда в июне 1700 г. лоцман рыболовного судна Иван Рябов посадил на мель шведские корабли, посланные с десантом в Архангельск, а сам вплавь перебрался к своим, царь, отзываясь о его подвиге, произнес: «Вот поступок Горация Коклеса!» Фраза предназначалась слуху окружавших полководца европейских офицеров и сохранилась в немецком изложении.²⁸ Важнее новых сведений было внедрение в «культурный код» Петра западноевропейских стереотипов. Упразднение патриаршества, произошедшее не без влияния бесед с епископом Солсбери Дж. Бернетом (по его словам, Петр внима-

²⁶ Uffenbach 1753, 637; также со слов де Вильде указано, что царь взял с собой в Англию сына коллекционера. Виллем де Вильде впоследствии становится голландским резидентом в Петербурге. Во время второго визита Петр купил у де Вильде редкую Библию: Анисимов, Биохроника, 14.03.1717. В 1698 г. последовало приглашение в Москву Адриана Схонебека и его ученика П. Пикарта. Вопреки мнению М. А. Алексеевой (1990, 19–20), письменных свидетельств того, что Схонебек приезжал в Москву до 1698 г., не существует; указаний на это нет и в опубликованной Д. А. Ровинским (1895, 183–186) челобитной, которую Схонебек подал Ф. А. Головину (тогда же ее перевели с голландского). О закупках античных статуй, начатой Кологривовым, см. гл. VI наст. издания и прил. I.

²⁷ После смерти де Вильде в 1722 г. наследники (Виллем и Мария?) пытались продать коллекцию целиком, предлагая ее среди прочих и Петру через И. Д. Шумахера, причем запрашивали слишком высокую цену – 20.000 рейхсталеров: на аукционе 1740 г. за нее выручили почти в четыре раза меньше. Сделка не состоялась еще и потому, что Петр уже успел приобрести часть нумизматического собрания Людерса (Дриссен 2015, 205–206; 330).

²⁸ Bergmann 1825, 58.

тельнее всего слушал объяснения, касающиеся авторитета христианских императоров в вопросах веры)²⁹ приглашало к участию в реформе прозападное духовенство, способное комментировать античные тексты, не касаясь темы язычества. Уже в начале 1700 г. Петр возвышает Стефана Яворского, назначенного сперва митрополитом рязанским, а затем «протектором», то есть начальником, Славяно-греко-латинской академии. В 1699–1700 годах, ставших для России поворотными, начинается печатание русских книг в Амстердамской типографии Яна Тессинга,³⁰ возникают новые переводы древних авторов и познавательная литература на русском языке, затрагивавшая самые разнообразные связанные с античностью темы.

В Амстердаме и Лондоне – столицах европейского театра – Петр побывал на нескольких спектаклях. Из мемуаров известна история посещения им лондонского Королевского театра на Друри-Лейн 12.2.1698. Давали пьесу умершего шестью годами ранее «безумного поэта» Натаниэля Ли «Царицы-соперницы, или смерть Александра Великого» («The rival queens, or the death of Alexander the Great», создана в 1677 г.). Очередная встреча с тенью Македонца могла бы оказаться познавательной для русского зрителя, не будь драма Н. Ли столь трудна в языковом отношении. Написанная белым стихом, она представляла собой, по существу, литературный эксперимент; кто бы ни переводил Петру, он не мог передать этот текст адекватно. Впрочем, необыкновенная популярность «Цариц-соперниц» объяснялась не в первую очередь эстетическими достоинствами. Причину верно угадал Томас Макoley: «Nothing charmed the depraved audience so much, as to hear lines grossly indecent repeated by a beautiful girl, who was supposed to have not yet lost her innocence».³¹ Петр вполне почувствовал альковный пафос пьесы и подпал обаянию театральной жизни настолько, что дал повод для сплетен о связи с юной Летицией Кросс.³² Античные сюжеты в пьесах века Драйдена превалируют и по-разному трактуются известными драматургами. Странствующие труппы, одна из которых вскоре оказалась в Москве, гораздо неприятнее.³³ Большие писатели для такого театра

²⁹ Кросс 2013, 53.

³⁰ Wes 1992, 15

³¹ Macaulay 1915, 392.

³² Кросс 2013, 37–41; английский исследователь склонен этим сплетням доверять.

³³ См. о них: Brandt, Hogendoorn 1993, 8–9; Тихонравов 1874, I, 27–31.

не сочиняли; ученики и последователи наиболее успешного из немецких принципалов XVII в. – Иоганна Фельтена, к числу которых принадлежал и первый директор московского театра, – могли предложить образованному зрителю, в основном, переделки известных пьес. Тем не менее, на русской сцене начала XVIII в. нашлось место для богов и героев классической древности, вероятно, не без косвенного влияния Петра.

История петровского театра относительно надежно засвидетельствована в источниках и тщательно изучена. Разумеется, не все пробелы восполнимы. Неизвестно, откуда и как попал в Москву кукольник Ян Сплавский, но, судя по тому, что первые сведения о его деятельности относятся к 1698 году и жил он в старом Посольском приказе, этого «венгерской нации комедианта» Петр пригласил во время Великого посольства.³⁴ О содержании пьес, которые Сплавский разыгрывал в домах московской знати, сведения также отсутствуют. Репертуар кукольного театра конца XVII – начала XVIII вв., в котором широко использовались марионетки,³⁵ кроме фольклорных и библейских включал и античные сюжеты (например, «О короле Адмете и силе великого Геркулеса»: спектакль был в репертуаре И. Х. Зигмунда, дававшего представления во дворце Анны Иоанновны).³⁶ Выписывая Сплавскому и его сотрудникам, также иностранцам, в июне 1700 г. «свободный пропуск» для гастролей по волжским городам, царь, во всяком случае, рассчитывал, что будут представлены образцы европейских драматургии: в отличие от своего отца, для которого театр был частным развлечением, Петр с самого начала предполагал использовать его как средство культурной пропаганды.

Уже поэтому ограничиться кукольными комедиями не могли, и в июле 1701 г. Сплавского посылают в Данциг нанять русскоговорящих драматических актеров.³⁷ Приискали странствующую труппу, руководимую довольно известным в то время антрепренером – Иоганном Кристианом Кунстом; после долгих и трудных переговоров (война со Швецией шла с переменным успехом), обустройства помеще-

³⁴ Старикова 2017, 142.

³⁵ Голдовский 2004, 374.

³⁶ Там же, 355.

³⁷ Анисимов, Биохроника, 23.04.1702; Богдавленский 1914, 83–86.

ния во дворце Лефорта («комедийная хоромина» Алексея Михайловича в Преображенском, хотя вызывала ностальгические воспоминания, для общедоступного театра не годилась; новое здание строилось медленно),³⁸ 8.12.1702 г. Кунст выступил с пьесой о взятии Орешка в стиле «Haupt- und Staatsaktionen» – что было обычно для Фельтена и его многочисленных последователей. По иронии судьбы Петр оказался одновременно и зрителем, и главным действующим лицом иносказательной комедии «О крепости Грубетоне, в ней же первая персона Александр Македонский»,³⁹ текст которой был написан по-немецки самим принципалом и переложен на русский переводчиками Посольского приказа. Русские актеры, обученные Кунстом, сыграли ту же вещь 14.12.1702 – от этой даты следует отсчитывать историю русского публичного театра. Никогда особенно не впечатлявшее Петра, за шесть лет после Азова успевшее приесться сравнение с Александром было не более чем общим местом. Так это понимала и пестрая публика, собравшаяся в доме Лефорта смотреть «триумфальную комедию». Кроме имен полководца, пару раз выходившего на сцену в мнимо-античном костюме, и одного из персонажей (Парменио) об Александре ничто не напоминало. Истинным протагонистом выступал горе-солдат Тразо: в его ужимках и непристойных шутках с соответствующей лексикой заключалась вся соль спектакля – вряд ли продолжительного, поскольку в тот же вечер была разыграна драма «О графине Триерской Геновеве».⁴⁰

Следующее театральное представление состоялось лишь в конце осени 1703 г., уже в «комедиальной храмине» на Красной площади. Приезд Петра в Москву после взятия Ниеншанца был ознаменован триумфальными празднествами, частью которых стала новая постановка по образцу «главных и государственных действий» – «Два завоеванные города, в ней же первая персона Июлий Цесарь». Ставил Отто Фюрст (alias Артемий Фиршт), приглашенный заменить Кунста. Тот умер в начале 1703 г., успев составить к новым сезонам репертуар, известный по «Описанию комедиям, что каких есть в Государственном Посольском приказе майя по 30е число 1709 году»: 12 спектаклей; из них 6, считая два названных, целиком или частью на античном

³⁸ Старикова 2017, 144.

³⁹ Отрывок опубликован Богоявленским, 1914, 187–189.

⁴⁰ Старикова 2017, 148.

материале.⁴¹ Преимущество Фюрста состояло в неплохом знании русского: он жил в Москве, зарабатывая ремеслом ювелира. Сохранившиеся тексты поставленных им пьес более внятны, чем Кунстова «Грубетона». Этой внятности хотел Петр, указывая «немецким комедиантам впредь больше не играть».⁴² Успех зависел от расположения царя, и Фюрст, конечно, осведомлялся у приближенных Петра, прежде прочих, – у своего патрона Ф. А. Головина, чьими стараниями был выстроен театр, о том, каких героев угоднее видеть на сцене самому триумфатору. Поэтому вместо Александра в новом «государственном действе» появляется Цезарь. Вещь утрачена; балаганный характер «Двух городов» следует из аналогии с другими подобными вещами.⁴³ Новшеством стали декорации. Будучи прикладным художником и зная московских мастеров, Фюрст заготовил для своих спектаклей несколько десятков картин. О том, что на них присутствовали божества и герои древности, заключаем не только по содержанию пьес, но и по тому обстоятельству, что декорации из «комедиальной хранины» использовались в ноябре 1709 г. для украшения триумфальных ворот у Казанского собора в Китай-городе:⁴⁴ стилистика полтавского триумфа предполагала античные аллюзии.

В театре на Красной площади, как и в дрезденском театре Фельтена, ставят наиболее востребованные публикой произведения современных писателей для сцены. Серьезная драматургия адаптировалась ко вкусам зрителей, перед которыми выступали английские и немецкие странствующие труппы. Набор персонажей оказывался, поэтому,

⁴¹ Богоявленский 1914, 145–146. Пьеса «О Баязете и Тамерлане» в этом списке принадлежит к репертуару придворного театра пастора Грегори; она более известна под заголовком «Темир-Аксаково действо». Для сверки «Описания» приводят «Перечень старинным комедиям, переведенным на русский язык».

⁴² Тихонравов 1874, I, 40; Старикова 1977, 16, из адресованного Петру прошения Анны Кунст, жены принципала и первой актрисы, выступавшей на русской сцене: в театре Алексея Михайловича женские роли играли мужчины.

⁴³ Старикова 2017, 49. Под «двумя городами», очевидно, подразумевались Ниеншанц и Копорье; какими названиями их заменили, неизвестно.

⁴⁴ Согласно документам, касающимся «украшения триумфальных ворот в Москве комедиальными картинами»: Богоявленский 1914, 146–148. Затем эти картины (60 штук!) были переданы в домашний театр Натальи Алексеевны. Ворота в 1744 г. переделали и заново украсили для коронации Елизаветы Петровны (гравюра с их изображением, сохранившаяся в коронационном альбоме, перепечатана в кн.: Тюхменева 2005а).

однообразным: не иначе, чем «Haupt- und Staatsaktionen», пьесы на античные сюжеты выдвигали вперед героя, в котором царственный зритель узнал бы себя; рядом с царем должен был появиться шут.⁴⁵ Аллегорические отступления сокращались; qui pro quo и перипетии, напротив, приветствовались.

Предположительно, первой такой переработкой, показанной москвичам в новом сезоне, была историческая драма «Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонисбы, королевы нумидийская».⁴⁶ История любви и смерти карфагенской пленницы (Polyb.14, 1; 7; Liv. 30, 12–15), описанная Петраркой в кн. 6 «Африки», легшая в основу пьесы Джан Джорджо Триссино, первой «правильной» трагедии эпохи Возрождения,⁴⁷ использованная затем Корнелем, давала все возможности как ученой, итальянской и немецкой, так и классицистической французской драме обыграть излюбленные темы. Потенциал сюжета таков, что авторы увлекались и увлекаются им на протяжении всей истории новоевропейского театра; для зрителя XVII–XVIII веков Софонисба – образ более чем привычный. Кунст, желавший, вероятно, показать царю, что тот не прогадал с выбором и вызвал в Москву настоящего виртуоза, взял за образец пьесу Д. К. Лоэнштейна («Sophonisbe. Trauerspiel», 1669, ed. princeps 1680).⁴⁸

⁴⁵ Всеволодский-Гернгросс 1913, I, 76.

⁴⁶ Опубликовано Н. С. Тихонравовым (1874, II, 34–104).

⁴⁷ См.: Corrigan 1971.

⁴⁸ В том, что перед нами переработка Лоэнштейна, сомнений не возникает: «Русский вариант пьесы Лоэнштейна точно сохранил общий ход сюжета и заканчивался той же торжественной формулой, что и немецкий оригинал»: Одесский 2015, 400. В то же время М. П. Одесский напрасно утверждает, что источник «Сципио Африкана» установлен Н. С. Тихонравовым. В примечаниях ко второму тому «Русских драматических произведений 1672–1725 годов», изданных отдельной тетрадью (но с продолжающейся пагинацией), указано только, что пьеса переведена с немецкого сотрудником Посольского приказа польского происхождения (отмечено наличие полонизмов) и представляет собой одну из Haupt-und-Staatsaktionen: Тихонравов 1874, II, 550–553. Поскольку соответствующая пьеса отсутствует в известном нам репертуаре Фельтена, мы исходим из того, что Кунст переделал «Софонисбу» Лоэнштейна самостоятельно: его амбиции достаточно засвидетельствованы обещанием «комедию в неделю на письмо изготовить и в три недели оказать и действовать» (Старикова 2017, 144, с прим. 23). Однако объективности ради приходится допустить, что версия Фельтена и даже ее название до нашего времени могли не дойти, тогда как у Кунста этот текст был. В таком случае задача московских постановщиков значительно облегчалась.

Пятиактная трагедия, многофигурная (около двадцати действующих лиц), полная филологии (свою трактовку античного материала автор поясняет в семидесятистраничном предисловии), с запутанным сюжетом, отвлеченным прологом, пространными дидактическими отступлениями и столь же пространными монологами, хорами аллегорий (пять «Reyhen», в конце каждого действия; после кульминационной сцены с Масаниссой, когда яд отослан, нравоучительную интермедию разыгрывают Геркулес, Похоть и Добродетель), намеками на современность, целью которых служит прославление Леопольда I, написанная трехстопными ямбами с парной рифмой для диалогических частей и сложными размерами для хоров, рассчитана на публику настолько рафинированную, что при самом чтении во всем своем великолепном многообразии имела шанс быть оцененной лишь немногими. Слабый успех этой вещи на сцене, как и продолжающийся спор о ней в науке,⁴⁹ подтверждает, что даже ученый немецкий зритель эпохи барокко не мог заметить и половины ее достоинств. В списке постановок Фельтена «Софонисбы» («Сципиона» или пьесы со схожим названием) нет;⁵⁰ допускаем, что знаменитый дрезденский постановщик не брался за ее адаптацию.

Перед московскими режиссерами стояла, таким образом, нелегкая задача. Удивляет, что Кунст и Фюрст вместе с переводчиками, которым принадлежит дошедшая версия текста, справились с ней как нельзя лучше. Русская пьеса – не просто редакция немецкой. Образец вообще трудно узнать. Осталось несколько основных персонажей, один сюжетный ход (переодевание Софонисбы, помогшее Сифаксу сбежать), три-четыре коротких арии. Дидактические отступления упразднены, простой урок – переменчивость счастья – совершенно не навязчив. Ученость сведена к минимуму, авторы не стесняются анахронизмов («разум свой у жидовина заложил»). «Издювочный слуга» Сципиона вносит элемент комизма. Например, в четвертом акте, в сцене счастья Софонизбы и Масинизы: (С.) «О вы, звезды! Какое удовольствие!» (Эрсил) «О вы, Бахусовы братья и приятели!» (М.) «Вели мне от твоих уст утешение!» (С.) «Вели моей душе

⁴⁹ Ср.: Spellerberg 1975, 239: «Kaum ein barockes Drama hat einander derart widersprechende Deutungen erfahren wie dieses Trauerspiel»: см. также: Одесский 2015, 399, с дальнейшей литературой.

⁵⁰ Список из 87 ставившихся им пьес: Heine 1887, 15–38.

в тебе обитати!» (Эрсил) «Ах! подайте мне большой стакан или я без сомнения скоро умру!» Лоэнштейн, в согласии с аристотелевским пониманием трагического, не допускает «легкомысленных» персонажей. Благодаря образу Эрсила – гансвурсту народного театра⁵¹ – «Сципио Африкан» становится архаичнее «Софонисбы», оказываясь ближе к трагикомедии конца XVI в., чем к образцовой ученой драме эпохи высшего расцвета барочного театра. Вместе с тем, пьеса Кунста-Фюрста выглядит современнее; ее можно представить хотя бы и на сегодняшней сцене. Зритель наших дней так же способен воспринять соединение героики и фарса, лиризма и балаганного гаерства (однажды Эрсил выходит с дрессированной «облезаной» – чему пунийский антураж сообщает определенное правдоподобие).⁵²

Уже из заглавия видно, что в русской версии образ Сципиона несет бóльшую смысловую нагрузку. Историческая основа проступает, поэтому, заметнее. В частности, дружба с Лелием, хотя для сюжета безразлична, постоянно подчеркивается («драгоценный Сципио», «драгоценный друже» и т. д.). При этом, отсылки к древности в целом лучше мотивированы («иже днесь в железах, вчерась Крезус был»; «разруши Андромеды железо»; «хотя бы Троя еще единова сея ради Елены изгорелася, Рим хоть прогневан, однако Софонизба Масинизы любимая будет») и, соответственно, легче воспринимаются залом. Античные образы присутствуют и в речах шута («я чуть верую, что Танталус такую горящую печенку в своем теле имел, яко у меня есть»), и в кратких ариях, из которых лучшую, на морскую тему, исполняет «Эолус»: художественность ее объяснима пристрастиями того, кому больше всех старались понравиться. Думаем, он остался доволен. На фоне событий Северной войны сравнение Петра с победителем при Заме выглядело не менее уместно, чем параллель

⁵¹ «Подмалеванный Гансвурст»: Тихонравов I, 40. «Сцена балаганного шутства сменяется материнскими сетованиями Софонизбы, которая должна принести в жертву богам одного из своих сыновей. Жрец Богудес исполняет арию, затем полагает одного из римлян “на алтаре солнечном и в горло ему зарежет”. Но рядом с истинными героями Haupt- und Staatsaktionen в *Сципионе Африканском* является Эол, “бог ветренный”, который открывает второе действие пьесы арией» (там же; далее автор отмечает, что театр Кунста испытал влияние оперы).

⁵² Там же II, 552: «Эти аксессуары естественно встретить в пьесах тех странствующих комедиантов, которые часто промышляли в одно время и представлением комедий, и показыванием редких зверей».

«Сципион – Леопольд». Впервые задействованное Кунстом, это сравнение материализуется в образах двух триумфальных арок 1704 г. – Меншиковских и установленных «школьными учителями», – а также в панегирике Феофана Прокоповича по случаю Полтавской победы.⁵³ Второй пьесой на античный сюжет, шедшей в театре Фюрста,⁵⁴ была «Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер». В театроведении сложилось мнение, что эта вещь является переработкой прославленного «Амфитриона», созданного Мольером в конце 1667 г. и поставленного в театре Пале-Рояль 13.1.1668, с самим автором в роли Сосии-Меркурия. В семье Д. М. Голицына, который, хотя и отсутствовал в Москве в 1703–1704 гг., но впоследствии, уже будучи «верховником», собрал внушительную коллекцию книжных редкостей и рукописей, хранился анонимный русский перевод пьесы под тем же заглавием. В том, что голицынский «Амфитрион» и является «Породой Геркулесовой» Кунста, сомневался уже Н. С. Тихонравов, опубликовавший текст в первом томе «Русских драматических произведений 1672–1725 годов».⁵⁵ По утверждению Л. М. Стариковой, язык перевода «точно передает подлинник Мольера»; русский текст создал переводчик «более высокого культурного уровня по сравнению с теми, кто переводили комедии Кунста». Действительно, перевод буквальный (раба, например, зовут «Соси» [= Sosie], а не «Сосия»), однако буквализм не означает точности. Доказательством «непричастности этого экземпляра перевода к репертуару театра Кунста» скорее служит сопоставление с русской версией трагедии Лознштейна: предполагалась бы столь же свободная перекройка оригинала. Впрочем, сюжетно-образная основа «Амфитриона», сосредоточенная на фигурах царя (Юпитер-Амфитрион) и шута (Меркурий-Сосия), позволяла ближе придерживаться модели. Сомнение перерастает в уверенность, если сравнить античные реминисценции в текстах «Погубления Софонизбы» и «Амфитриона». В первом случае нелепостей вроде тех, которые цитировались в гл. I в связи с переводами XVII в., не заметно, причем, повторим, обращений к античности немало.

⁵³ Одесский 2015, 407.

⁵⁴ О датах постановок: Старикова 2017, 149.

⁵⁵ Тихонравов I, 424–506. Пьеса помещена в рубрику «Из репертуара театра Кунста-Фюрста» со знаком вопроса, дата постановки неизвестна. В «Приложении» ко второму тому, где указаны источники пьес Кунста, о «Породе Геркулесовой» нет ни слова.

Мольер не отягощает слух своей публики филологией, однако стоит этому случиться, и переводчик оказывается беспомощным:

Molière, *Amph.* 547–550: «(Alc.) Je ne puis m'empêcher <...> d'opposer mes vœux à cet ordre suprême, / qui des Thébains vous fait le général».

«Если бы мне возможно, я бы супротивлялась Тебаном, которые тебя учили генералом».

Amph. 939–940: «(Sos.) Elle a besoin de six grains d'ellébore, / Monsieur, son esprit est tourné».

«Шесть зернушек элелборну, государь мой: ей разум смутил».

Amph. 1475–1478: «Des charmes de la Thessalie / On vante de tout temps les merveilleux effets; / Mais les contes fameux qui partout en sont faits, / Dans mon esprit toujours ont passé pour folie».

«Красоту Тесалину всегда мне похваляют и чудеса поведают; однакож славные розсказы, которые всюду чинятся, моим разумом в глупость бы вменялися».

(Ср. в переводе В. Я. Брюсова: «А что о волшебствах и чарах, / О чем так много говорят, / То это сказки женщин старых / И их с безумием всегда я ставил в ряд»).

Подобных ошибок не могли допустить немецкие принцепалы «комедиальной храмины» Петра и их русские помощники. Помня, насколько несведущими в античной литературе были переводчики Алексея Михайловича, допускаем, что голицынский экземпляр восходит к допетровской эпохе: интерес к пьесе Мольера (пользовавшейся скандальной известностью в связи с историей мадам де Монтеспан), мог возбудить у русского царя или его вельмож П. И. Потемкин, бывший с дипломатической миссией в Париже во время ее первой постановки и оказавшийся ее первым русским зрителем.⁵⁶

⁵⁶ Полуденский 1863, извлечение из *Gazette rimée* от 29.09.1668: «Et j'en fus témoin mèmement, / La Troupe, ou préside Molière, / Par une chère toute entière, / Leur donna son Amphitrión [sic], / Avec ample Collation <...> / Et ces Gens, aimans les Gratis, / Y furent des mieux divertis, / Ayans deux fort bons Interprètes, Versez aux Langues, et Languètes...» Ср.: Irvine 2004, 21–22. Посольство П. И. Потемкина имело ощутимое влияние на историю театра. Вполне вероятно, именно театральные впечатления Потемкина побудили Алексея Михайловича через три года завести театр у себя во дворце; визит русских вдохновил Р. Пуассона на создание комедии «Les faux Moscovites» (1649): Irvine 2004, 21–26.

Отрицая связь голицынского «Амфитриона» с «Породой Геркулесовой», историки театра все же уверены в том, что Кунст основывался на комедии Мольера.⁵⁷ Это представление отразилось и в авторском предисловии к «Жизни господина де Мольера» М. А. Булгакова:

«В “Описании комедиям что каких есть в Государственном Посольском приказе мая по 30 число 1709 года” отмечены в числе других такие пьесы: шутовская “О докторе битом” (он же “Доктор принужденный”) и другая – “Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер”. Мы узнаем их. Первая – это “Лекарь поневоле” – комедия все того же вашего младенца. Вторая – “Амфитрион” – его же. Тот самый “Амфитрион”, который в 1668 году будет разыгран съером де Мольером и его комедиантами в Париже в присутствии Петра Иванова Потемкина, посланника Алексея Михайловича».

Важно отметить, что большая часть русских переводных произведений указанного списка являются переделками немецких драм, поставленных И. Фельтеном, учеником которого был Кунст.⁵⁸ Из репертуара театра Фельтена традицией передано более 90 заглавий; известно содержание примерно трети пьес. Установить источники русских переработок – в «Описании комедиям» таковых 10 – не составляет труда. Приводим их в произвольном порядке:

- 1) «Тюрмовой заключник или принц Пикельгяринг» – «Prinz Pickelhäring» Фельтена (иначе: «Sein selbst einen Gefangener» – по мотивам комедии «Le geôlier de soi-même» Скаррона⁵⁹ или одноименной комедии Тома Корнеля, переделанной из пьесы Кальдерона);⁶⁰
- 2) «О Графине Триерской Геновеве» (см. выше) – «Genoveva»;⁶¹

⁵⁷ Благой 1945, 41: «В упомянутом перечне имеем пьесу: “Порода Геркулесова, в ней первая персона Юпитер” – это комедия Мольера “Амфитрион”, и другую “Доктор принужденный” (или “О докторе битом”) – его же комедия “Лекарь поневоле”. При этом обе эти пьесы шли в переводах непосредственно с подлинника». То же: Старикова 2017, 150. Ср.: Одесский 2015, 408: «Комедии Мольера “Амфитрион” в репертуаре Кунста – Фюрста придается новое, весьма знаменательное заглавие – “Порода Геркулесова”».

⁵⁸ Ср.: Тихонравов 1874, I, 23–24, прим. 2.

⁵⁹ Heine 1887, 31.

⁶⁰ Тихонравов 1874, II, 560–561. Комедии Фельтена о Пикельгеринге перечислены Хейне на стр. 23 под № 6 («Der lustige Pickelhäring»).

⁶¹ Heine 1887, 37, № 67.

- 3) «Дон Педро, почитанной шляхта и Амарилис, дочь его» (в «Перечне старинным комедиям, переведенным на русский язык» пьеса названа: «О доне Педре и доне Яне») – «Don Juan oder Don Pedros Todtengastmahl»⁶² (из французского перевода пьесы Джилберти «Il convitato di *pietro*», с характерной ошибкой в заглавии; верно у Пушкина: «Каменный гость»);⁶³
- 4) «Постоянный Папинианус» – «Der grosse Rechtsgelehrte Pampinianus» (по пьесе А. Грифиуса «Grossmütiger Rechtsgelehrter oder sterbender Aemilius Paulus Papinianus» 1659, сыграна труппой Фельтена в Topray в 1690 г.);⁶⁴
- 5) «О докторе битом» – «Der Doktor aus Noth» («Le médecin malgré lui» Мольера);
- 6) «О Франталпее, короле Эпирском» – «Die Liebes Verzweiflung», сочинение Л. фон Шнюффиса, см. ниже;
- 7) «О честном изменнике, в ней же первая персона Арцух [т. е. герцог Фредерик фон Поплей]. Вещь восходит к «трагической опере» Джачинто Андреа Чиконьини (Cicognini) «Il tradimento per l'onore» (1664). В дошедших каталогах пьес Фельтена похожих заглавий нет, однако другая сценическая опера Чиконьини – «L'Adamira, ovvero la statua dell'honore» – была переработана Фельтеном для дрезденской сцены («Adamira, oder die Statue der Ehre», впервые поставлена в 1684 г.) Проведенный Н. С. Тихонравовым анализ языка и стиля «Честного изменника» подтверждает, что русская пьеса переведена с немецкого.⁶⁵ Возможно, немецкое заглавие спектакля Фельтена не сохранилось. Остаются:
- 8) «Погубление Софонисбы» (Лоэнштейн, фельтеновская переработка неизвестна);
- 9) «Прельщенный любящий» (установить оригинал пока не удалось; все прочие пьесы переделаны из немецких, едва ли эта составляет исключение). И, наконец,
- 10) «Порода Геркулесова».

Вероятность того, что последняя вещь заимствована непосредственно у великого французского комедиографа, учитывая происхождение других произведений, ничтожна. Две комедии Мольера, переведен-

⁶² Там же, № 76.

⁶³ Детальный разбор: Тихонравов 1874, II, 589–614. Язык русского перевода, по наблюдению ученого, «резко отличается от *Сципиона Африканского*, *Честного изменника* и *Принца Пикельяринга* своею чистотою».

⁶⁴ См.: Watanabe O'Kelly 2002, 174. О драме Грифиуса, переведенной и поставленной в Москве, см. ниже. Предполагаем, что Фельтен не переделывал эту пьесу радикально.

⁶⁵ Тихонравов 585–588.

ные на русский с французского оригинала, – «Амфитрион» и «Драгие смеяные» (неудобочитаемое переложение «Les précieuses ridicules») ⁶⁶ – в театре Кунста-Фюрста не ставились. О немецкой версии мольеровского «Амфитриона», которую мог бы взять в обработку Кунст, сведений нет.

Однако в репертуар Фельтена входила *другая* пьеса на сюжет мифа о рождении Геркулеса, даже своим названием – «Comoedie von Jupiter und Amphitryone» ⁶⁷ – более близкая к русской. Ее содержание известно. Юпитер и Меркурий в отсутствие Амфитриона и Сосии принимают их вид. Вернувшихся хозяев гонят из дома; призванный в свидетели Блефарон поддерживает самозванцев. Юнона с Иридой спускаются с небес, чтобы погубить Алкмену, но Юпитер защищает ее; на свет рождаются близнецы, одного из которых нарекают Геркулесом. Постановка Фельтена воспроизводит, как видим, комедию Плавта – источник всех новоевропейских «Амфитрионов». Оригинал, который адаптировал Фельтен, также установлен: малоизвестный голландский автор Исаак ван Дам (Isaacus van Damme) издал перевод плавтовской пьесы в Лейдене, в 1617 г.; в том же году она была разыграна в Амстердаме. Второе издание появилось в 1635 г.; постановка состоялась в недавно основанной Amsterdamsche Camer. В 1626 г. английская труппа, ранее гастролировавшая в Голландии, сыграла эту вещь в Дрездене. ⁶⁸ Вне зависимости от того, какой вариант текста – голландский или английский – был использован Фельтеном, по всей вероятности именно «Комедия о Юпитере и Амфитрионе», а не «Амфитрион» Мольера, послужила моделью московским постановщикам. Примечательно, что в первые годы XVIII в. на русской сцене дают переводную *античную* пьесу: театральные деятели той эпохи редко задумываются о постановке оригинальных произведений древних драматургов. Дата постановки «Породы Геркулесовой» неизвестна, но схожая иерархия образов подсказывает близость с «Погублением Софонисбы»: в роли «панегирического двойника» ⁶⁹

⁶⁶ Переписана для Вымения, шута Петра – «самоедского короля»; найдена среди его писем Петру. Разбор дает Н. С. Тихонравов (1874, II, 616–627), предполагая, что пьеса была разыграна перед Вымением, «который имел потому предлог послать копию этой “французской комедии” царю».

⁶⁷ Heine 24, № 7.

⁶⁸ Fischer 1960, 463.

⁶⁹ Одесский 2015, 408. Геркулес, вопреки мнению исследователя, к таковым не относился. Рождением героя оправдана страсть Юпитера – для реализации этой

выступает Юпитер, также как в русской версии трагедии Лоэнштейна – Сципион. Оба спектакля предназначены для глаз царя, оба разыгрывались труппой Фюрста во время приездов Петра в 1704 г.

Примерно та же система образов – с акцентированием роли правителя – отличает комедию «О короле Эпирском». Необычная пьеса, источник которой до недавнего времени не был установлен, возглавляет список «комедий, что каких есть в Посольском приказе». Оба обстоятельства указывают на ее принадлежность к репертуару Кунста-Фюрста, равно как и на время, в которое она шла. Текст опубликован С. К. Богоявленским.⁷⁰ Полное название – «Комедия о Франталпее, короле Эпирском, и о сыне его Мирандоне, и о прочих». Действие разворачивается в условно-античном Эпире; один из героев – пастух Дамон, в драме присутствуют элементы пасторали. Сюжет строится на узнавании: Мирандон влюблен в свою сестру Евандру; шутовской персонаж – Димас, сын Дамона, – добивается взаимности своей сестры Амены. После ряда перипетий Евандра оказывается дочерью короля Крита, с которым Эпир некогда воевал, Амена же – истинная, как выясняется, дочь Франталпея – достается влюбленному в нее сыну критского короля Родиману. В 2017 году австрийский историк театра Рут Гстах опубликовала по двум сохранившимся рукописям текст «трагикомедии» Иоганна Мартина (Johann Martin Studiosus von Veltkirchen – псевдоним малоизвестного за пределами Австрии драматурга XVII в. Лавренция фон Шнюффиса) «Die Liebes Verzweiflung» (так в рукописи из Карлсруэ; в венской рукописи текст озаглавлен «König Frontalpeo»), сопроводив его обширным послесловием. Гстах установила, что пьеса Шнюффиса, написанная около 1660 г. по мотивам шекспировской «Зимней сказки», была поставлена сперва Фельтеном, следующей стала московская постановка.⁷¹ Издание драмы «О короле Эпирском» осталось неизвестным ученой. Гстах ссылается на исторические очерки А. Н. Веселовского «Старинный театр в Европе» (1870); до публикации Богоявленского (1914) считалось, что русский текст утрачен. Между тем, появление в печати пьесы Шнюффиса дает возможность, слив перевод с оригиналом, установить,

идеи «Амфитрион» Плавта подходил даже лучше, чем куртуазная комедия Мольера.

⁷⁰ Богоявленский 1914, 149–186.

⁷¹ Gstach 2017. 141. В немецкой пьесе Dumas прямо назван Pickelhäring.

насколько самостоятельным был «царского величества комедиальный правитель» при адаптации готового образца из репертуара Фельтена. Русская версия здесь практически слово в слово соответствует немецкой, причем невнятности меньше, чем обычно бывает при зеркальном переводе. Несколько реплик сознательно выпущены; разночтения (например, критский принц называется то Родиманом или Родеманом, то Родеяном) и грамматические бессвязности объяснимы, как правило, ошибками переписчика. Текст переписан небрежно; дипломатическое издание Богоявленского все неровности сохраняет. В некоторых местах нелепых ошибок больше: возможно, разные сцены переводились разными людьми.

Точным соответствием оригиналу, сочетающему развлекательность с ученостью, как и положено барочной драме, объясняется насыщенность «Франталпея» сравнениями из мифологии и древней истории, бóльшая чем во всех пьесах, шедших в театре Кунста-Фюрста. В первых же репликах – «Енеас и Енапиус (в немецком Anapius: кто это, непонятно), которые отцов своих из пожара на плечах выносили»; «Камбизова и Калигулы престрашная кровная блужения»; «дабы и мы того не нажили, чего Филоменин отец искусил» и т. д. Видимых затруднений при передаче подобных аллюзий переводчик не испытывает. Ошибки, обусловленные незнанием с античным материалом, небрежностью, а то и желанием половчее приспособить странно звучащие античные имена к слуху публики, довольно редки. Так, «Ionische Meer» превращается в «Японское море» – в первой реплике Родимана; в следующем за ней диалоге с Аменой – «Дася Цинтия с любимым Андимияном ночью сохраняютца» = «*Laſſe Cintia mit ihrem liebsten Endimion, o schwarze Nacht, verstecken*». ⁷² При этом, сценическая условность соблюдается; автор и переводчик не забывают, в каком мире живут герои. «Не без вины луна ся за Этну и Тессалийские горы схранилася, не смогла бо она такое студодеяние смотреть», – восклицает Родиман; Франталпей молится «чистой богине Дияне» (переводчик добавил: «Артемиде»; ср. действ. 2, сцена 5: «не то ли место, откуда Иупитер [Дия] Ио увез»); спешащий на помощь Евандре брат рассказывает: «Эолус мою флоту правил, в парусах моих сидел и к плечам моим приклонился и, яко бог, мою опасную езду поспешил». Анахронизмов почти не заметно (действ. 4,

⁷² Там же 35; 39; Богоявленский 1914, 157; 159.

сцена 3: «в лес иттить с пищалью»; в немецком никакой «пищали», разумеется, нет).

Судя по тому, как сработан «Франталпей», можно предполагать, что и плавтовский «Амфитрион» в немецкой версии пьесы Ван Дама, которую ставил Фельтен, был переложен на русский близко к тексту, относясь, таким образом, к одному из двух видов переводных пьес на античные сюжеты, шедших в московском театре. Другой вид – свободная переработка высокой барочной драмы, с опорой на сценарии Фельтена или вполне самостоятельная. Таков «Сципио Африкан и погубление Софонисбы»; сюда же относится «Постоянный Папинианус», на данный момент известный только по заглавию. Трагедия А. Грифиуса о последних днях Эмилия Папиниана, законооведа времен Севера и Каракаллы, не уступает ученостью драмам Лоэнштейна. Догадываемся, что среди персонажей русской пьесы появлялся очередной Пикельгеринг. Им мог стать Клеандер – прислужник Каракаллы (другой назван Флавием – не самое подходящее имя для «издевательского слуги»; рабы Папиниана у Грифиуса остаются безымянными). Образ шута вносил одну из черт, вместе создающих характерную для спектаклей первых московских антрепренеров поэтику соучастия.⁷³ Серьезной барочной драме на античный сюжет не свойственно сближение с залом. Намеки на современность, как и в любой драме, нередки, однако писатели для театра создают, а постановщики воплощают на сцене идеальный мир, от которого зритель отъединен непреодолимым барьером. В обсуждаемых постановках «пространственно-поэтологическая граница» (М. П. Одесский) нарушается, зрителя хотят вовлечь в мир пьесы, есть и прямые обращения к залу. Поэтому «комедийная хранина» не пустела, хотя была введена довольно высокая плата за посещение.⁷⁴ Спектакли оказывались востребованными преимущественно во время праздников, особенно же – когда на них присутствовала царь.⁷⁵ Любовь Петра к шутовству,

⁷³ Одесский 2015, 408. Автор склонен видеть элементы «мимесиса соучастия» также и в трагедии Лоэнштейна, относя к ним «реферирующий синопсис или аллегорические хоры». Однако «Reuhen» присутствуют и в других барочных пьесах, синопсис же открывает чуть не каждую.

⁷⁴ Старикова 2017, 150.

⁷⁵ Ср.: Старикова 2017, 151: «К декабрю – Петр любил святки с их буйными забавами и старался свой приезд в столицу приурочить к этому моменту – все готовились встречать государя, и театральная жизнь оживала».

перевертышам, созданию необычной действительности транслировалась публике, заполнявшей театр Кунста-Фюрста, который стал, таким образом, органичной частью петровского карнавала. Легко представить, что установка на вовлеченность способствовала передаче знаний о Греции и Риме, но в еще большей степени – имплантации западноевропейской культурной модели, фундаментом которой служили литература и искусство классической древности.⁷⁶

После окончания антрепризы в 1706 г. русский общественный театр, устроенный по европейскому образцу, перестал существовать; ему предстояло возродиться нескоро, уже при Елизавете. Театр Натальи Алексеевны, о котором пишут как о преемнике петровского, отличался от последнего практически полным отсутствием в репертуаре пьес на светские сюжеты:⁷⁷ сколько бы царевна ни сочувствовала начинаниям любимого брата, в своих эстетических пристрастиях она не могла, подобно ему, вполне освободиться от традиций. Правда, рукописи пьес, хранившиеся в ее библиотеке, утрачены, обнаружено лишь несколько фрагментов.⁷⁸ Нельзя исключать, что пьесы, входившие в репертуар Кунста, ставились труппой, которой она покровительствовала. Во всяком случае, театр этот, переехавший вместе с Натальей Алексеевной в Петербург, был открытым; Петр также его посещал.⁷⁹ Спектакли «школьного» театра в Славяно-греко-латинской академии и в госпитале Бидлоо с их панегирическими монологами и аллегориями примечательны вольным – на грани оксюморона – совмещением античных тем с христианскими (чего никогда не бывает в пьесах, рассчитанных на западноевропейского зрителя): «гениушу российского Марса» по его молитве к Богу предстает «крест от светлых звезд на небе с надписа-

⁷⁶ Ср.: Одесский 2015, 408, со ссылкой на Й. Маттля: «Усвоение очередной культурой античного пантеона героев связано со становлением новых поведенческих моделей внутри этой воспринимающей культуры».

⁷⁷ Известны три: «О прекрасной Мелюзине», «Олундин» и «О итальянском маркграфе и безмерной уклонности графини его»; см.: Шляпкин 1898, IV–V, в том же издании напечатаны обнаруженные ученым фрагменты.

⁷⁸ Луппов 1973, 178: «Из очень неточных данных, опубликованных в “Описаниях документов и дел, хранящихся в архиве <...> Правительствующего Синода” можно сделать вывод, что в конце 1722 г. в “казенном амбаре” хранилась 51 рукопись комедий (сборники и тексты отдельных комедий). Некоторые из рукописей были переплетены и оформлены в виде книг, другие представляли собой несброшюрованные тетради».

⁷⁹ Старикова 1997, 17.

санием: *в сем знамени победиши*» («Торжество мира православного»);⁸⁰ «православному Марсу» путь на престол устилают венками три Благодати; им сопротивляется Беллона, побуждаемая «Фортунной иноверных» («Ревность православия»);⁸¹ Подобную непринужденность нельзя объяснить, например, влиянием Лихудов: когда ставили «школьные» спектакли, греческих просветителей давно уже не было в Академии. В Россию проникали традиции польского и иезуитского школьного театра, сказывалось изменение культурного фона, а также, вероятно, успех постановок Кунста и Фюрста.

Остается упомянуть еще один текст, сочиненный для сцены петровских времен и трактующий знаменитый античный сюжет, – либретто «Дафнис, гонением любовного Аполлона в древо лавровое превращенная» (по другой рукописи: «Действие о Аполлоне и прекрасной Дафниде, как Аполло победи лютаго змея Питона, потом же и сам побежден явился от малого Купиды изъявляющее вкратце»). Один из двух списков этой вещи, напечатанной Н. С. Тихонравовым, подписан Дмитрием Ильинским и датирован 1715 г.⁸² Написанное правильными и довольно выразительными силлабическими стихами, «Действие о Аполлоне», как показал П. О. Морозов, представляет собой перевод перевода. Опера «Дафна» Якопо Перри и Якопо Корси на либретто Оттавио Ринуччини (1597), представленная в 1597 г. во Флоренции, а в 1635 – в Варшаве, была переложена на польский Самуилом Твардовским в 1638, выдержав затем еще два издания.⁸³ Вольный русский перевод сделан, по-видимому, с третьего, появившегося в 1702 г. «Дмитрий Ильинский (которого не следует смешивать с Иваном Ильинским, учителем Антиоха Кантемира), был воспитанником московской Славяно-греко-латинской академии и затем жил в Петербурге в светском звании; неизвестно, был ли он переводчиком, или только переписчиком “Действия об Аполлоне”; неизвестно также, было ли оно представлено когда-нибудь на сцене» (П. О. Морозов). Думаем, русская вещь окончена именно в том году, которым

⁸⁰ Тихонравов 1874, II, 22.

⁸¹ Державина 1974, 207–215.

⁸² Тихонравов 1874, I, XLVII; I I, 440.

⁸³ Морозов 1889, 290, перевод Твардовского сделан с переделки Иереми Паскати, другая принадлежала перу Мартина Опица.

она подписана. На 1714–1715 гг. приходится пик интереса Петра к творчеству Овидия: как покажем далее, царь причастен к созданию серии рельефов на различные сюжеты из «Метаморфоз», украсивших стены Летнего дворца; часть сюжетов, вероятно, взята из альбома гравюр И. Крауса, копированных с оригиналов Лебрена. Рельеф с Аполлоном и Дафной-лавром особенно явно отсылает к гравюре Крауса.⁸⁴ Естественно предположить, что в этот период кто-то из литературно одаренных, владеющих польским, получивших основательную школьную выучку (античные образы оформлены очень грамотно; школьный характер перевода отмечен П. О. Морозовым) жителей строящейся столицы – тот же Ильинский – решил выдвинуться, создав перевод сценического произведения на увлекавшую Петра тему. О том, увидела ли «Дафнис» сцену, новых данных не обнаружено, но примечателен сам факт появления в Петербурге 1710-х годов либретто первой оперы в европейской истории, возникшей как попытка возродить греческую трагедию. Этот факт, как и деятельность немецких антрепренеров в Москве, показывает, что фундамент русского сценического классицизма, в конце двадцатых годов XVIII в. вовсе было исчезнувшего, заложен в эпоху петровских реформ.

3. Новые книги

Перемена в русской политике, произошедшая после возвращения Великого посольства, сопровождается, как было упомянуто, также другим существенным для нашей темы новшеством. Познакомившись в Амстердаме с типографом Яном Тессингом (Jan Thessingh) и с его сотрудником, впоследствии самостоятельным издателем, хотя менее успешным в коммерческом плане, но филологически более одаренным, Ильей Копиевским (Kopijewitz),⁸⁵ Петр реализует план, возникший у него, как можно думать, еще в годы обучения основам военно-технических наук. Очевидный дефицит учебной литературы на русском языке восполняется книгами, напечатанными внятными шрифтом и достаточным для всех способных к учению тиражом. Среди пер-

⁸⁴ См. наст. изд., гл. VI, разд. 1.2.

⁸⁵ Шицгал 1974, 22; автор относит изданные для Петра в Амстердаме книги к «переходным изданиям, которые по оформлению занимают промежуточное положение между старопечатными книгами и изданиями гражданской печати».

вых петровских изданий выделим, прежде всего, изготовленные Копиевским словарями активного типа, с подбором вокабул по темам – латино-германо-русский и латино-голландско-русский. Представленный Петру в конце 1699 г. список готовых к печати книг⁸⁶ включал и эти словарные пособия, опубликованные, вероятно, уже в следующем году (без указания года). И. Е. Кузнецовой установлено, что русская часть «Номенклатора на русском, латинском и немецком языках» является переводом с польского. Источник – «*Nomenclator selectissimas rerum appellationes tribus linguis, Latina, Germanica, Polonica explicatas indicans*» Петра Артомиуша (1591); новшества сводятся к сокращению подобранного Артомиушом, и без того сжатого, – как отмечено в самой заглавии – материала. Немецкая часть скопирована у польского автора. Немецким языком Копиевский не владел; сообщение Я. В. Брюса о его некомпетентности правдивее сведений Г. И. Головкина, велевшего принять белорусского переводчика в Посольский приказ «для переводу книг с иностранных языков, которых он умеет, а именно латинского, немецкого и голанского, на русской».⁸⁷ Сведения эти, вероятно, основаны на знакомстве с двумя названными «Номенклаторами», которые использовались изучающими немецкий или голландский для пополнения словарного запаса. Нетрудно догадаться, что голландский словарь скопирован с той же модели: на этом языке Копиевский, работавший в амстердамском издательстве, кандидат в пасторы, говорил и писал так же свободно, как и на языках обеих родных ему культур – польской и русской.

⁸⁶ См.: Кузнецова 2009, 319. Ср. в письме Петру А. А. Вейде от 6.07.1699 (ПБП I, 777): «Сей вложенной листок прислано из Амстердама от Тезинга к Бранту, и будут таких книг на Руском языке 600 к городу Арханельскому присланы». Привилегию продавать тираж в России Петр дал Тессину в мае 1698 г. (там же, 781). К латинскому учебнику Копиевского приложена привилегия, данная Голландскими штатами на печатание и продажу этой книги в течение 15 лет. По всему видно, что Тессингу и Копиевский, вопреки всему, что они знали о русских, рассчитывали на коммерческий успех обоих пособий – столь сильное впечатление производила западническая установка Петра. Стать типографом в петровской России, не заручившись помощью государства, означало банкротство. Тираж в 600 экземпляров вполне мог остаться лежать на складе. Многие из петровских книг, попав впоследствии в хранилища, портились или использовались как бумага и поэтому теперь так редки. Копиевский, как известно, в дальнейшем не преуспел: планов было много, сбыться не удалось почти ничему. См.: Бегунов 1999.

⁸⁷ Кузнецова 2009, 321–322.

Выпускник кальвинистской гимназии Януша Радзивилла в Слуцке, он должен был прилично знать латынь. Характерной для ученых эпохи полигlossией Копиевский, не занимавшийся аналитической наукой, похвастать не мог; не был он наделен и литературным талантом. Он, тем не менее, располагал достаточной языковой подготовкой для создания переводных текстов дидактического плана, и составленные им пособия на какое-то время оказались востребованными – в силу стремлений монаршего покровителя. Переводных словарей, а также учебника арифметики, напечатанных Тессингом в числе первых, именно и не хватало самому Петру в период его «вторичной школы» (В. О. Ключевский). Латинский в тематических многоязычных словарях XVI–XVII вв. играл роль стандарта, латинская лексема шла первой. Целевыми языками петровских словарей были немецкий и голландский, и все же обучавшиеся не могли не запомнить некоторых латинских терминов, а главное – осознавали значение латыни как общеевропейского языка культуры. В 1700 году Копиевский издал школьный учебник латинского, озаглавленный «*Latina grammatica in usum scholarum celeberrimae gentis Slavonico-Rosseanae adornata*»; свое имя автор находчиво латинизирует «*de Hasta Hastenii*». «Книги, напечатанные Копиевским в Голландии, – заключает П. П. Пекарский, – должно считать первыми печатными учебниками для изучения иностранных языков в России».⁸⁸ Эти книги способствовали и ознакомлению нарождающейся новой русской интеллигенции с кардинально важным для освоения наследия древности мертвым языком: ученики получили оба необходимых пособия по латинскому – словарь и учебник.

В то же время научить пониманию неадаптированных текстов и, прежде всего, произведений античных авторов – чему стремится научить абсолютное большинство учебников латыни – вряд ли было главной целью названных пособий. Учебник Копиевского организован по катехистическому принципу; латинские вопросы и ответы даны с зеркальным русским переводом. «*Quid est grammatica? Что есть грамматика?*» – читаем в начале, – «*Est ars bene loquendi et scribendi. Есть учение прямо глаголати и писати*». Определение дано грамматике языка, «прямо глаголати и писати» на котором умели тогда лишь основательно образованные люди, да и то не все. Вдвойне трудно

⁸⁸ Пекарский 1862, I, 190.

было обучить активному владению языком католического и ученого Запада «школьников прославленного славяно-российского племени». Методика, которая помогает осуществить эту культуртрегерскую сверхзадачу, состоит, главным образом, в заучивании типовых фраз. Обилием примеров на различные части речи (именуемые в учебнике «partes dictionis» вместо обычного partes orationis – как уже в позднеантичных и средневековых грамматиках) и грамматические правила искупается краткость формулировок, не всегда достаточно информативных для изучающих язык, тем более древний, без помощи учителя: «[Participium] est nomen verbale significans tempus. [Причастие] есть имя слова [sic], знаменующее время». Античные реалии в примерах редки, в основном привлекаются нововременные, причем близкие аудитории: «Sum Moscoviae est Amstelodami, есмь на Москве есть в Амстердаме <...> Discedam Neogardiam, поеду в Новгород. Veni Woldimiriam, приход во Владимир etc». Примеры отличает наглядность – принцип прославленного в истории педагогики «Orbis sensualium pictus» Я. А. Коменского (1658): «Cepi columbam cum pullis suis. Взях голубицу с птенцами ея. Vulpes comedit gallinam cum pullis suis. Лисица изъяде курицу с птенцы ея».

Принцип этот проводится в большинстве современных Копиевскому учебников элементарной латыни. Но и Петр в учебных пособиях особенно ценил иллюстративность – вспомним чертежи в книге Казимира Семеновича, помогавшие учиться самому царю, и предназначенный его сыну букварь Кариона Истомина. Ему нужна была как раз такая грамматика и такие словари – нацеленные на вживание в язык, хотя бы и мертвый. «Лексикон трезязычный сиречь речений словенских латинских и еллиногреческих сокровище», составленный Ф. П. Поликарповым-Орловым (1704 г., издан московским печатным двором, где Поликарпов в 1701 г. сменил Истомина на должности начальника приказа),⁸⁹ первой дает уже русскую лексему; словарь Поликарпова – обратный словарь, также привлекающий в массе современные реалии. Задача составителя облегчалась тем, что в Славяно-греко-латинской академии, выпускником, а затем преподавателем которой был Поликарпов, оба древних языка, но преимущественно греческий, оставались обиходными. Этим же определялся, по-видимому, метод составления «Лексикона» – от греческого и латинского к русскому.

⁸⁹Фурсенко 1910, 347; о "Лексиконе" см. также наст. изд., гл. II, разд. 2.

На примере ряда статей, описывающих союзы, заметно, что Поликарпов отправляется от греческой лексемы. Для свойственных греческому сложных союзов с частицами отдельными леммами приводятся славянские соответствия, подобрать которые легче, если слово бытует в богослужебных и вероучительных текстах: «Аще либо, καίπερ, εἰ καί, etsi quamquam, quamvis»; «Егда убо, ὅτε μέν, quando enim»; «Обаче же, ἀλλ' ὅμως, πλὴν, ἔμπης, attamen, nihilominus». Греческий «Лексикона» отражает современный Поликарпову языковой обиход культурного слоя: для «сиречь» первым соответствием дается δηλαδή, и только затем более привычные в классическом греческом τούτέστι, λέγω δὲ и δηλονότι. На таком греческом говорили и писали, среди прочих, сами Лихуды, он принят на Востоке. В учебниках и словарях, создаваемых, начиная с XVI столетия западноевропейскими учеными, неоэллинистические вкрапления исчезают, и у Поликарпова их исчезающе мало, преимущественно византийская ориентация «Лексикона» отражается лишь в порядке расположения лексем в статье. Латынь словаря – строго классическая. Компактно по тем временам изданный, восьмисотстраничный (делится на две части, с литеры «П» начинается новая пагинация), описывающий более 20 000 словарных единиц и удобно организованный, «Лексикон» Поликарпова, в отличие от словарей Копиевского, получил широкое признание, в течение столетия оставаясь базовым словарным пособием для изучающих древние языки в России.

Адресованная Тессингу и Копиевскому «указная грамота» велит печатать книги «математические, еометричные, архитектурские и ратные земные и морские и прочия всякия художныя».⁹⁰ Сравним известный указ о переводах от 22.01.1724:⁹¹ «Для переводу книг зело нужны переводчики, а особливо для художественных. <...> Художества же следующие: математическое, хотя до сферических триангулов, механическое, хирургическое, архитектур цивилис, анатомическое, ботаническое, милитарис и прочие тому подобные». Петр предписывает переводчикам, «которые умеют языки, а художеств не

⁹⁰ Так напечатано на первой странице «Введения краткого во всякую историю» (1699). В «Жалованой грамоте Ивану Тессингу», датированной 10.02.1700, указано «печатать земныя и морския картины, и чертежи, и листы, и персоны и математическия, и архитектурския, и городостроительныя и всякия ратныя и художественныя книги» (ПБП I, 328).

⁹¹ См.: Анисимов, Биохроника по указанной дате.

умеют, тех отдать обучатца художествам, а которые умеют художества, а языку не умеют, тех послать учитца языком»: его практический гений проявился и здесь. Гуманитарные науки в позднейшем документе не предусмотрены вовсе, а в раннем, если и подразумеваются, отодвинуты на задний план. Тем не менее, печатание в Амстердаме началось с учебника истории: Копиевский – гуманитарий, пусть и готовый обучать хорошо плативших спутников царя любым предметам.⁹² Его «Введение краткое во всякую историю, по чину историчному от создания мира ясно и совершенно списанное», как и выше-названные пособия, является первым в своем роде. Аналитической всеобщей истории на русском языке не имелось. Совмещая архаичный взгляд на историю (библейский потоп как временной рубеж, концепция четырех монархий) с достижениями гуманистической науки (абсолютная и относительная хронология, сопоставление нескольких источников), скупое и сумбурно написанный, компилятивный и притом не свободный от ошибок, неприлично тонкий учебник, больше похожий на школьную шпаргалку (всемирная история изложена в табличной форме), становится узким перешейком между средневековым летописанием и современной критической историографией.⁹³

При всей элементарности сообщаемых автором знаний по истории, к которой на последних страницах прибавляется еще и география, во «Введении кратком» находится место историко-филологической учености:

«Римляне уложения свои и управление государства часто строиша по образу греков. Перве бо вся законы своя и рядовой чин судов книг уложены от греков взяша, пославша к ним трех послов, яко же о том Ливий в книзе Г [3, 31] и Еллий в книзе 3I, глава KA [Gell. 11, 18], свидетельствуют» (стр. 8).

«Синхронизм есть подобие или соглашение в дела народов и князей. Синхронизм от греков называется, от сих иже во единое время совокуплены

⁹² Ср.: Пекарский 1862, I, 14.

⁹³ Эта новизна, казалось бы, именно для историка вполне очевидная, ускользает от внимания летописца русского антиковедения, отмечающего в качестве достоинства «Введения краткого» лишь то обстоятельство, что у Копиевского «среди других материалов, давались также хронологические таблицы правителей, в том числе греко-македонских царей и римских императоров»: Фролов 1999, 49.

бывают и паки зовутся единоплетный, единовременный. Яко Сервий Туллий римский царь и Писитрат афинский мучитель [= тиран] во единое время быша. Такжеже и Пифагор философ, и царь Тарквиний Гордый в единое время и лето быша, по свидетельству Еллия в книзе 31, гл. КА» (стр.39–38).

Кстати, латинская грамматика Копиевского также не вполне тривиальна: «Hellenismus est, cum a Latina consuetudine recedentes imitatur Graecos» (стр. 465). Недостатки «Введения» нужно извинить не только новаторским подходом. За безыскусной краткостью проглядывает воля заказчика: Петр понимал, что начинать необходимо с простого, особенно если требуется научить быстро. Но создать долговечный элементарный учебник ничуть не легче, чем серьезное пособие для специалистов. Следы спешки видны, например, в непродуманности терминов: калька «тиран» существовала в русском; выбрав славянское соответствие, чтобы отвлечься от метафорического смысла, автор достиг обратного.

Начинать с простого велено было и в ознакомлении с европейской литературой. То ли по прямому указанию, то ли по собственной инициативе Копиевский начал с нравоучительных стихов и Эзоповых басен. «Краткое и полезное руковедение во арифметику», напечатанное в 1699 г. сразу после «Ведения краткого во всякую историю», яснее прочих обнаруживает, чьи пожелания определяли издательскую программу Тессинга-Копиевского и само содержание их, всегда «кратких», пособий. В этом удивительном памятнике дидактической литературы собственно арифметика из 48 страниц занимает 14. Научив делить и умножать в столбик, автор, как и обещал в предисловии (стр. 2), приводит «сентенции или [должно быть «и»] притчи ко благочестию и благим обычаям служащие отроком на латинском и русском языке». Сборник открывают слова апостола Петра в версии Вульгаты: «Deum timete regem honorate. Бога боитесь, царя чтите» (1 Пемп 2:17). Затем – около двадцати типичных для латинских учебников нравоучительных фраз, воспроизводящих или дополняющих «Катона». Позднеантичные *Dicta Catonis* начинаются с 57 кратких, в два-три слова, отеческих советов (не всегда напоминающих исторического Катона): «foro parce»; «ad praetorium stato»; «liberalibus stude» etc. Копиевский заимствует выборочно, причем с правкой, намеренно или по ошибке искажая оригинал: вместо «meretricem cave» – «meretricem fuge»; «irascere ob rem» – «abs re ne irasceris»; «magistratum metue» – «magistrum metue».

Сентенция «ad nequam ne accesseris» переиначена радикально: «ad consilium ne accesseris, antequam voceris». Фразы группируются попарно. Возможно, так было в промежуточном источнике, и иногда объединение напрашивается: «Trocho lude. Aleam fuge». (Этого в русской книжке, конечно, нет.)

Издатель переводит все, в том числе прозаические, сентенции вольными стихами: «На совет чужой не ходи, / Даже ты позовут пожди». Страницы 19–32 занимают стихотворные тексты, восходящие к различным дидактическим компендиумам: во времена Копиевского существовали сотни подобных флорилегиев. Первыми помещены стихи о гордости, хорошо известные средневековому читателю: «Sit tibi copia, sit sapientia (в тексте Копиевского оба раза si), formaque detur / Sola superbia destruit omnia, si comitetur. Аще ти красота, премудрость с имением / Дается, едина гордость всему посрамлением». Следующий дистих: «Quid fornax auro, hoc tribulatio iustis, / Rebus in adversis certa probanda fides. Аки печь злата, тако и скорбь искушает / Праведны и в страсти их веру являет», – из популярного в XVI–XVII вв. сборника «De puerorum moribus» Микеле Верино (ок. 1469–1487). Затем приводится примерно три десятка двустиший из *Disticha Catonis* – основной части античного сборника – снова с отступлениями от канонического текста. Неожиданно «Катона» прерывает цитата из Овидия (*Her.* 4, 89): «Quod caret alterna requie, durable non est; / Naec reparat vires fessaque membra novat. Что не имать покоя, скоро упадает, / Сеже крепит вся силы, в трудах помогает». Под конец дано еще около сорока сентенций, первые десять – с акцентом на благочестие; Копиевский выбирал из своих книг примеры, в которых присутствует слово «deus»: «Deo praeunte nullus officit obex. Когда нам Бог сам предидет / Всяка помешка пропадет. <...> Deo volente vel vimine navigabis. Егда Бог хочет ти милостив быти, / Можешь и на малой хворостине плыти».

Сборник логично завершается апофтегмой «si finis bonus, laudabile totum», но в целом подборка хаотична, тексты наспех перепечатаны из разных учебников и хрестоматий. Большинство фраз знакомы гимназистам всех времен: «amat victoria curam», «aurora Musis amica» etc. Однажды составитель забыл исключить указанный в какой-то из его книг источник цитаты, причем напечатал с ошибкой: «Dii bona sua

vendunt laboribus. Epict.». Должно быть: Epich. – не Эпиктет, а Эпихарм. Стих Эпихарма: τῶν πόνων πωλοῦσιν ἡμῖν πάντα τ' ἀγαθ' οἱ θεοί – цитирует Ксенофонт в «Меморабилиях» (2, 1, 20). В греческом: «Боги продают нам все блага за труды». В латинском варианте учебника: «Боги продают свои блага за труды». В переводе Копиевского: «Бог вся своя всегда трудом / Именья вручает в дом». Если включение латинских текстов отвечало требованию попутно научить еще и элементам этого языка путем сличения переводов с оригиналом,⁹⁴ то переводы Копиевского, будучи очень свободными, задачи не решают. Русский автор приписывает и то, чего в латинском оригинале нет: «Vino te tempera, pugna pro patria. Вином ты не упивайся без меры, / За отчизну бийся смело *для веры*. <...> Deus otiosis non adest. Труджающимся то Бог помогает, / А от гулящих лице отвращает». Предполагаем, что пособие изготовлено для приехавших в Голландию русских, которых учил или планировал учить Копиевский. Насколько успешно применялось «Руководение», установить сложно, однако заказчик, вероятно, его прочел: в известной речи о науках 1714 года (о которой в следующем разделе подробно), Петр процитировал по-латыни бенедиктинский девиз «ora et labora», и среди сентенций Копиевского находим: «Ora et labora. / Deus adest omni hora. Молися Богу и трудися всегда, / А Бог не оставит тебя никогда».

С учетом сказанного ясно, что 17 «притч», которые составляют заключительный раздел «Краткого и полезного руководства», едва ли уместно называть «первым печатным русским переводом Эзопа».⁹⁵ Автор учебника не переводил текст Эзопа с греческого. Притчи, также как и сентенции, позаимствованы из различных сводов. «Волки и овцы», например, взяты из латинского бестиария: в сюжете Эзопа волки не отдают овцам в заложники своих волчат. Басня «О раковинах» перенесена из голландской книжки: «Деревенский парень, печаше на огне раковины, *их же в Голландии муслями зовут...*» и т. д. «Кур, на гноевище кошкаючи», находит не жемчужину, как в сюжете Федра (3, 12), а «адамант или алмаз» – как в нескольких немецких и фран-

⁹⁴ Ср.: Николаев 1991, 138, в контексте наблюдений о переводной литературе петровского времени, которой, в отличие от древнерусской, «чужда» беллетристика: «Перевод Эзопа [т. е., надо думать, перевод Копиевского] печатается параллельно с латинским текстом – для обучения латинскому языку...»

⁹⁵ Брагоне 2012, 77.

цузских переложениях. Имя Эзопа в учебнике не упомянуто. При этом, Эзоповский сборник служит конечным источником большинства басен Копиевского. «Коник и мурашки» – персонажи Эзопа, а не Лафонтена («Отвеща им: Недосуг мне было. Упражняхся сладостным пением. Они же, смеясь, рекоша: Аще летнею порою пел еси, то зимою скачи». Ср. *Aesop.* 14: ὁ δὲ εἶπεν· οὐκ ἐσχόλαζον ἀλλ' ἦδον μουσικῶς. οἱ δὲ γελάσαντες εἶπον· ἀλλ' εἰ θέρους ὥραις ἤϋλεις, χειμῶνος ὄρχοῦ), так же как «Орел и желвь» (*Aesop.* 259, ср. *Avian.* 2; *Babr.* 2, 16: мораль совершенно другая), «Лев и лиса» (*Aesop.* 147), «Старик и смерть» (*Aesop.* 150) и др. Видимо, притчи понравились Петру; он заказал более полное их собрание, и в 1700 появляется книга, которую характеризуют как первый сошедший с типографского станка русский перевод произведения античной художественной (в современном смысле слова) литературы⁹⁶ – сборник басен Эзопа с приложением «Батрахомиомахии».

Вдохновитель «Руководения» мог знать об Эзопе, давно существовавшем в славянской традиции, хотя и рукописной,⁹⁷ еще до путешествия в Западную Европу. Знакомством с текстом Сборника он, однако, обязан западноевропейским посредникам. Имеется любопытное свидетельство Фридриха Христиана Вебера (его мы еще не раз вспомним ниже) о книге, в которой Петр видел Эзоповы басни напечатанными на двух языках гуманистически образованной Европы:

«Bei dem unglücklichen Feldzuge nach dem Pruth hatte der Kayser zu der reciproquen Hülfe eines gewissen Hofes sich Hoffnung gemacht, welche aber bei damaligen Zeitläuften nicht bewerkstelliget und geschicket werden konnte. Auf seiner Rückkehr kam ihm von solchem Hofe ein Gesandter entgegen, welcher ihm im Namen seines hohen Principalen Glück wünschte, dass er durch seine Klugheit und durch göttlichen Beistand sich aus einer so großen Gefahr glücklich heraus gewickelt hätte.

Der Kaiser hörte die Rede mit vieler Gelassenheit an, fragte hiernächst den Gesandten statt aller Antwort, ob er Lateinisch verstünde. Auf dessen Bejahung

⁹⁶ Пекарский 1862, I, 22: «Копиевскому принадлежит честь быть первым издателем русского перевода древних писателей».

⁹⁷ См.: Серман 1974, 36–37; Брагоне 2012, 79–82. Среди сборников басен XVII в. выделяется «Зрелище жития человеческого» А. А. Винуиса – книгу того, кто в юные годы Петра был для него чем-то вроде советника по культуре, царь, надо думать, читал.

holte er die Fabeln Aesopi aus der Kammer, schlug die Fabel auf, wo der Bock und der Fuchs zusammen in einen Brunnen gefallen waren, gab sie dem Gesandten in die Hand, und ließ ihn alleine, mit den Worten: "Nun habt eine gute Nacht."

Ich habe diese Begebenheit aus dem eigenen Munde des obigen noch lebenden damaligen Gesandten und jetzigen berühmten Ministers». ⁹⁸

Подразумевалось, что Польша, усиленная русским корпусом в Померании, выбралась из шведского и турецкого колодца по рогам козла, оставив того тонуть. Правдивость рассказа ⁹⁹ подтверждается тем, что книга, содержащая своеобразный «ответ» посланцу Августа (Ф. фон Экштедту? ¹⁰⁰), сохранилась в библиотеке Петра – двуязычное иллюстрированное издание басен Эзопа, напечатанное «in usum scholarum» в Амстердаме в 1672 г.: «Fabulae Aesopi Graece et Latine, nunc denuo selectae; eae item quas Avienus carmine expressit. Accedit Ranarum et Murium Pugna, Homero olim ascripta; cum elegantissimis in utroque libello figuris et utriusque interpretatione, plurimis in locis emen-

⁹⁸ Weber 1739, 22–23. Ср. в пересказе Пекарского (1862, I, 22–23 [sic]).

⁹⁹ В которой можно усомниться после последних слов: «я слышал эту историю из собственных уст посла, ставшего знаменитым министром и ныне здравствующего» – плохое свидетельство правдоподобия. Во втором томе своего труда Вебер в основном описывает события, очевидцем которых сам он не был. На той же странице он приводит свидетельство явно анекдотического характера о любви Петра к басням Эзопа: некий «иностранный генерал на русской службе», который якобы похвастался, что легко победит «прорвавших оборону врагов» услышал от царя, что к врагу находящемуся в отдалении нужно относиться как к слону, а в ближнем бою считать его за мышь, и что нужно, руководствуясь баснями Эзопа, не делить шкуры убитого медведя. Нагромождение анималистических образов, неопределенность всей коллизии уже подозрительны. Басни о двух путниках и медведе (Aesop. 66) в книге Петра, переведенной Копиевским, нет. Так же как нет в его библиотеке и Ювенала, русский перевод которого царь, по словам Вебера, заказал и любил перечитывать, запомнив особенно последние стихи десятой сатиры: *orandum est, ut sit mens sana in corpore sano...* etc. (356–366). Такой перевод неизвестен. Думаем, Петр действительно услышал о «mens sana in corpore sano» – возможно от голландских ученых медиков (Рюйша?) во время первой заграничной поездки. Позднее он, видимо, повторил фразу в присутствии иностранцев, раскатистым эхом чего стал приводимый Вебером анекдот.

¹⁰⁰ Ф. Витцтум фон Экштедт, дипломат, а впоследствии министр Августа Сильного, умер до выхода в свет второго тома «Преобразованной России», однако свое произведение Вебер начал создавать двумя десятилетиями ранее, и первый том издал еще при его жизни.

data». Имевшаяся у Петра книга – одна из многих копий знаменитого лейденского издания 1626 г., гравюры для которого (47 листов) выполнил Кристофел ван Сихель Младший, а латинский перевод, помещенный параллельно с греческим текстом сорока басен, подготовил Даниил Гейнзий. Басня *Vulpes et hircus* помещена 38-ой (стр. 60–61). Петр, конечно, не мог прочесть ее ни по-латыни, ни, тем более, по-гречески, он ориентировался по иллюстрации. Однако текст он знал – из напечатанного Тессингом русского перевода Копиевского: «Притчи Эсоповы на латинском и русском языке, их же Авиений стихами изобрази. Совокупно же брань жаб и мышей Гомером древле описана со изрядными в обоих книгах лицами и с толкованием». Заглавие русской книги воспроизводит титул издания Гейнзия, хотя ни текста, ни перевода «Авиения» (т. е. баснописца Флавия Авиана, которого путали с Авиеном, автором *Ora maritima*) Копиевский не дает: вероятно, небрежность снова объясняется спешкой. Двухязычие осталось, место греческого занял русский, сведения о том, что приводится новая подборка басен, как и об исправленном греческом тексте, естественно, выпущены. Гравюры Ван Сихеля перепечатаны.

Греко-латинское издание было, таким образом, приобретено Петром во время Великого посольства, вероятнее всего, в 1697 году в Амстердаме, и передано Тессингу как образец. Сопоставляя русский перевод Копиевского с оригиналом, тотчас заметим, что перевод этот сделан не с греческого текста, а с латинского перевода Гейнзия, о чем авторстве русский переводчик мог, кстати, и не знать: в перепечатках имя прославленного филолога подписано только под греческими стихами, открывающими сборник. С греческим текстом Копиевский сверялся в трудных случаях, когда требовалось уточнить латинский термин. Пример – «Лисица и маска» (Aesop. 27); в книге Гейнзия, который печатает текст младшей редакции Эзоповского сборника, басня озаглавлена Ἀλώπηξ, лат. *Vulpes* (№ 2, стр. 9), у Копиевского «Лиса» (стр. 15):

ἀλώπηξ εἰς οἰκίαν ἐλθοῦσα ὑποκρίτοῦ καὶ ἕκαστα τῶν αὐτοῦ σκευῶν διερευνωμένη εὔρε καὶ κεφαλὴν μορμολυκίου εὐφυῶς κατεσκευασμένην, ἣν καὶ ἀναλαβοῦσα ταῖς χερσὶν ἔφη: “ὦ οἶα κεφαλὴ, καὶ ἐγκέφαλον οὐκ ἔχει”.

Vulpes, cum in domum mimi venisset, singula illius vasa perscrutata larvae quoque caput affabre factum invenit. Quo in manus sumpto, “O quale, inquit, caput et cerebrum non habet”.

Лисица, вшедши в дом кукольников, или игрища комедыина, вся сосуды его пресмотри, обрете тамо лярву, сиречь страшило подобие лица и главы человеческия, изрядно зделанныя. Приемши же на руки, «О какова, рече, глава, а мозгу в ней нет».

«Лярва» калькировано с латыни, откуда и «сосуды», буквальный перевод лат. *vasa*; греч. *σκευή* = «утварь», здесь в смысле театрального реквизита. Сравним также порядок слов в заключительной фразе: в греческом *verbum dicendi* предшествует прямой речи, русское «рече» стоит там же, где и латинское *inquit*. «Страшило» копирует греческое *μορφοῦκιον*. (Русским аналогом была бы «харя» в значении маски.) «Лица» в оригинале нет, но пояснения в целом характерны для переводческого стиля Копиевского. При передаче античных реалий исполнитель петровского заказа сталкивается с банальной проблемой, известной всем переводчикам: переводить, как есть, или в духе культурной адаптации. Желаящие примирить оппозиционные принципы обычно прибегают к интерпретирующему переводу. Так поступает и Копиевский: *timē* он переводит «кукольников, или игрища комедыина». На деле компромисс невозможен. После «кукольников» русский читатель, вероятно, представил себе не античную маску (закрывавшую всю голову, как водолазный шлем), а голову большой куклы. На этом можно было остановиться: «игрище комедиино» лишь сбивает с толку, ничего не поясняя.

Обвинять переводчика, разумеется, не в чем. Просветительская направленность его перевода, напротив, ценна, как ценно и стремление приблизить читателя к миру древних, в частности, через обращение к греческому, элементарные лексико-грамматические знания которого автор, надо полагать, приобрел в гимназии, именовавшейся «Слуцкими Афинами».¹⁰¹ Единственным дополнением к изданию Гейнзия в русской книге служат двустраничный словарь имен лягушек и мышей: «Боборокетес – Болотная; Каламинθисос – Лебедница, от лебеды, Крамбофагос – Капустница, Капустоед <...> Артепibuлос – Хлебосьщник» и т. д. Передача греческих неологизмов, как и древних реалий, обязывает к инвентивности, и здесь Копиевский справляется совсем не плохо. Его переводческая хватка заметно слабеет при работе с образным и насыщенным отсылками

¹⁰¹ О старейшей школе Белоруссии см.: Глебов 1903.

к литературной традиции византийским проэпием, который в русском сборнике приведен с обширными купюрами (Ἐκ τῶν Φιλοστράτου εἰκόνων μῦθοι – Ex Philostrati imaginibus fabulae – «С Филостратовы персон или лиц притчи»):

ἐμέλησε μὲν γὰρ καὶ Ὅμηρῳ μῦθου καὶ Ἡσιόδῳ, ἔτι δὲ καὶ Ἀρχιλόχῳ πρὸς Λυκάμβην· ἀλλ' Αἰσώπῳ πάντα τὰ τῶν ἀνθρώπων ἐκμεμῦθῶται καὶ λόγου τοῖς θηρίοις μεταδέδωκε λόγου ἕνεκεν.

Nam et Homero quidem et Hesiodo, sed et adversus Lycambem Archilocho cura fabularum fuit. Aesopus vero in humana vita describenda omnes prope fabulas conscripsit. Qui non sine ratione brutis tribuit sermonem.

И Гомерии же нечто [?] и Гезиод, но противу Лукамбу Архилог имеша по-печение притч. Эсоп же в описании бытия человеческого едва не все притчи сложил, иже не без вины зверем присвоил речь, си есть глагол.

Но пусть даже Копиевский иногда прихрамывает в латыни (перепутал частицу с местоимением), не вполне гибок в русском и недостаточно начитан, чтобы произвести впечатление на широко образованных друзей Петра, таких как Брюс, или на ученых москвичей, питомцев Славяно-греко-латинской академии, – его учебные пособия, одним из которых, по существу, являются «Притчи Эсоповы», сыграли свою роль, начав воспитывать у русского читателя привычку к секулярной литературе.¹⁰² Его совместные с Тессингом издания обозначили цель монарших стремлений и тем самым вызвали у более способных желание превзойти.

Что у других получалось лучше, выяснилось довольно скоро. В 1708–1709 гг. Копиевский подготовил перевод Кв. Курция Руфа. Автограф, датируемый по кодикологическим признакам первой четвертью XVIII в., хранится в БАН (ПИБ 81 = Петр. гал. 31, рукопись передана из эрмитажного собрания¹⁰³), озаглавлен «О славных делах Александра Великого Македонского». Более точная дата выясняется по косвенным обстоятельствам. Идея перевода носилась в воздухе:

¹⁰² Ср.: Мурзанов 1903, 246: «Издания Копиевского в общем весьма замечательны для своего времени, для только что начинавшей учиться светским наукам и у новых учителей России».

¹⁰³ 265 л. 4°, скоропись. Предположительно, оба русских перевода Курция нач. XVIII в. сделаны со страссбургского издания 1670 г.: эта книга наличествует в библиотеке Петра (Боброва 1978, 118, № 1038).

«История Александра» была популярна у читателей эпохи, особенно любима полководцами,¹⁰⁴ и сравнение Александра с новым Великим Преобразователем напрашивалось.¹⁰⁵ Но Копиевский, скорее всего, руководствовался известием о том, что книга нужна самому Петру. В начале ноября 1708 г. царь пишет М. П. Гагарину, Н. К. Вяземскому, А. А. Виниусу и особенно подробно И. А. Мусину-Пушкину, руководившему делами московской типографии, о различных делах, связанных с изданием книг и введением нового типографского шрифта.¹⁰⁶ Письма Мусина-Пушкина от 1.10 и 26.10.1708, адресованные Ф. П. Поликарпову, которые Голиков изучал «в конторе Синодальной в Москве», содержат высказанное будто бы самим царем указание «историю Курциеву об Александре Македонском, исправя, напечатать».¹⁰⁷ Хотя данные Голикова проверить невозможно и среди бумаг Петра нет приказа изготовить русского Курция, свидетельство кажется достоверным: интерес к одному из лучших собственно исторических произведений об Александре, созданных в античности, определялся неоднократно отмеченным нами вниманием Петра к делам македонского вождя. Кроме того, следом за этим требованием Голиков цитирует еще другое: «Волкова перевода книгу о войнах Юлия Цезаря также напечатать». Имеется в виду перевод книги А. де Рогана 1711 г., упомянутый выше (гл. I, разд. 3) в связи с источниками, из которых юный Петр мог почерпнуть знания об античном мире. Весьма правдоподобно, что среди первых книг, напечатанных гражданским шрифтом, монарх желал видеть историю Александра и переложение «Записок» Цезаря: оба исторических персонажа интересовали

¹⁰⁴ В том числе Ришелье: Albrecht 2012, 924.

¹⁰⁵ Феофан Прокопович цитировал Курция, сравнивая Петра с Александром, уже летом 1706 г., в «Слове приветствительном на пришествие в Киев Его Царского Пресветлого Величества» (см. наст. изд., гл. III), чем, возможно, и возбудил интерес к книге Курция самого Петра, свидетельство о котором приводит Голиков. Юст Юль, встретивший царя в декабре 1709 г., отзывается о нем следующим образом: «Говоря вообще, царь, как сказано в “Супplemente” к Курцию об Александре Великом: *Anxiam corpori curam feminis convenire dicitat, quae nulla alia dote aequae commendantur; si virtutis potiri contingisset, satis se speciosum fore*»: (Щербачев 1899, 92), сразу после хрестоматийно известного портрета: «Царь очень высок ростом, носит собственные короткие коричневые, вьющиеся волосы...» и т. д.

¹⁰⁶ ПБП VIII, 1, 289; 303–304.

¹⁰⁷ См.: Голиков 1837–1843, IV, 299 – для удобства цитируем здесь «Дополнения» по второму изданию.

его и как полководца, и как реформатора. Осенью 1708 г. Копиевский состоял переводчиком Посольского приказа.¹⁰⁸ От Поликарпова он должен был узнать о насущной задаче. Через несколько месяцев вышел в свет труд, на титульном листе которого значилось: «Книга Квинта Курция о делах содеянных Александра Великого царя Македонского. Переведена повелением Царского Величества с латинского языка на российский лета 1709-го и напечатана в Москве того же лета в октоврии месяце». П. П. Пекарский, которому известна была и рукопись, находившаяся в Эрмитаже, и, разумеется, московское издание, делает поспешный вывод об авторстве Копиевского.¹⁰⁹ Правда, добросовестный ученый указал и на слова Ф. Х. Вебера, согласно которому напечатанный перевод «сделан под надзором пастора Глюка». Деятельности Эрнста Глюка в Москве Вебер (склонный преувеличивать роль иностранцев в просвещении России) посвятил пространный панегирик, приведя список книг, которые тот вместе с «многими помощниками», будто бы, перевел на русский. Доверять этому сообщению невозможно: в списке, помимо Курция, и Ювенал, и Цезарь (почему-то дважды; видимо, имеются в виду переиздания книги де Рогана в переводе Б. И. Волкова), и Эзоп. Похоже, Вебер перечислил произведения, о которых нечто слышал.¹¹⁰ Однако сопоставление текстов рукописи из собрания БАН и издания 1709 г. обнаруживает различия столь кричащие, что гипотеза об общем авторстве этих текстов также отпадает, и после Пекарского ее никто не

¹⁰⁸ Бегунов 1999.

¹⁰⁹ Пекарский 1862, II, 217.

¹¹⁰ Weber 1739, 23–25. До того, как привести список, он в восторженных выражениях пишет о московской гимназии Глюка (просуществовавшей лишь несколько месяцев при жизни своего основателя – с февраля по май 1705, после чего превратившейся в языковые курсы и в 1715 г. закрытой: см. наст. изд., гл. IV, разд. 2). Можно было бы предположить, что перечислены произведения, которые предполагалось читать по программе этой гимназии, например, «Введение в историю» Пуфендорфа. Мешает включение в список «Le jardinage de Quintinu», то есть двухтомного пособия по садоводству Жана-Батиста де ла Кантини (Quintinie) «Instruction pour les jardins fruitiers et potagers» (1690). В связи с этой книгой Вебер рассказывает удивительную историю о том, как Волков (сотрудник Г. И. Головкина в Берлине, редактор «Ведомостей» до 1728 г., умер в 1757), «Minister zu Konstantinopel, Paris und Venedig», которому царь якобы поручил перевод, не умея найти русских эквивалентов многочисленным французским терминам из области садоводства, в отчаянии покончил с собой. Второй том «Преобразованной России», как указывалось, полон небылиц.

отстаивал. Расхождения заметны в самом заглавии (см. выше), затем в переводе супплементов Х. Брунона, реконструирующих содержание двух первых недошедших книг. Ср. в первой же фразе: «Филип Македонский <...> бысть сын Аминты, нарочитаго и разумнаго мужа, всякими храбрыми царскими делы преукрашена» (Копиевский, Л. 1); «Филипп Македонянин <...> Аминты мужа велми разумнаго и всякими царскими добродетelmi украшенного был сын» (Аноним, стр. 1). Ниже еще три примера:

1) 4, 1, 7: *Ibi illi litterae a Dareo redduntur, quibus ut superbe scriptis vehementer offensus est: praecipue eum movit, quod Dareus sibi regis titulum nec eundem Alexandri nomini adscriperat.*

Копиевский, 104: «Тамо же от Дария послание ему дано бысть. Понеже гордо писано, зело разгневался. Наипаче же прогневался, что Дарий себе царское написание, Александру же не приписа точив [sic] имя».

Аноним, 73: «Тамо ему грамоты от царя Дария вручили прегордо писанны, ими же зело оскорбился. Наипаче сие Александра возбудило, яко Дарий себе назвал царем, а ему того титла не надписал».

2) 7, 1, 2: *Moverat et claritas iuvenis et patris eius senectus atque orbitas.*

Копиевский, 181v: «Умили их храбрость и благородство юноши, отца его старость и бесчадство».

Аноним, 262: «Наипаче подвизала их честность юноши, старость отца его и сиротство».

3) 10, 1, 1: *Isdem fere diebus Cleander et Sitalces et cum Agathone Heracon superveniunt, qui Parmenionem iussu regis occiderant. V milia pedi tum cum equitibus M, sed et accusatores eos e provincia, cui praefuerant, sequebantur.*

Копиевский 247v: «Во днях же тех Клеандр и Ситалк и с Агафоном Геракон приидоша, которые Пармения повелением царским убиша. ε' тысяч пеших и тысящу конных. Но клеветавший тоя земли, идеже начальствоваша, идяху вслед их».

Аноним, 438: «В оные же дни Клеандр и Скиталкес (sic) и со Агафоном Никанор приходят, Пармениона повелением царским убивше: и пять тысячъ пеших с тысящию конницы приведше, но и клеветницы их от страны в ней же началствоваху последствоваша».

Оставшийся в рукописи перевод недоработан: заканчивать не было смысла, так как Поликарпов решил печатать другой текст. Вместе с тем видны и характерные особенности переводов Копиевского: пояснения, неологизмы, а также небрежности, которых в другом ва-

Рианте все же меньше. Озадачивает анонимность изданного текста – серьезный аргумент в поддержку сообщения Вебера о коллективном авторстве. Требования царя следовало исполнять немедленно, Мусин-Пушкин угрожающе писал Поликарпову, что неисполнение «взыщется на нем».¹¹¹ В цитируемом выше заглавии отмечено, что перевод был начат в 1709 г. и что набор осуществлен уже к октябрю того же года. Вероятно, разные сегменты сочинения Курция переводились разными людьми (Поликарповом, Волковым, И. Н. Зотовым и др.), после чего Поликарпов отредактировал текст.

Текст этот четырежды переиздан при жизни Петра. Такой успех едва ли возможно объяснить «растущим вниманием общества [?] к восточным делам».¹¹² О причине позволяет догадаться дальнейшая судьба Курциевой «Истории» в России. За столетие от Петровской до Пушкинской эпохи она переводилась еще дважды: в Елизаветинское время С. П. Крашенинниковым (1748) и затем А. И. Мартосом (1819). Столь заметное место ее на общем фоне переводной литературы XVIII – нач. XIX веков определил уж точно не интерес к Востоку. Также трудно считать причиной пригодность памятника для апологии петровской реформы, литературную или же филологическую взыскательность тогдашнего русского читателя. Особенно то обстоятельство, что за перевод взялся Крашенинников, который никогда не занимался литературной работой (среди его трудов этот перевод – единственный), заставляет задуматься о мотивах переводчиков. Перевод Мартоса – тоже любительский, выполненный питомцем инженерного корпуса, хотя и не чуждого писательству. Представляется вероятным, что своим частым обновлением русский Курций обязан особенностям преподавания древних языков в духовных и светских школах. Латинские фразы с подстрочным переводом в «Грамматике» Копиевского показательны для тогдашних методов преподавания латинского и греческого. Перевод также использовался как подстрочник, без которого не мыслилось школьное чтение древних авторов. Сказанное проясняет цель, которую преследовал Петр, определяя план переводческой деятельности. Не иначе, чем книги по фортификации, артиллерии, кораллестроению, механике и другим «художествам», басни Эзопа и «История» Курция стано-

¹¹¹ Письмо цитирует Голиков (1837–1843, IV, 299).

¹¹² Фролов 1999, 54.

вятся частью образовательной реформы и держатся в программе русской школы более столетия.

Русские «антиковедческие» книги мало заметны среди нескольких сотен¹¹³ напечатанных при Петре и совершенно теряются в той массе разнообразных изданий античных литературных памятников и книг об античности, которые вышли в первой четверти XVIII века в остальной Европе. К вышеназванным можно прибавить сборник «Кратких, витиеватых и нравоучительных повестей» Бениаша Будного (= «Апофтегмата», перевод с польского, Москва, 1711, через год переиздан) и альбом гравюр к «Метаморфозам» Овидия, копированный Алексеем Ростовцевым в Петербурге («Овидиевы фигуры в 226 изображениях», СПб., 1722).¹¹⁴ «Введение в историю европейскую» С. Пуфендорфа, переведенное Гавриилом Бужинским с латинского перевода Крамера (1718, переиздано в 1723), вытеснило с рынка исторический учебник Копиевского;¹¹⁵ античному миру и причинам распада Римской империи в обзоре Пуфендорфа, одном из лучших на то время исторических обзоров, посвящена обширная глава.¹¹⁶ Замыкает список «Библиотека» Аполлодора (1725), о которой речь ниже. Историк русского антиковедения, хваля Петра, признает: «интересы собственно научные часто отодвигались на второй план».¹¹⁷ На деле, таких интересов не было вовсе. Петровские переводы античных авторов имеют чисто дидактическое значение. Крупные тиражи исторических книг связаны с потребностями гуманитарного образования, и по своей популярности они не сопоставимы с пособием по барочным аллегориям, каким являются «Символы и эмблемата» (1705) – самый успешный совместный проект Тессинга и Копиевского и едва ли не самое востребованное из петровских изданий. Для прививки евро-

¹¹³ Шицгал 1959, 22: ок. 650 наименований.

¹¹⁴ Подробно об этом издании см. в гл. VI, разд. 1.2.

¹¹⁵ Копиевский, по-видимому, начал работать над переводом «Введения» Пуфендорфа: Бегунов 1999.

¹¹⁶ Как можно предположить, именно из чтения Пуфендорфа Петр вывел мысль, высказанную в знаменитой речи по поводу заключения мира со Швецией: «надеясь на мир, не ослабевать в воинском деле, дабы с нами не так случилось, как с монархией греческой» (см. Предисловие к наст. изданию). По заключению Пуфендорфа, Византия приходит в упадок и погибает, потому что резко падает численность ее войска (стр. 26 русск. перевода).

¹¹⁷ Фролов 1999, 46.

пейской жизни Петру нужны были прежде всего такие пособия. Филология для него не образовывала жизненного содержания, и не могла иметь такового, пока не была решена главная задача – помочь соотечественникам освоить античную составляющую западноевропейской культуры.

Одно из доказательств успеха Петра в решении этой дидактической задачи – немалое количество рукописных переводов античных книг. Заказывали их, по большей части, люди, которые принадлежали к новорусской элите. С. И. Николаев, издавший перевод повести «Лукий или Осел» Псевдо-Лукиана («Повесть о Лукиановом осле», список 1720-х годов, принадлежавший И. Г. Паузе),¹¹⁸ в предпосланной изданию статье называет еще следующие переведенные в изучаемую эпоху памятники:

- 1) Первая книга «Эпитом Тита Ливия» Л. Аннея Флора («Ливия Юлия Флора о начатии и действиях народу римскаго», анонимный перевод спольского, 1704);
- 2) «О знаменитых людях» Корнелия Непота (выборочные жизнеописания, в переводе И. Г. Паузе, 1705);
- 3) «От основания Города» Ливия (полный перевод дошедших книг, осуществленный учителями основанной в 1700 г. Черниговской училищной коллегии, 1716);
- 4) «Достопамятные деяния и изречения» Валерия Максима («Валерия Максима приклады памяти достойные», анонимный перевод, рукопись датируется началом XVIII в.);
- 5) «Энхейридион» Эпиктета («Епиктетов Энхиридион с греко-латинского на славяно-российский диалект преложенный», также без указания автора, 1722; по правдоподобию предположению С. И. Николаева этим автором мог быть И. Ильинский, представивший свой перевод Петру в 1724¹¹⁹);
- 6) «Афоризмы» Гиппократова (дата и автор неизвестны, рукопись в петровском собрании БАН);
- 7) «Пинакс» Кебета («Кевята Фивеанина, философа платонического, Дека о правом состоянии жизни человеческия», перевод А. Барсова, 1720);
- 8) «Метаморфозы» Овидия (два анонимных перевода с польского¹²⁰).

¹¹⁸ Николаев 1991, 143–159.

¹¹⁹ Там же, 136, со ссылкой на «Материалы для биографии кн. А. Д. Кантемира» Л. Н. Майкова (1903).

¹²⁰ Там же, 137, прим. 16; Николаев 1988, 162–164; до статьи С. И. Николаева перевод «Метаморфоз» приписывался П. А. Толстому; ученый обосновывает аттезу.

Перечисленные переводы сохранились, Эпиктет, Ливий, Гиппократ и Кебет дошли даже в нескольких списках. Их издание и исследование – дело будущего. Не сохранились, но известны по заслуживающим доверия свидетельствам:

- 9) Подборка писем Цицерона («Епистолии Цицерона» из библиотеки А. А. Матвеева);
- 10) Избранные мысли Сенеки («Книга, титулованная Разум Сенекин, или Лутчия речения сего философа», из архангельской библиотеки Д. М. Голицына, по описи 1737–1738 г.);
- 11–12) «Политика» и «Физика» (?) Аристотеля («Диолектика политика премудраго философа Аристотеля», «Книга премудраго Аристотеля о разных вещах физических», также из голицынского собрания);
- 13) Сборник натурфилософских трактатов («Философа Аристотеля и протчих мудрых о физических вещах описания», из того же источника);
- 14) «Записки Цезаря» («Июлия Кесаря дел описание», перевод Ф. Л. Анохина с латинского оригинала, выполнен по указу Петра в 1724 г.¹²¹).

Вместе с рукописным Псевдо-Лукианом, «Тактикой Льва» Копиевского, истоминским Фронтинум (см. выше, гл. I, разд. 4) и Цезарем по де Рогану набирается в общей сложности более двадцати античных произведений разного объема, переводы которых с оригинала или с переводов (польских, латинских, голландских, французских) выполнялись за период с 1690-х годов до смерти Петра.¹²² «Совокупность приведенных сведений, – отмечает С. И. Николаев, – не позволяет согласиться с простой констатацией того, что “в первой чет-

¹²¹ Последнее документированное проявление интереса Петра к делам Юлия Цезаря. Вероятно, перевод с присланной ему в 1716 г. латинской книги. Таким образом, хотя труд Анохина не найден, преждевременно утверждать, что данное Петром в 1723 г. указание перевести Цезаря с языка оригинала «не было исполнено, очевидно в связи со скорой смертью царя» (Фролов 1999, 55).

¹²² Возможно существовали и другие, неучтенные пока, переводы или переложения полных текстов или фрагментов. С. И. Николаев приводит свидетельство М. П. Аврамова: в челобитной Елизавете Петровне петровский типограф, составитель «Книги Марсовой», раскаявшийся впоследствии в своих прогрессивных взглядах и закончивший жизнь в подвале Тайной канцелярии, рассказывает о том, как Петр дал ему для изучения несколько «новопереведенных и его величеству от некоторых якобы разумных людей поднесенных Овидиевых и Вергилиевых языческих книжищ». Что представлял собой упоминаемый здесь перевод поэм Вергилия, так же мало понятно, как и содержание поэтической книги Горация «О добродетели», переложение которой в числе прочих книг планировал напечатать Копиевский: Бегунов 1999.

верти XVIII в. русская литература пополнилась целым рядом новых переводных произведений, содержащих сведения об античном мире” [Фролов 1991, 55¹²³]. Это было не постепенное увеличение, а резкий взрыв: в 1690–1720-х гг. памятников античной литературы было переведено едва ли не больше, чем за всю предшествующую историю русской литературы, а число переводов, так или иначе трактующих античные темы и сюжеты (историография, драма, проза), необычайно возросло.¹²⁴ Популяризация античности удавалась, добавим, еще и потому, что новые переводные пособия по различным военно-техническим наукам были полны античных аллюзий: мы показали в первой главе, что сам Петр усваивал античные образы именно из таких пособий.

Большинство переводов античных книг осталось, однако, в рукописи. Качеством отделки они не отличались от «Истории» Курция, которую готовил Копиевский.¹²⁵ Их издание потребовало бы дополнительных усилий по редактированию, и такая работа вряд ли входила в первостепенные задачи петровской культурной политики. Когда Синодальная типография решила было печатать Ливия, обнаружилось, что перевод «зело неисправный», и приведение его в порядок требует «ко исправлению и труда многого и времени довольнаго».¹²⁶ С другой стороны, никто и не думал братья за переложение, например, Софокла или Гомера. Славянский перевод «Троянской истории» Гвидо де Колумна, напечатанный по распоряжению Петра в 1709 г.,¹²⁷ едва ли готовил «к восприятию последовавших переводов из Гомера».¹²⁸ Адекватному восприятию «Илиады» и «Одиссеи» вещь, основанная на «историческом» Дарете Фригийце, во всяком случае не способствовала. Вместо стихов Овидия напечатали альбом иллюстраций. Отсутствие среди изданий эпохи Петра шедевров античной поэзии, так же как отсутствие изданий научных (за одним исключением, см. ниже), определяется просветительской установкой, в которой заключена

¹²³ С. И. Николаев ссылается на первое издание труда Э. Д. Фролова (1967 г.).

¹²⁴ Николаев 1991, 137.

¹²⁵ Чей перевод Льва Миротворца 1698 г. был, кстати, скептически оценен Ф. А. Голониным; книгу вернули Копиевскому «аки безделицу какую»: Пекарский 1862, I, 14.

¹²⁶ Николаев 1991, 137.

¹²⁷ Пекарский 1862, II, 214; см. также гл. I, разд. 1.

¹²⁸ Егунов 1964, 26.

сильная сторона петровской реформы, но вместе с тем и ее слабость: история филологических занятий доказывает, что достижения плохо возможны без увлечения античностью, развить которое не способна одна лишь назидательная литература. В целом роль печатной деятельности Петра для утверждения подлинного, а не внешнего классицизма в России видится не в издании четырех-пяти посредственного качества переводов античных авторов и «целого ряда» учебных книг, «содержащих сведения об античном мире».¹²⁹ Одного этого оказалось бы недостаточно, как недостаточно было учредить школы с арифметикой и латинским – требовалось зазвать в эти школы и удерживать в них учеников.¹³⁰ Голландская типография, реформа азбуки,¹³¹ наконец, фактический запрет на переписывание духовных книг неразлучно соединили литературу с печатным словом, что более всего остального помогло ей стать светской. Поэтому даже при хаотичности выбора моделей, тяжести идейного балласта и тормозящем влиянии привычных в церковной жизни конфликтов и интриг прививка русской культуры к античным корням оказалась жизнеспособной.

Издание «Мифологической библиотеки» Псевдо-Аполлодора, вышедшее за пару недель до смерти Петра («Аполлодора грамматика афинейского библиотеки,¹³² или о богах, напечатана повелением императорского величества в Москве 1725 году в генваре»), хотя также имеет ценность преимущественно дидактическую, стоит особняком в серии петровских печатных изданий, будучи единственным произведением греческого автора, переведенным с языка оригинала: другие или остались неизданными, или переведены с латинского перевода; вообще переводчики эпохи Петра латинских авторов выбирают чаще, что и естественно, учитывая прозападную направленность реформы. В «Предисловии к читателю», которое сочинил Феофан Прокопович, предпосылки появления этого перевода описаны следующим образом:

¹²⁹ Фролов 1991, 55.

¹³⁰ «Из 2000 навербованных, большей частью силой, учеников [провинциальных школ] действительно выучиваются к 1727 году только 300 на всю Россию. Высшее образование, несмотря на проект “Академии”, и низшее, несмотря на все приказания Петра, остаются надолго мечтой». Так заканчивает статью о Петре в «Брокгаузе» П. Н. Милюков.

¹³¹ Ср.: Wes 1992, 16.

¹³² Множественное число, вероятно, возникло из неправильно понятого *родительного* «bibliotheces» в заглавии издания Б. Эджио (см. ниже).

«Не в давнем времени державний империи наш Петр Великий от любомудрого с людьми учеными собеседования, в яковом он (получая от многотрудных попечений своих некую свободу) паче прочих у тех охотно упражняется, возымеv честное любопытство, откуда язычницы производят начало суетного своего многобожия и есть ли о том некая история. И услышав о сем аукторе Аполлодоре, возжелал обрести его и обретенного на еллинском диалекте купно с переводом латинским повелел на русский наш язык перевести и напечатать» («Аполлодора <...> библиотеки», 3–4).

«Люди ученые», то есть, вероятно, сам Феофан, занявший при Петре такое же исключительное положение, которое при Алексее Михайловиче занимал Симеон Полоцкий, не имели большого выбора: единственным качественным изданием Аполлодора на то время было двуязычное издание, подготовленное сполетанским гуманистом Бенедетто Эджио (Egio).¹³³ Для царя было куплено голландское переиздание 1669 г. (*Apollodori Atheniensis grammatici Bibliothecae, sive De deorum origine, libri III Benedicto Aegio interprete. Amstelodami, apud J. Janssonium à Waesberge*), эта книга сохранилась в библиотеке Петра.¹³⁴ В отличие от Копиевского, который в билингвах ориентировался на латинский, переводчик Аполлодора – А. К. Барсов – переводил с греческого. Об этом он информирует в собственном кратком «Любопытному читателю предуведомлении», сопровождающем «Предисловие» Феофана:

«Чего же ради его Императорское Величество любомудрым своим рачицелством вознамерен сию книгу своему народу яко чадолюбивый отец изъявити,¹³⁵ сие доволно познаеши из предисловия книги сея, еже Святейшего Правительствующего Синода Вицепрезидент, Преосвященный Феофан Архиепископ Псковский и Нарвский, любопытству твоему изъяснити не пренебрегл. Зде точию предъявити довлеет, что перевод книжицы сея сочинен паче с первообразного греческого сочинения, неже с перевода латинского. А понеже имена суеврных богов паче латински, неже гречески, яко во всей Европе, тако и в России во употребление вошли, яко сия: Сатурн, Юпитер и Иовиш, употребительнее, неже Крон, Зеус

¹³³ Оно же – editio princeps: *Apollodori Atheniensis Bibliothecae, sive de deorum origine, tam graece, quam latine, luculentis pariter ac doctis annotationibus illustrati. Benedicto Aegio Spolentino interprete. Romae, In aedibus Antoni Bladi, 1555.*

¹³⁴ Боброва 1978, 106, № 875.

¹³⁵ Ср. в «Предисловии» Прокоповича, стр. 4: «Вина же того не простое его Величества любопытство было, но с намерением великом в нашем пользы».

и Дий, того ради чтущ книгу сию, аще имена собственные обрящеши тебе сумненная, не вознебрежи воззрети при конце книги сея в Каталог по алфавиту показанный, где и речей сумненных Экстракт» («Аполлодора <...> библиотеки», 20).

Стиль цитируемого отрывка говорит сам за себя. Отзывы о Барсове как преимущественном грецисте, литературно одаренном и ученом переводчике,¹³⁶ вполне подтверждают его главным трудом: русский Аполлодор точнее, понятнее и выразительнее русского Курция. Одного примера будет достаточно:

οἱ δὲ Αἰγύπτου παῖδες ἐλθόντες εἰς Ἄργος τῆς τε ἔχθρας παύσασθαι παρεκάλουν καὶ τὰς θυγατέρας αὐτοῦ γαμεῖν ἠξίουον. Δαναὸς δὲ ἅμα μὲν ἀπιστῶν αὐτῶν τοῖς ἐπαγγέλμασιν, ἅμα δὲ καὶ μνησικακῶν περὶ τῆς φυγῆς, ὠμολόγει τοὺς γάμους καὶ διεκλήρου τὰς κόρας. <...> ὡς δὲ ἐκλήρωσατο τοὺς γάμους, ἐστίασας ἐγχειρίδια δίδωσι ταῖς θυγατράσιν. αἱ δὲ κοιμωμένους τοὺς νυμφίους ἀπέκτειναν πλὴν Ὑπερμνήστρας· αὕτη γὰρ Λυγκέα διέσωσε παρθένον αὐτὴν φυλάξαντα (2, 15–21).

«Дети же Египтовы, пришедше в Аргос, упрашивали Данаа, чтоб вражду успокоить, и дочерей его за жен себе просили. Данай же, купно не веря их обещаниям, купно же и злопомня о бегстве и изгнании своем, соизволил быть браком, и девице по жребиям разделяти начал. <...> А когда по жребием каждый свою повел, тогда Данай, угостив зятьев, роздал дочерям по ножичку, а они спящих женихов побили, кроме Гипермнстры: она токмо едина Лингеа уберегла, который ее девою сохранил» («Аполлодора <...> библиотеки», 93–97).

Думаем, Барсов намеренно переводит ἐγχειρίδια уменьшительно, чтобы усилить драматизм; «кинжалы» вряд ли показались бы реалистичнее. Словарь греко-латинских соответствий и аннотированный индекс имен украшают издание. Переводчик также предуведомляет о некоторых обстоятельствах появления своего труда. По возвращении из персидского похода в декабре 1722 г. Петр «благоволил быть» в Синоде, принес с собой приобретенную для него «сего Аполлодора грамматика афинеяского книгу еллинским и латинским диалекты изданную», и приказал выполнить перевод, Синод же «своим благоразсудным рассмотрением» возложил исполнение царской воли на него, справщика московской типографии,

¹³⁶ Рыбалко 2009; Вознесенская 2003.

«еще и недостойна сиевому делу суца» (стр. 19). Отметим, что Барсов приписывает себе самостоятельную роль и определенное значение в истории создания книги. Это оказывается существенным, если вспомним, что через семь лет он окажется в пыточном застенке Тайной канцелярии, где и погибнет, пав жертвой подозрительности Феофана.

Доверяя обоим свидетельствам, оценим пафос «Предисловия» Прокоповича, написанного в жанре ученой проповеди. По сути, оно представляет собой ответ на совершенно не тривиальный вопрос Петра о происхождении античного политеизма. Задача автора определяет претензию если не на теологическую новизну, то во всяком случае на известную *научность*, наряду с прочими достоинствами отличающую эту книгу об античности от прочих изданных при Петре. Переплетая свои доводы с критикой антропоморфных греческих богов («како же не безумное почитание таковых богов, яко и человецы, не честь но казни достойнии суть»), Феофан пытается доказать, что языческая народная религия и ветхозаветная книжная вера происходят от общего начала. Разница в том, что греки по наивности перепутали Бога и его творение. Порождающей причиной античный человек, так же как и мы, считали «вину некую безначальную и предвечную», но только мы «оную вину нарицаем Богом», тогда как древние «на тварь яко начало имущую, тако и конец имети могущую, и потому на некое существо немощное уповают». Причина их ошибки кроется в стремлении объяснить то, чего человеческая мысль адекватно объяснить и описать не в силах. Поэтому их боги живут в пространстве и времени, «местами яко же и прочие вещи определяеми суть». Греческая религия и мифология поучительны не только как отрицательный пример для христиан, которым, конечно, следует читать античных авторов, и в частности, таких как Аполлодор, но читать вдумчиво, не увлекаясь их занимательностью, не повторяя ошибки тех, кто «суеверные росказы сладце приемлют, не спрашивая нимало, чем сие или оное предание утверждается». Надо помнить, что в мифах по-своему открывается Первопричина. Подтверждение тому русский теолог усматривает в параллелях, которые, как ему кажется, можно провести между рассказами греков о своих богах и Библией: «Собственная же от родословия богов Еллинских польза нам сия есть, что в нем следы многия видим истинных повестей, которые имеем в ветхозаветных

книгах Священного писания».¹³⁷ Чтобы помочь неопытному читателю такие «следы» разглядеть,¹³⁸ а заодно и показать, что все рассуждение согласно с последним словом европейской науки, в приложении к переводу приведено «некоего славного древностей изыскателя Самуила Бохарта следование, которым он предивне показывает, како от Ноя и сынов и внуков его развращением истинной истории очинили себе разные боги язычницы».

Протестантский богослов, историк идей, знаток семитских языков, автор новаторских этно- и зоографических исследований библейской литературы «*Geographia sacra*» и «*Hierozoica*», множества комментариев (в том числе к географическим пассажам «Энеиды»), трактатов, рецензий, ученых писем, Самюэль Бошар (*Bochart*, 1599–1667) был заметной фигурой в науке своего времени. Почти все его труды написаны по-латыни. В русском переводе публикуемый текст озаглавлен «Следование о родословии первых богов языческих, како оное из истинной истории Священного Писания языки выплели развращением». Сочинения Бошара под соответствующим латинским или французским заглавием не существует; составители русской книги назвали таким образом сокращенный перевод начальных разделов «*Geographia sacra*». Характер этого перевода ясен уже из первой фразы:

«Истинное Тертуллиана (древнего учителя христианского) слово есть: Что-либо, рече, первейшее есть, истинно есть, ложное же то, что после того произошло. Всеконечно бо истина прежде лжи бывает. Понеже лжа не ино что есть токмо истины растление» («Аполлодора <...> библиотеки», 305).

Ср. *GS*, lib. 1, cap. 1, § 1: «*Tertullianus adversus Praxeam recte asserit id esse verum quodcunque primum, id esse adulterum quodcunque posterius. Necesse enim est, ut veritas sit prior mendacio, cum mendacium nihil aliud sit quam corruptio veritatis*».

Перевод, как видим, снабжен внутритекстовыми пояснениями, интересными место ученых ссылок. Барсов, переведивший текст (латынь ему не настолько привычна, с греческого выходит изящнее),

¹³⁷ «Аполлодора <...> библиотеки», 15.

¹³⁸ Там же, 17: «Паче отнюдь невозможно человеку неученому в книгах Еллинских обоняти следы священныя истины, но надлежит быть искусному как в Священном писании, так и во многих древних книгах...»

и Прокопович, редактировавший перевод, адаптируют труд Бошара к восприятию русского читателя.

Из многих идей Бошара Феофану важна одна – гипотеза о тождестве ветхозаветных преданий и греческих генеалогических мифов, развиваемая Бошаром в первых двух главах «Священной географии», которыми и ограничивается русский переводчик. История Ноя и его потомства сопоставляется с мифами о детях и внуках Сатурна. В духе воззрений Эвгемера ученый пастор считает Сатурна, Зевса, Нептуна и Плутона историческими личностями, отождествляя их, соответственно, с Ноем, Хамом, Иафетом и Симом; для внуков Ноя находят свои соответствия: Пут – Аполлон; Ханаан – Меркурий, Нимрод – Вахх, Магог – Прометей. В поддержку приводятся этимологические выкладки, Бошар изыскивает сходства еврейских и греческих имен. Дальнейшие рассуждения французского автора, касающиеся собственно географии Ветхого Завета (в каком именно месте Ной строил ковчег и т. п.) русским издателям не столь интересны, центральный же тезис первых глав «Священной географии» Феофан распространяет новыми параллелями,¹³⁹ копируя стиль аргументации Бошара.¹⁴⁰ «Другие священных историй знатные следы в еллинских баснях обретающиеся» вкратце таковы: космогония в «Метаморфозах» Овидия повторяет сотворение мира, «как Моисей пишет»; избавление Филемона и Бавкиды – «след» истории Лота; жертвоприношение Ифигении предлагается сравнить с исполнением Иеффеа своего обета, а затем и с легендой об Аврааме и Исааке; Ликург, разогнавший кормилиц Диониса воловьим стрекалом (Ном. II. 6, 134–135), тождествен библейскому Самегеру (Суд 3:31); волшебные волосы Птерелая и Ниса – это кудри Самсона, а привязанные к хвостам лисиц факелы на празднике Цереалий (Ov. Fast. 4, 681–682) – отголосок рассказа о том, как были уничтожены посевы филистимлян; в ином отношении силач Самсон сходен с Клеомедом из Астипалеи (Paus. 2, 9, 3). Примечательно, что Феофан не сравнивает ветхозаветного богатыря

¹³⁹ Большинство он, впрочем, находит у того же автора (не только в «Geographia sacra», но и в «Нierezoica»), и всегда аккуратно дает ссылку.

¹⁴⁰ «Аполлодора <...> библиотеки», 372: «Гомер от Фригии, которую завладел, нарицается. Ибо Фригия в имени своем значит сожжение и наречена так ради некоей части своея черной и аки бы согорелой. А еврейское имя Гомер тотже имеет разум. И тако Гомер не своим личным именем, но от завладевой страны Гомер или Фригии нарицается».

с Гераклом, который зато сопоставлен с Ионой: спасая дочь Лаомедонта от морского чудовища, герой «вскочил в пашеку его и во утробу с оружием, и три дни утробы его терзав, вышел из него да без волосов и плешивым» (история восходит к Гелланику, FGrHist. 4, 26b).

Конечно, петровские издатели разделили с Европой пока только ее заблуждение. До настоящей филологии, до Бентли и Дю Канжа, отечественной науке было далеко; проделать этот путь форсированным маршем помешала скорая смерть Петра. Удивляет, что менее чем за три десятилетия, отказавшись перекраивать старый материал и начав, таким образом, с нуля, реформатор достиг даже этого. Замечательно и другое: почти исключительно в силу личных качеств ему удалось позвать в Россию немало образованных иностранцев. Ведь перед европейской интеллигенцией Петр при всех своих талантах имел вид вполне азиатский, диковинный, какой и должен был иметь восточный деспот – это впечатление хорошо передает гравюра Марии де Вильде. И тем не менее, главным итогом Великого посольства стало строительство «Северной Пальмиры».¹⁴¹ Начитанность в классике верхушки русского общества резко возросла. Насаждение, хотя принимало порой уродливые формы (как бывает, когда потребность в заимствовании *принуждают* испытывать), все же дало не одну сотню обученных в европейском духе молодых людей, чьи культурные ориентиры лежали вне старорусской, обращенной целиком к вере, учености. Карьерные перспективы сделали возможным появление неординарных представителей гуманитарного знания, таких как Поликарпов и Барсов, и даже одного выдающегося – в лице Феофана Прокоповича. Люди духовного звания – Иосиф Туробойский, Феофилакт Лопатинский, Феофил Кролик – создают сочинения светского содержания, полные античных аллюзий: примером может служить «Политиколепная апофеосис» – описание триумфальных врат, установленных Славяно-греко-латинской академией в честь Полтавской победы. В некое историческое мгновение возникла даже иллюзия, что Россия способна стать центром гуманистической образованности.

¹⁴¹ В 70-е гг. XVII в. Пальмиру впервые посетили европейцы с целью научного описания, ее археологические достопримечательности обсуждались в салонах Европы, первая ученая книга о ней появилась в 1705 году. Красиво назвать «Пальмирой» богатый город в пустынных местах: «Северная Пальмира» стала рекламным брендом, так Петр старался привлечь иностранцев: Wes 1992, 8; 12–13.

4. Круговорот наук в Европе

Сказанное иллюзорное впечатление отразилось в известной речи о науках, произнесенной Петром на корабле «Принцес»¹⁴² после спуска его на воду¹⁴³ 27.04.1714¹⁴⁴ во время застолья со старой московской знатью¹⁴⁵ (сенаторами? морскими офицерами?). Ниже текст цитируется по единственному из прижизненных источников, в котором она излагается на языке говорившего:¹⁴⁶

¹⁴² Анисимов, Биохроника, по указанной дате. «Илья Пророк»: Брикнер 1881, 54; «Шлиссельбург»: Голиков 1788, 372; Анисимов 2008, 148).

¹⁴³ Писарев 1743, л. 201–201v (Катиоро приводит речь непосредственно перед описанием гангутской битвы [Catiforo 1748, 237–238]; Писарев перенес текст речи, указав на полях то место источника [стр. 240], где, по его мнению, он должен помещаться); Voltaire 1878 (1763), 554; Bruce 1782, 133.

¹⁴⁴ Другие варианты: 6 мая, 9 сентября или 28 сентября. При определении места и даты Е. В. Анисимов, также как и А. Г. Брикнер, исходит из сопоставления данных Вебера (Weber 1721, 10) с «Походным журналом» 1714 г. (СПб, 1854, 18–19; 102–104; 156). Последние содержат названия кораблей и точную дату спуска на воду, комментарий исчерпывается обычным «веселились довольно» (стр. 18). Трудность в том, что в книге Вебера на полях указан только месяц и год; пространное описание интересующего нас эпизода помещено между апрелем и маем 1714. Заметим, что на палубе, а тем более в каюте (журнал сообщает, что 28.04 «был гром и молния, и дождь»), шнявы «Принцесса» разместилось бы меньше гостей, чем на борту фрегата «Святой Илья», сошедшего со стапелей 6 мая (ст. ст.), но и в том, и в другом случае их едва ли было много. Голикову важно, что царь участвовал в закладке «Шлиссельбурга». Еще важнее, что огромный линейный корабль, каким был «Шлиссельбург», мог вместить многолюдное общество, достойным которого историку показалась программная речь Великого Петра. По той же логике Д. С. Лихачев (1985, 382) приурочивает речь о науках к спуску на воду знаменитой «Полтавы».

¹⁴⁵ Weber, 1721, 10; Voltaire 1878, 554. О вариантах, предложенных другими авторами, скажем в дальнейшем.

¹⁴⁶ Местоимение первого лица у Голикова – всегда с прописной, что противоречит общей тенденции речи, а в иных местах и опасно: «нерадением *Наших* предков» – неужели Петр публично сказал бы подобное о *своих* предках? В другом раннем изложении – в предисловии переводчиков (С. И. Писарева и Г. Дандоло) к «Философии нравоучительной» Эмануила Тезаура (1764), слово «наши» – со строчной буквы. Авторы приводят отрывок петровской речи, причем с заметными отличиями от «списанного» Голиковым у Крёкшина текста: «Историки доказывают, что первый и начальный наук престол был в Греции, откуда, по несчастию, принуждены были оне убежать, и скрыться в Италии, а по малом времени рассеялись уже по всей Европе; но нерадение наших предков им воспрепятствовало и далее Польши пройти их не допустило. Я не хочу изобразить

«Товарищи! Есть ли кто из вас такой, кому бы за двадцать лет пред сим пришло в мысль, что он будет со мною на Балтийском море побегать неприятелей на кораблях, сложенных нашими руками, и что мы переселимся жить в сии места, приобретенные нашими трудами и храбростью. Думали ль вы в такое время увидеть таких победоносных солдат и матросов, рожденных от российской крови, и град сей, населенный россиянами и многим числом чужестранных, мастеровых, торговых и ученых людей, приехавших добровольно для сожития с нами? Чаяли ль вы, что мы увидим себя в толиком от всех владетелей почитании?»

Писатели поставляют древнее обиталище наук в Греции, но кои, судьбиною времен бывши из оныя изгнаны, скрылись в Италии и потом рассеялись по Европе до самыя Польши; но в отечество наше проникнуть воспрепятствованы нерадением наших предков, и мы остались в прежней тьме, в каковой были до них и все немецкие и польские народы. Но

другим каким-либо лучшим образом сего наук прехождения, как токмо циркуляциею или обращением крови в человеческом теле: да и кажется, я чувствую некоторое в сердце моем предуведение, что оныя науки убегут когда-нибудь из Англии, Франции и Германии и перейдут для обитания между нами на многия веки, а потом уже возвратятся в Грецию на прежнее свое жилище» (Писарев, Дандоло, 1764, 2–2v). Стиль здесь более аутентичен, и именно этот текст, а не версию Голикова, цитирует С. И. Николаев в начале первой главы «Литературной культуры Петровской эпохи». Однако источником Писарева, вероятно, служит отредактированный им же перевод соответствующего отрывка Антонио Катифоро. Перевод «Vita di Pietro» выполнен Писаревым в 1743 г., но опубликован только в 1772 (вторым изданием – в 1788; обе книги уже в XIX веке стали редкостью). Все характерные обороты присутствуют в сохранившемся черновом рукописном варианте: «историки доказывают», неуклюжий «каттедр наук», превращенный затем в «престол» («Sitz der Wissenschaften» у Вебера), «по несчастному несогласию времен», «по малом времени», и примечательно петровское «я не хочу уподобить другим каким образом сего происхождения наук <как> токмо циркуляции или обращению крови в человеческом теле» (Писарев 1743, л. 201–201v). Писарев, очевидно, читал книгу Вебера; кроме того, он был талантливым стилистом, хорошо представлявшим себе петровский слог, яркой чертой которого является смешение славянской лексики с латинизмами, галлицизмами, вообще – «учеными» словами. При этом важнейший для Петра – как постараемся показать – пассаж о возвращении наук в Грецию у Писарева совершенно смазан. Источником Катифоро, скорее всего, является авторский французский перевод Вебера (ср.: Weber 1725, 17: «je comparerai cette circulation des sciences à celle du sang dans le corps humain»). В примечании к соответствующему месту нового русского перевода труда Катифоро указано лишь следующее: «Катифоро тут дает перевод на итальянский язык из Вебера, который мы цитируем по: [Вебер, 1872, вып. 6, стб. 1074–1075]»: Гузевич, Талалай 2022, 157.

великим прилежанием искусных правителей их отверзлись им очи, и со временем соделались они сами учителями тех самых наук и художеств, какими в древности хвалилась одна только Греция. Теперь пришла и наша череда, ежели только вы захотите искренно и беспрекословно вспомоществовать намерениям моим, соединя с послушанием труд, памятуя присно латинское оное присловие: *молитесь и трудитесь*.

Науки коловращаются в свете на подобие крови в человеческом теле, и я надеюсь, что они скоро переселятся и к нам, и, утвердя у нас владычество свое, возвратятся, наконец, и на прежнее свое жилище в Грецию. Я предчувствую, что россияне когда-нибудь, а может быть и при жизни еще нашей, пристыдят самые просвещенные народы успехами своими в науках, неутомимостью в трудах и величеством твердой и громкой славы».¹⁴⁷

Так слова царя передает И. И. Голиков в четвертой части «Деяний Петра Великого», сопровождая цитату следующим необычным комментарием. «Сию речь списал я у господина комиссара Крёкшина. Впрочем, согласна она и с писателями, помещающими оную при описании жизни сего монарха». Удивляет, что в качестве первоисточника, наиболее близкого времени рассказа, использованы не те самые писатели (Вебер, Брюс и др.), а П. Н. Крёкшин, чья склонность к вымыслу заслужила ему уже у современников славу баснописца.¹⁴⁸ Особенно критикуют речи, которые он охотно вкладывает в уста исторических лиц.¹⁴⁹ На таком фоне утверждение, что цитируемый текст «согласен» с другими, выглядит уступкой критике, но вместе и попыткой оправдать первого отечественного биографа Петра.

¹⁴⁷ Голиков 1778, IV, 373–374.

¹⁴⁸ Ср.: Чичулин 1903, 425 (об отзывах Г. Ф. Миллера; такие же можно отыскать у В. Н. Татищева и др.). Суровый вердикт Н. Д. Чичулина: «Насколько можно судить по напечатанным произведениям Крёкшина, его рассказы о Петре Великом не могут иметь исторического значения», – отчасти продиктован критическим пафосом статей о писателях XVIII века в РБС. П. А. Кротов (2011, 364; 2006, 76; 113 et passim, с дальнейшей литературой) склонен видеть в Крёкшине талантливого литератора.

¹⁴⁹ Чичулин 1903, 424: «Свое изложение Крёкшин украшает речами действующих лиц, «речи эти – высокопарны, многословны и написаны языком богослужебных книг». Заметим, что речь о науках отличается от обычного стиля речей у Крёкшина. Причина в том, что этот текст, видимо, представляет собой перевод. Возможность того, что Крёкшин лично присутствовал присутствовал на борту новопостроенного судна и лично слышал слова царя о «коловращении наук», исчезающе мала.

Задача автора, однако, в другом – убедить читателя, что цитируемая речь при всей ее злободневности не вымышлена. Ретушируя всегда неровную картину исторической действительности, речи уравнивают историю с литературой, оживляют, а следовательно, осовременивают ее героев. Читатели Голикова, знакомые и с античными историками, и со средневековыми летописцами, это хорошо понимали. Тем любопытнее, что вторым, на сей раз иноязычным, референтом, цитируемым в связи с петровской речью, избран современник не Петра, но самого автора: «Г. Милот придает к сему тако: “Сия речь достойна духа того творца, который приготовил такую величайшую перемену. Когда же говорит он, что науки поселятся в его владения, чтобы возвратиться им в Грецию, то не разумел ли он под сим, что науки и художества перенесут туда некогда сами россияне”».¹⁵⁰ К ремарке Мийо (Claude Franancois Xavier Millot, 1726– 1785) вернемся вскоре, а пока продолжаем следить за мыслью русского историка, спешащего подкрепить счастливую «догадку» архивным материалом. Следует выдержка из письма Петра патриарху Адриану, писанного в Амстердаме 10.09.1697: «...последняя слову Божию, бывшему к праотцу Адаму, трудимся, что чиним не от нужды, но доброго ради приобретения морского пути, дабы, искусясь совершенно, могли, возвратясь, против врагов имени Иисуса Христа победителями, а христиан, тамо будущих, свободителями благодатию Его быть».¹⁵¹ Скрывать цель, ради которой подбирались цитаты, после этого ни к чему, и Голиков завершает свой экскурс в риторическом стиле: «Но о! дабы сие великое намерение Петра I совершилось могущею рукою Екатерины II,¹⁵² вызванныя на брань клятвопреступным поклонником Магомета».

Замысел Екатерины, к которому отсылают нас заключительные строки, состоял в создании «христианской республики»¹⁵³ на европей-

¹⁵⁰ Голиков 1788, IV, 374. Дана ссылка на издание «*Eléments d'histoire générale*» (Neuchâtel, 1775, t. 9, 255–256).

¹⁵¹ ПБП I, 193–194 (№ 186). Текст письма более полно цитируем и разбираем в нижеследующем.

¹⁵² Необычное для автора использование в титулатуре цифр – намек на посвящение, украсившее монумент Петру, который был открыт в августе 1782 г., за шесть лет до выхода в свет книги Голикова, – *Petro primo Catharina secunda*.

¹⁵³ Так выразилась сама императрица. Ср.: Зорин 2004, 51, с цитатой из переписки Екатерины и источниковедческим анализом соответствующей концепции.

ской территории Порты. Сюжет подробно изучен. Доказано, что идея захвата османской столицы возникла у Григория Орлова: брат фаворита, описывая ему в ноябре 1768 г. цели морейской экспедиции, ссылался при этом на некую «грамоту государя Петра I».¹⁵⁴ Исследована переписка императрицы с Вольтером, вдохновителем «греческого проекта»,¹⁵⁵ лелеявшим утопию эллинского возрождения. Побуждая своего адресата короноваться в Константинополе, он также обращается к примеру Петра. Накануне Прутского похода один посланник, якобы, спросил, где тот намерен расположить административный центр преобразованного им государства, и царь ответил: «В Константинополе».¹⁵⁶ Комментарий Голикова по своему идейному настрою совпадает с указанными ретроспекциями, из которых первая сомнительна, вторая анекдотична и обе откровенным образом идеологически мотивированы. Правда, труд Голикова издан двумя десятилетиями позднее, однако Екатерина никогда не оставляла мысли о царьградском триумфе: иллюзию осуществимости проекта подпитывало присоединение Крыма. Последним, кто вспомнил в этой связи о назначенной Петром цели становится – уже после смерти и Потемкина, и самой Екатерины – поэт С. С. Бобров: место Греции, в которую должны вернуться музы, завершив «эллиптический свой путь», тот самый путь, который описан в речи 1714 г.,¹⁵⁷ занимает Таврида.

¹⁵⁴ «Если уж ехать, то ехать до Константинополя и освободить всех православных и благочестивых от ига тяжкого. И скажу так, как в грамоте государь Петр I сказал: а их неверных магометан согнать в степи песчаные на прежние их жилища. А тут опять заведется благочестие и скажем слава Богу нашему и всемогущему» (Там же, 50, с библиографическими указаниями).

¹⁵⁵ Там же, 39–45.

¹⁵⁶ Voltaire 1882, 492 (A Catherine II, 1.11.1773): «N'ai-je pas entendu dire qu'avant la campagne du Pruth, un ambassadeur demandant à Pierre I, où il prétendait établir le siège de son empire, il repondit: à Constantinople». Источник Вольтера попытаемся угадать позднее.

¹⁵⁷ «Период славный просвещения, / о коем бесподобный Петр / пророчески провозвещал». Анализ отрывка с учетом историко-политического фона: Зорин 2004, 118–120. Возможно, о смысле проведенного в речи Петра сравнения задумывалась и Екатерина, писавшая Вольтеру 10.02.1773: «Je lis présentement les œuvres d'Algarotti. Il prétend que tous les arts et toutes les sciences sont nés en Grèce» (Reddaway 1931, 180; ср. Algarotti 1772, 249). Аналогия напрашивается. Представление о том, что культура зародилась в Греции давно успело стать общим местом; поэтому его так старается опровергнуть Вольтер в ответном письме (1882, 696): «Je crois, qu'Algarotti se trompe, s'il dit que les Grecs inventèrent les arts. Ils eu perfectionnèrent quelques uns et encore assez tard. Il y avait d'ailleurs un vieux proverb

Бобров окончил свою поэму в 1798 г. и несомненно сверялся с книгой Голикова, приобретшей у русских читателей XVIII–XIX вв. исключительную популярность (знакомой, разумеется, и Н. С. Мордвинову, которому посвящена «Таврида»). Мечта импортировать просвещение в отвоеванную у османов Грецию не успела еще вполне рассеяться. Внушительные по объему и компилятивные по содержанию «Начала всеобщей истории» К. Ф. Мийо создавались в первой половине 70-х гг. Проект казался политической реальностью, Вольтер всерьез надеялся, что Екатерина возобновит в Греции олимпийские игры.¹⁵⁸ Открыв указанную Голиковым страничку Мийо, обнаружим, что единственным источником, по которому воспроизводится «памятная речь», французскому автору служит не кто иной, как Вольтер. Не забыв указать, у кого позаимствована цитата, Мийо без изменений переносит из второго тома «Истории Российской империи при Петре Великом» нижеследующий текст:

«Mes frères, est-il quelqu'un de vous qui eût pensé, il y a vingt ans, qu'il combattrait avec moi sur la mer Baltique dans des vaisseaux construits par vous-mêmes, et que nous serions établis dans ces contrées conquises par nos fatigues et par notre courage? <...> On place l'ancien siège des sciences dans la Grèce; elles s'établirent ensuite dans l'Italie, d'où elles se répandirent dans toutes les parties de l'Europe. Les arts circulent dans le monde, comme le sang dans le corps humain; et peut-être ils établiront leur empire parmi nous pour retourner dans la Grèce, leur ancienne patrie. J'ose espérer que nous ferons un jour rougir les nations les plus civilisées, par nos travaux et par notre solide gloire».¹⁵⁹

«C'est la précis véritable de ce discours digne d'un fondateur», – комментирует Вольтер. «Ce discours est digne du génie créateur qui préparait

que les Chaldéens avaient instruit l'Égypte et que l'Égypte avait enseigné la Grèce». Кстати, Бобров в указанном отрывке «Тавриды» начинает «эллиптический путь» муз не из Греции, а из Египта. Вместе с тем, показательно, что Альгаротти, хотя и называет греков походя «pères des arts et des sciences», утверждает, собственно, другое, а именно, что в классической Греции впервые появляется множество гениев на сравнительно коротком историческом отрезке. Не исключено, что в памяти читательницы прочно засела иная, важная для нее, мысль, почерпнутая из иного источника, которая и была представлена Вольтеру как смысловая основа эссе Альгаротти, тривиализирующая его действительное содержание.

¹⁵⁸ Зорин 2004, 45, с указанием источников.

¹⁵⁹ Millot 1809 (1775), 182–183; Voltaire 1878, 554.

une si grande révolution», – вторит ему Мийо. Далее, однако, их ремарки различны. Мийо с осторожностью, делающей честь его таланту аналитика, высказывает понравившуюся Голикову идею: «En disant pour retourner dans la Grèce, pensait-il que les Russes y reporteraient quelque jour eux-mêmes les arts et les sciences? Quelque hardie que fût la prédiction, on ne pourrait la taxer absolument de chimérique». Ничего подобного нет у Вольтера. И не могло быть: работая над историей Петра в конце 50-х – начале 60-х годов, переписываясь с Шуваловым, получая у себя в Делис справки и рекомендации от Ломоносова и Миллера, философ не мог догадаться о том, как изменится русская политика десятилетие спустя. События конца Семилетней войны не давали ни малейшего повода предугадать разворот геополитических стремлений России к югу; последовавшее вскоре после заключения мира с Пруссией введение «северной системы» Н. И. Панина ясно показывает, на чем было сфокусировано тогда внимание европейской дипломатии. К восхищению реформатором Вольтер не добавляет поэтому ничего кроме историко-филологического комментария, ценного для выяснения исходного смысла сохраненных разноречивой традицией слов Петра. Указав, что переводы лишают красноречие монарха его подлинной силы («il [le discours] a été énérvé dans toutes les traductions»), и снова посоветовав усматривать значение речи в том, что она произнесена «par un monarque victorieux, fondateur et législateur de son empire», Вольтер изображает реакцию слушателей: «Les vieux Boiards écoutèrent cette harangue avec plus de regret pour leurs anciens usages, que d'admiration pour la gloire de leur maître; mais les jeunes en furent touchés jusqu'aux larmes».¹⁶⁰

Книге Вольтера о Петре посвящена другая замечательная книга, также достойная стать предметом исследования, – монография Е. Ф. Шмурло, напечатанная в Праге в 1929 г. Готовясь дать оценку едва ли не самой читаемой истории петровского царствования, Шмурло исследовал доступный ее автору материал и сопоставил исходные данные с результатом. Так определился пафос изучаемого памятника: «Принимаясь за историю Петра Великого, Вольтер заранее отказывается вычислять, сколько свиных пузырей истреблялось на всешутейшем

¹⁶⁰ Voltaire, *loc. cit.* Молодежь «тронутую до слез» добавил художник, но «старые бояре» – результат аналитической работы историка с тщательно отобранными источниками.

соборе или сколько стаканов водки заставлял выпивать Петр фрейлин своего двора. Задача Вольтера другая: нарисовать картину преобразований величайшего государства в мире, рассказать, что делал царь для блага человечества, как он создал новое государство. Образцом Вольтеру послужит Тит Ливий, повествующий о высоких предметах, а не Светоний с его рассказами и анекдотами из частной жизни».¹⁶¹ Иная история и не могла быть написана в XVIII веке, который наряду с уроками ждал от истории «интересного, увлекательного чтения». Вольтер и сам уравнивал историю с трагедией. Но в то же время Вольтер рисует нам «трезвенную правду», биография Петра у него «впервые изложена исторически», свободна от трафаретной риторики, копирования античных портретов и от той «исторической безвкусицы во имя литературного вкуса», которая позволила бы приписать герою вымышленную речь. «Прежде чем автор позволит Петру обратиться с речью к окружающим на празднестве по случаю Гангеудской победы, он постарался проверить, действительно ли русский царь произносил эти слова. Правда, Вольтер допустил здесь маленькую неточность; но еще неизвестно, просто ли по неведению, или намеренно, ради краткости изложения: речь царя, как известно, предшествует Гангеудской битве: царь говорил несколькими месяцами раньше, тоже после победы над шведским флотом, но победы более скромной,¹⁶² о ней Вольтер не счел нужным напоминать. Во всяком случае самая речь – факт достоверный, не подлежащий сомнению, поскольку, конечно, остается незаподозренным литературный источник ее – записки Вебера».¹⁶³

Остановимся коротко на последнем тезисе исследователя. Слыша от Вольтера об искажении речи «во всех переводах», можно было бы решить, что академики заказали для него точный перевод версии Крёкшина, или же другой, неизвестной нам, русской версии. Переданные ему материалы Вольтер переплел в два толстых тома. Они хранятся в Публичной библиотеке – те же, которые изучал Шмурло. Петровская речь среди этих бумаг не обнаруживается. Остается

¹⁶¹ Шмурло 1929, 50. В книге Е. Ф. Шмурло, оконченной в эмиграции, на титульном листе сперва помещено французское название («*Voltaire et son œuvre "Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand"*»), по которому ее иногда цитируют.

¹⁶² См. прим. 187.

¹⁶³ Шмурло 1929, 113.

ничтожная вероятность того, что листок с переводом не попал в конволюты и затерялся. Однако в повествовании Вольтера присутствует деталь, оставляющая мало сомнений в том, что Шмурло безошибочно определил его главный источник. Ганноверский резидент Ф. К. Вебер (ок. 1693 – 17.08.1739),¹⁶⁴ чью книгу о петровской России мы упоминали выше в разборе первых русских переводов Эзопа и Курция Руфа, красноречиво описывает нашу сцену: Петр обращается к неким сидящим по обе стороны от него «alten Russen, die dem Beispiel der daselbst mitanwesenden russischen Minister und Generals bisher wenig gefolgt, und die Erfahrung dieser letzteren sich zu keiner Aufmunterung dienen lassen». На слова царя они отзываются бездумным «ей-ей, правда!»¹⁶⁵ и, выразив таким образом свою лояльность, «снова обеими руками берутся за то, что составляет для них высшее счастье, иначе говоря, за стакан с водкой».¹⁶⁶ В изложении Антонио Катифоро, который не был, в отличие от Вебера, очевидцем описываемой сцены, слушателями царя выступают «gli principali signori del suo imperio».¹⁶⁷ Мемуары Питера Генри Брюса написаны одновременно с историей Вольтера; показательно, что Брюс, как и Вольтер, приурочивает речь к гангутскому торжеству, помещая ее сразу после разговора Петра с шведским адмиралом Эреншильдом. Согласно Брюсу, слова царя слушают «сенаторы», их реакция дана намного сдержаннее, чем у Вебера, но ясно, что подразумевается та же самая публика: «The senators heard this harangue of their monarch with a most respectful silence, and answered that they were all disposed

¹⁶⁴ Даты жизни Вебера выяснены Мартином Клоновски; биографические сведения о ганноверском дипломате, по материалам местных архивов и литературным источникам: Klonowski 2005, 19–28.

¹⁶⁵ Weber 1721, 11: «Je-je, prawda (es ist wahrhaftig war)!»

¹⁶⁶ Ibid: «...ergriffen sie wieder mit beiden Händen das Verhältnis ihres höchsten Gutes, ich meine den Weinbrants-Pokal».

¹⁶⁷ Catiforo 1748, 237. Первым изданием «Vita di Pietro il Grande» вышла в Венеции в 1736 г. Автор не скрывает компилятивного характера своего труда: в Предисловии указано, что жизнь героя излагается на основе рассказов немецких, английских и голландских писателей. Речь о науках у Катифоро копирует изложение Вебера («trent' anni», например, только у него, ср. в след. примечании); «немецкая одежда» не понравилась Катифоро, он поменял на «французскую»; переводчик Катифоро С. И. Писарев вернул вариант Вебера.

to obey his orders and follow his example. Whether they were sincere in their declaration is another question». Совпадения Вольтера с Брюсом, чьи записки приняли литературную форму через 40 лет, а впервые напечатаны – почти через 70 лет после события, свидетелем которого он мог быть (и через 25 лет после смерти автора), объясняются, скорее всего, компилятивным характером этих записок в их окончательной редакции.¹⁶⁸ В любом случае Вольтер, хорошо изучивший русские реалии, не мог допустить анахронизма, назвав сенаторами кого-либо кроме членов учрежденного Петром в 1711 г. правительственного органа. У Голикова Петр говорит свою речь «окружающим его морским начальникам и офицерам»; вскоре постараемся объяснить, как возник этот вариант. Очевидно, Вольтер использовал текст Вебера, однако заглянул и в труд Катифоро: обе книги были и остаются в его библиотеке.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Чтобы не быть голословными, приведем отрывок речи о науках по этому источнику (в переводе Ю. Н. Беспярых его также цитирует Е. В. Анисимов), Bruce, 1782 133: «Brethren, who is the man among you, who, twenty years ago, could have conceived the idea of being employed with me in ship-building here on the Baltic, and to settle in those countries conquered by our fatigues and bravery? Of living to see so many brave and victorious soldiers and seamen sprung from Russian blood? And to see our sons coming home accomplished men from foreign countries? Historians place the ancient seat of all sciences in Greece; from whence being expelled by the fatality of the times, they spread into Italy, and afterwards dispersed themselves all over Europe; but by the perverseness of our ancestors, they were hindered from penetrating any farther than into Poland... It is now our turn, if you will seriously second my designs, and add to your obedience voluntary knowledge. I can compare this transmigration of the sciences to nothing better than the circulation of the blood in the human body; and my mind almost prognosticates that they will, some time or other, quit their abode in Britain, France, and Germany, and come and settle, for some centuries, among us; and afterwards, perhaps, return to their original home in Greece. In the mean time, I earnestly recommend to your practice the Latin saying *Ora et labora* (pray and work); and in that case be persuaded you may happen, even in your own life-times, to put other civilized nations to the blush, and raise the glory of the Russian name to the highest pitch». В основных чертах текст копирует версию Вебера: Брюс должен был использовать этот источник, тем более что его труд, как признается он сам в предисловии, был первоначально написан им по-немецки, на его родном языке. Заимствования у Вебера некоторых частных при описании Петербурга в мемуарах Брюса отмечает Ю. Н. Беспярых: <http://www.vostlit.info/Texts/rus14/Brus/pred.phtml?id=234> (14.09.22). Но «немецкую одежду» Брюс следом за Вольтером исключил; также поступил и Голиков – как вскоре поймем, совершенно напрасно. Заметны и другие пересечения: «il y a vingt ans» = «twenty years ago», но «vor 30. Jahren» у Вебера: при обращении к наследственной московской знати так явно лучше; «si vous voulez seconder mes desseins» = «if you will second my designs»; «ferons rougir les nations» = «put other nations to the blush».

Отсюда недовольство «всеми переводами», объяснимое презрением историка Великого Петра к будничным подробностям, которое подметил Шмурло. Так появляются «бояре», и думаем, Вольтер угадал верно.¹⁷⁰

Scripta manent. Вольтер не мог переписать свою историю в духе политики Екатерины, добавив к цитате комментарий подобный комментарию Мийо. Возможно, он жалел об этом. В мифическом «посланнике», которому Петр поведал о намерении утвердить «le siège de son empire» (ср. «l'ancien siège des sciences») в древней столице Константины, угадывается тень ганноверского посланника Фридриха Вебера. Представление о том, что единственным независимым свидетелем речи Петра является Вебер, укрепилось еще в середине XIX в. и доминирует по сей день. Время процитировать этот источник:

«Wer hat, meine Brüder, sich unter euch vor 30. Jahren träumen lassen, dass ihr mit mir an der Ostsee hier zimmern, und mit einer deutschen Kleidung in denen durch unsere Mühe und Tapferkeit eroberten Ländern eure Wohnstadt aufschlagen; solche tapfere und sieghafte Soldaten und Matrosen aus dem russischen Geblüte, solche geschickte und aus fremden Ländern zu Hause gekommene Söhne, so viel ausheimische Künstler und Handwerksleute in unserem Gebiete und so große Hochachtung auswärtiger Potentaten gegen Uns und euch sehen und erleben würdet.

Die Geschichtsschreiber setzen den alten Sitz aller Wissenschaften in Griechenland, von wannen sie durch das Verhängnis der Zeiten verjaget und in Italien ausgebreitet, hernächst aber in alle europäische Länder verstreuet, durch unserer Vorfahren Unart aber verhindert worden, weiter als in Polen zu dringen, da doch die Polen so wohl als die Deutsche in eben einer solchen dicken Finsternis als wir bishero gelegen und durch unendliche Mühe ihrer Regenten

¹⁶⁹ Альбина 1981, 163; 166. Вебер во французском издании 1725 г.; Катифоро во втором издании 1739 г. Обе книги с пометами чтения. В «*énergé*» прочитывается оправдание литературной форме, которую придал речи сам Вольтер по изучении этих источников.

¹⁷⁰ Отсутствие исходной русской записи речи подталкивает к выводу о частичной зависимости текста Голикова от Вольтера. Отметим, что пассаж с бенедиктинским *ora et labora* у Вольтера отсутствует, а в тексте Голикова – не там, где его ставят Вебер, Катифоро и Брюс; «утвердя у нас владычество свое» соответствует «ils établiront leur empire parmi nous», в прочих версиях этот оборот отсутствует. Едва ли текст скомпилировал Крёкшин (он умер в год выхода второго тома Вольтеровой истории), и следовательно, Голиков не просто «списал» речь, но подошел к делу творчески.

die Augen endlich geöffnet und sich in den Besitz ehemaligen Griechischen Künsten, Wissenschaften und Lebensart gesetzt haben. Nunmehr wird die Reihe an uns kommen, wenn ihr mich in meinem ernstlichen Vorhaben unterstützen und nebst eurem blinden Gehorsam zu einer freiwilligen Erkenntnis und Untersuchung des Guten und Bösen euch bequemen wollet. Ich vergleiche die Reise dieser Wissenschaften dem Umlauf des Geblüts in dem menschlichen Körper und ahndet mich, dass dieselbe dermaleinst ihren Wohnplatz in England, Frankreich und Deutschland verlassen, sich einige Jahrhunderte bei uns aufhalten und hernächst nach ihrer wahren Heimat in Griechenland wiederkehren werden.

Indessen ermahne ich euch das Lateinische Sprichwort *ora et labora* wohl in Obacht zu nehmen und alsdann versichert zu sein, dass ihr vielleicht noch bei unseren Lebzeiten andere gesittete Länder beschämen und den russischen Ruhm auf den höchsten Gipfelsetzen werdet».¹⁷¹

Поучительно находить у исторических писателей XIX в. и новейшего времени различные дополнения к приведенному тексту. «Кто бы мог подумать, братцы, – говорил Петр в 1714 году в Риге, осушая стакан на новопущенном корабле...» Так вводит свой пересказ Вебера И. В. Киреевский.¹⁷² Корабль, названия которого Вебер не указывает, спущен на воду, конечно, в Петербурге, «Рига» – эхо дневниковой записи, с которой в «Преображенной России» начинается эпизод: «Es kamen in Riga drei von denen in England erkauften Kriegsschiffen an, und zu Petersburg wurde eines vom Stapel abgelassen, wobei der Csar von sehr aufgeräumten Mute war und von dem glücklichen Fortgang seiner Schifabauerei verschiedene kluge Urteile fällete».¹⁷³ Наш славянофил настолько прочно привязан к немецкому источнику, что заставляет Петра адресоваться к боярам по-немецки: комментируя слово «невежество» из собственного перевода речи Вебера, Киреевский замечает: «Петр употребил слово “Die Unart”». А Зорин представляет себе Петра излагающим свою догадку Веберу в доверительной беседе: «Про-

¹⁷¹ Weber 1721, 10–11.

¹⁷² Киреевский 1852, 4. В комментарии Л. Копылова и Н. Лазаревой ошибочно указано, что автор «вольно цитирует по Голикову»: Киреевский 2002: <https://dbs-lin.ruhr-uni-bochum.de/personalitaet/pdf/143.pdf> (14.09.21).

¹⁷³ Weber 1721, 10. Между прочим, Вебер доносит ошибочно: в «Походном журнале» от 15.04.1714 (сообщение Зотова) указано, что три корабля из Англии пришли не в Ригу, а в Ревель. Подобные сведения ганноверский резидент узнавал из третьих рук, причем информанты могли намеренно ввести его в заблуждение.

рочество Петра, о котором написал Бобров, это фраза, сказанная ганноверскому послу К. Веберу и получившая широкую известность в России». ¹⁷⁴ Причиной обеих ошибок стало, вероятно, то впечатление, которое у читателя Вебера оставляет и сама речь, и следующий за ней пространный экскурс «über die Unart dieser Leute» (т. е. русских традиционного образа мыслей), с цитатой из «одного француза»: «Les Moscowites sont les plus vains et les plus orgueilleux de tous les hommes, ils regardoient autrefois les autres nations comme des peuples barbares et se croyoient seul polis spirituels et ingenieux... etc.». Над косной толпой поданных, единственные достоинства которых – слепая покорность и животный страх, возвышается властелин – «der erste und klügste Minister, der erfahrenste General, Offizier und Soldat seines Reichs, der gelehrteste unter allen russischen Theologis und Philosophis, ein guter Historicus und Mechanicus, ein geschickter Schiffbauer und noch ein besserer Seemann». ¹⁷⁵ Автор, которому никакие обстоятельства не навязывали роли панегириста, заставляет своего читателя думать, что культурное общество в России ограничено обществом царя Петра, вернее же – им самим и его иностранными помощниками.

Перепутав лишь дату, ¹⁷⁶ В. О. Ключевский украшает изложение Вебера беглым карандашом портретиста: «Только раз, в 1713 г., на борту только что спущенного корабля в Петербурге, в одну из тех светлых минут, когда он, довольный успехами своих усилий, любил оторваться от суетливых ежедневных мелочей и окинуть сделанное широким взглядом, чтобы объяснить окружающим смысл этого дела, он сказал старым боярам, не сочувствовавшим его делу, указывая на

¹⁷⁴ Зорин 2004, 120. Следует отрывок из речи в переводе П. Барсова (1872, 1074–1075).

¹⁷⁵ Weber 1721, 11. «Ein gewisser Franzose» – это, вероятно, – сам Вебер, писавший на французском – языке своей службы – с той же легкостью, что и на родном немецком.

¹⁷⁶ Речь о науках стала частью петровского мифа, и упоминающие ее писатели о культуре обычно путают больше одной подробности. Ср.: Лихачев 1985, 386: «Даже само представление Петра о переходе просвещения из одной страны в другую по часовой стрелке, высказанное им в его речи при спуске корабля «Полтава», было типично барочным». Преломленный в призме историко-культурных ассоциаций образ также восходит к Ф. Х. Веберу: линейный корабль «Полтава» был спущен на воду в июне 1712 г., то есть до Гангута, тогда как все прочие источники ставят речь о науках или в прямую связь с победой, или относят ее к более позднему времени.

новую столицу, флот, на матросов, иноземных мастеров: «Снилось ли вам, братцы, все это 30 лет назад? Историки говорят...» и т. д.¹⁷⁷ Мастерский набросок дополняет обзоры документалистов, помогая вписать деталь: «meine Brüder» («mes frères», «fratelli cari», «brethren») плохо увязывается с «боярами», которых Петр презирал (и, по существу, отменил институт боярства),¹⁷⁸ или «старыми русскими, не желавшими следовать примеру новых министров и генералов». Думаем, поэтому Голиков заместил бояр морскими офицерами, а обращение «братья», тогда уж и вовсе неуместное, поменял на военное «товарищи». Живо представляя себе кулисы, Ключевский улавливает в словах царя иронию. «Братцы, кто бы мог представить, что вам придется, облачившись в немецкий костюм, плотничать со мной здесь, на Балтике?» Вольтера смутила бытовая деталь: отсюда его «énergé». Однако тот, кто захочет вместе с Ключевским мыслить историческими картинами, не обсахаривая, но и не обедняя реальность, тотчас расслышит шутовской тон, усвоенный Петром в обхождении со всем, что он обязан был в силу вековой традиции почитать.

Свидетельство Вебера, в отличие от других, невозможно счесть производным. Первый писатель о Петре, чью книгу мог прочесть ее главный герой, он, кроме того, был настроен излагать события пусть красочно, но предельно близко к правде – от достоверности его реляций зависели действия ганноверского правительства.¹⁷⁹ Для выяснения пафоса проведенного Петром сравнения, особенно – его финальной части, существенно, пожалуй, и то, произнесена речь до или после Гангута. Здесь опять-таки лучше доверять Веберу. В конце лета 1714 года произошла перемена в его дипломатическом статусе: ганноверскому курфюрсту Георгу была предложена английская корона; из представителя небольшого немецкого государства Вебер превращается в посла Великобритании. Едва ли событие, следовавшее за этой переменой, оказалось отмеченным в записях как ей предшествова-

¹⁷⁷ Ключевский 1983 (1890–1891), 15–16.

¹⁷⁸ Ср.: Анисимов, Биохроника, 14.10.1715, комментарий на присвоение боярства «князь-игумень» Всешутейшего собора А. П. Голицыной.

¹⁷⁹ Klonowski 2005, 100: «Für den König [sc. Georg I] waren exklusive Informationen des Legationssekretärs Weber das sicherste Mittel, um sich, unabhängig vom Wissen der Berater, ein Bild über die Lande zu machen». То же относится, конечно, и к первым месяцам пребывания Вебера в России, когда Георг Ганноверский еще не был английским королем.

вшее. Да и в самой речи нет ни намека на победу. Тем более странным было бы, поверив Мийо, Голикову и другим писателям екатерининского времени, видеть здесь отражение далеко идущих геополитических амбиций.

Мы подходим к главной загадке разбираемого текста. Приведенное Голиковым письмо патриарху Адриану свидетельствует о планах, которые вполне закономерно могли возникнуть у царя после Азовского похода 1696 г. Важно, кроме того, кому адресовано письмо и с какой целью оно написано. Петр оправдывает свои необычные (а в представлении большей части московского общества – прямо безумные) поступки – отъезд за границу, длительное пребывание в Голландии, работу на верфях. Он работает, «последуя слову Божию, бывшему к праотцу Адаму»: физический труд обязателен, потому что «в поте лица твоего снеси хлеб твой» – отсылка к тексту Писания, как и всегда у Петра, риторически безупречна.¹⁸⁰ Другое оправдание, опять-таки в глазах духовного главы, должна составить благая цель – «возвратясь, против врагов имени Иисуса Христа победителями, а христиан, тамо будущих свободителями благодатию Его быть, чего до последнего издыхания пожелав, Церкви святой и вашим молитвам предаю себя...»¹⁸¹ Читая эти обращенные к Адриану заверения рано еще усматривать в них реальный политический план. По окончании Великого посольства выяснилось, что Петр вовсе не собирался продолжать войну, а наоборот, дожидался мира с Оттоманской империей, по заключении которого в августе 1700 г. немедленно была объявлена война Швеции. Но повторим: идея отбить у турок причерноморские земли, попыткой воплотить которую стал Прутский поход 1711 г., теоретически могла возникнуть у Петра и в ту пору, когда он учился кораблестроению в Амстердаме. Допускать, что Петр продолжал вынашивать этот замысел весной 1714 г., через три года после прутской неудачи и через год после того, как был заключен (долгожданный) Адрианопольский мир с Турцией,

¹⁸⁰ Ср. толкование на это место кн. Бытия в трактате Иоанна Златоуста «О творении мира» (также приписывается еп. Севериану Гавальскому), беседа на день 6: «Бог не наказывает человека голодом, а подвергает лишениям и трудам. А ты, верный, помысли вот о чем. Если Адам не может есть хлеба без тяжких трудов, то как можем мы без усилий и трудов получить царство небесное?»

¹⁸¹ Далее подпись – Peter, как во всех письмах, начиная с 1693 г. (раздражало ли это адресатов круга патриарха, судить не беремся): ПБП I, 194.

означает или плохо понимать историю, или исказить ее из конъюнктурных соображений.

Заключительную часть петровской аналогии, делающую речь особенно занимательной для эллиниста, невозможно атетировать.¹⁸² При всей литературности записок Вебера он едва ли был способен добавить этот текст от себя.¹⁸³ Весной 1714 г. все его дипломатические интересы, как и интересы его ганноверских респондентов, сосредоточены на делах Брауншвейгского конгресса.¹⁸⁴ Турецкая политика не актуальна, Веберу ни к чему обращать внимание на греков, или точнее, на впитавших византийскую культуру угнетаемых турками причерноморских христиан. Равно беспочвенным было бы предположение о фальсификации всей речи или ее части анонимным переводчиком, хотя между произнесенным и записанным текстом, вероятно, существовал некий посредник: Вебер недавно приехал в Россию и еще недостаточно знал русский.¹⁸⁵ Мы вряд ли сможем восстановить

¹⁸² По наблюдению Е. В. Анисимова (Биохроника, 27.04.1714), различия версий не мешают атрибуции речи Петру: образ мыслей царя во всех изложениях «передан довольно точно».

¹⁸³ Согласно материалам, исследованным М. Клоновски, Вебер уже в своих реляциях, обнаружил литературные способности, оцененные курфюрстом и его двором: Klonowski 2005, 74–75, цитируется письмо Веберу Джона Робтона, из которого следует, что отчеты Вебера, написанные на французском, читала и супруга Георга, просившая посланника «ничего не забывать». Вебер мог позволить себе вольности в стиле (интересно, что передает его «ahndet mich», звучащее тверже русского «я предчувствую»), и, конечно, всегда сохранял деликатный тон: в занимающий нас момент царь был «весьма в ударе» («von sehr aufgeräumten Muthen») и высказал об успехах своего кораблестроительства «разные умные суждения» («verschiedene kluge Urteile»). Подобное можно считать данью литературности, но трудно думать, чтобы Вебер присочинил или искадил слова Петра в книге, вышедшей через шесть лет после того, как он передал курфюрсту эти слова в своем отчете. Если же реляции не содержали пересказа речи, то после появления книги это вызвало бы недоумение Георга. Что содержание французских отчетов в их фактической части совпадало с приводимыми в «Das veränderte Russland» сведениями, косвенно доказывает не только дневниковый характер внесенных в книгу заметок, но и появление французского издания вскоре после немецкого.

¹⁸⁴ Klonowski 2005, 75–78.

¹⁸⁵ Для дипломатических целей Петром была организована представительная служба переводов, возбуждавшая, кстати, большой интерес Вебера и кратко им описанная (Weber 1721, 31; Geyer 2004, 128.). Вебер выучил русский не сразу, хотя, по-видимому, изрядно: в 1721 г. он давал в Ганновере уроки русского (вероятно, чтобы отдать долги), причем сообщает в письме, что на изучение этого

слова Петра в их исконном звучании. Но *содержание* речи, надо думать, передано Вебером до мелочей верно, и значит, царь действительно высказал мысль о возвращении наук в Грецию, которую они некогда покинули.

Представление о *translatio studii*, разумеется, не было в петровскую эпоху ничем оригинальным: о перемещении культурных ценностей из страны в страну Петр высказывался даже до знакомства с Лейбницем, у которого он также мог почерпнуть эту идею, и связанная с *translatio* метафорика выглядит «чисто барочной».¹⁸⁶ Заметим, однако, что Греции в проведенной Петром аналогии достается исключительная роль. Большой и малый круги кровообращения оставались еще недавним открытием, особенно для русского царя, который должен был узнать о теории Гарвея во время первого европейского путешествия, например, когда он посещал анатомический театр в Лейдене осенью 1697 г. Сравнивая миграцию наук с током крови в сосудах тела, Петр делает Грецию как бы сердцем культуры, из которого та исходит и в которое непременно должна вернуться. Пророчество на тот момент вполне утопическое. Чем оно могло быть мотивировано?

Осмотрим заново переданный Вебером текст. Подразнив бояр плотницким делом и немецкой одеждой, Петр указывает на свои новшества, затем – на цивилизованных Европой русских сыновей, на приехавших в Петербург европейских мастеров; перейдя к наукам, корит предков за то, что те не дали просвещению продвинуться далее Польши, хвалит немецких и польских правителей, поднявших их народы «из мрака», обещает сделать то же в России, призывает русских преуспеть в «добровольном изучении добра и зла», предлагает родовой московской знати следовать бенедиктинскому девизу (интересно, на каком языке он был произнесен) и заверяет, что европейская культура вскоре переместится в Россию. Формально Петр обращается к москвичам, но фактически его слова предназначены слуху других гостей – тех, кому эти слова переводят. Его задача – уверить их, что для них в России приготовлен привычный им, устроенный на их лад новый дом. Пользуясь присутствием бояр, он дал понять, насколько европейцы и все европейское ему дороже этих его «братцев».

трудного языка ему понадобилось несколько лет: Klonowski 2005, 186; Geier 2004, 106.

¹⁸⁶ Николаев 1986, 11–12, со ссылками на параллели.

И, видимо, достиг цели: риторика Петра так подействовала на Вебера, что сразу же после цитаты он посвящает русским старого склада несколько критических страниц, перемежая критику не менее грубой, хотя несомненно искренней, ответной лестью царю. Как и во многих других случаях, сказанное или сделанное Петром, казалось бы, в порыве и по наитию, на деле оказывается точно рассчитанным, дальновидным политическим ходом.

Эллинская тема, проходящая сквозь всю аналогию, особенно ярко высвечена в изложении Вебера: «греческие искусства, науки и образ жизни», «их истинное отечество в Греции» – в производных текстах это сглажено. Зачем было так настойчиво напоминать, что просвещение родом из Греции, перекочевало на Запад из Византии, предсказывать, наконец, что оно вернется в Грецию, а просвещенные греки – в семью европейских народов. На чей слух рассчитана *эта* лесть, кого он хотел ободрить?

За разгадкой снова обращаемся к дневнику Вебера. Греческий мотив в речи Петра, думаем, был вдохновлен другой речью, обращенной к нему примерно шестью неделями ранее. 14 марта (н. ст. = 3 марта ст. ст.) 1714 г. в Петербурге праздновали победу, одержанную М. М. Голицыным над шведской армией при Лапполе.¹⁸⁷ На праздновании присутствовал приехавший из Москвы Дмитрий Кантемир – «ein sehr gelehrter Herr». Ученость молдавского господаря, которую мы имели случай отметить в связи с девизом Дербенской арки (выше, гл. I, разд. 7). была европейского характера, однако византийский элемент в ней присутствовал, а скорее – преобладал. Так же как и в образовании его детей. Сербана и Антиоха учил Афанасий Кондоиди. Жена Кантемира, также светски образованная и участвовавшая в обучении детей, Кассандра Кантакузен происходила из фанариотских греков. Дмитрий многие годы жил в Константинополе, учился в Патриаршей Академии. (Среди его сочинений есть и турецкие; в 1697 г. При Зенте

¹⁸⁷ Weber 1721, 5. Согласно «Походному журналу» за 1714 г. (стр. 3), торжественный обед по случаю победы был у Ф. М. Апраксина («с участием сенаторов и посланников, всего 70 персон»: Анисимов, Биохроника, по указ. дате). В такой обстановке произнес свое приветствие младший Кантемир. Видимо, эту победу подразумевал Е. Ф. Шмурло. Она была одержана не в морской битве, и ее трудно назвать «скромной» (вся Финляндия оказалась в руках русских), но мы наблюдали и большую путаницу. Хочется думать, что Шмурло перепутал празднества 14 марта и 27 (?) апреля; два описанных Вебером эпизода оказались в его восприятии связанными.

он сражался на стороне османов.) Во время праздника перед Петром выступил шестилетний (!)¹⁸⁸ Сербан (Щербан) Кантемир с довольно пространной (173 строки) заздравной речью. Expressis verbis турки в речи не упоминались, однако сравнения и аллюзии (исключительно библейские) недвусмысленно указывали, какую мысль хочет донести говорящий: «... καθῶς ἐπὶ Κλαυδίου Καίσαρος ἐσώθη ἡ οἰκουμένη τοῦ Ἰησοῦ γεννηθέντος, ἔτσι ἐλπίζομεν ἐπὶ Πέτρου τοῦ Αὐτοκράτορος τὴν λῦτρωσιν τὴν μεγάλην τοῦ Χριστοῦ ἀναστάντος τῆς Ἐκκλησίας».¹⁸⁹

Сербан говорил на кафаревусе – языке, на котором его учил Кондоиди и который был принят в семье: красавица Мария Кантемир переписывалась на нем со своим младшим братом, прославленным стихотворцем. Издатель и исследователь греческого текста речи Евгений Лозован полагает, что он был написан Димитрием;¹⁹⁰ возможно, соавтором отца был учитель мальчика. Петр, конечно, не понял ни слова, но, по-видимому, дослушал до конца: этого заслуживал один из самых преданных его иностранных друзей и союзников, кормивший русскую армию в валашских степях. (К тому же Кантемир скорбел о недавно умершей жене – Вебер это отмечает.) Вид ребенка, читающего текст на древнем, как всем казалось, греческом языке, надо полагать, впечатлил Петра, который, конечно, догадался о действительном авторе панегирика. Сербан получил из рук царя подарок («mit einem Geschenke begnadiget wurde»). Но подарком дело не ограничилось. Речь была сразу же напечатана в славянском и латинском переводе (греческий оригинал остался ждать своих издателей),¹⁹¹ несомненно с ведома и очень вероятно – по просьбе слушателя. Прочитав «Панегирическое всеожжение», вдобавок к византийской учености предполагаемого автора, Петр был тронут и его пафосом: «Яко же бо под Клавдием кесарем круг земный от первородного греха спасся Иисусу рождшуся, тако тебе Петру Царствующему великую Церковь Божию прежнюю свою свободу восприяти несумненно надеемся Иисусу воскресшу».¹⁹²

¹⁸⁸ Ср. заглавие речи в печатном экземпляре: Кантемир 1714.

¹⁸⁹ Lozovan 1981, 30 (vv. 159–164).

¹⁹⁰ Там же, 10–11 et passim.

¹⁹¹ R1 в стемме, предложенной Е. Лозованом (там же, 4).

¹⁹² Кантемир 1714, 12. Ср. на стр. 10: «...новому сему Израилю Твоему, да противу безбожного оного и всему христианству гибельного тирана согласно и дерзновенно

Несбыточность этих чаяний петровское правительство успело осознать; кроме щедрых даров («ansehnliche Herrschaften in der Ukraine, die über 20 000 Rubl. jährlich abwerfen») успокоить Кантемира было нечем. Петр ищет случай обласкать молдавского князя, чья верность стоила тому слишком дорого и нуждалась в поддержке. Греческая ученость семьи Кантемиров подсказывает ему, какой надеждой можно ответить на их неосуществимую при данной политической конъюнктуре надежду. Рождается сравнение с кровью, вытекающей из сердца и снова впадающей в него. Царь использует первую же возможность донести этот образ до целевого слушателя. Поэтому столь значительная, по общему мнению современников и историков, программная речь оказывается произнесенной по столь малозначительному поводу – в 1714 корабли разного тоннажа сходили с петербургских верфей чуть ли не еженедельно. Осторожно, ничего не обещая,¹⁹³ Петр делает комплимент своему ученому другу, ставя его выше даже тех европейцев, у которых науки и искусства нашли свое нынешнее пристанище и одновременно уверяет изгнанников, что их изгнание не продлится вечно.

Речь, так впечатлившая Вебера и других, отразила стремление, которому не суждено было воплотиться в жизнь. Реформатор обладал историческим чутьем: мысль о перемещении центра мировой духовной жизни актуальна в тот момент, когда Франция уже утрачивала сказанное значение, Германия же еще не успела его приобрести. Однако, несмотря на усилия Петра (особенно начиная с 1717 года, после посещения Парижа, знакомства с новыми европейскими коллекциями и новыми книгами), создание русской Академии Наук (успехов которой царь, как известно, не застал, но успел отредактировать проект, предполагавший участие в работе «трех персон», из которых «первая б элоквенцию и студиум антиквитатис обучала, вторая гисторию древнюю и нынешнюю, а третья право натуры и

рещи возможет: горе ти, горе, иже умножил еси тебе, яже не твоя суть. Но доколе: даже до дней великого Петра...»; стр. 12: «Доколе, Господи, доколе прогневаешься? Даже до времен Петра...», и далее: «Пролей убо гнев твой на языки не знающия тебе и на царствия яже имени твоего не признаша <...> Избави нас, да не когда рекут во языцех: Где есть бог их?»

¹⁹³ Обидчики греков не упомянуты в речи Петра даже намеком. О взятии Константинополя, изгнавшем науки в Италию, говорится крайне обобщенно: у Вебера – «durch das Verhängnis der Zeiten», что Голиков [Крёкшин?] перевел буквально – «судьбиною времен». Оратор мыслит большими историческими периодами. Пребывание наук в России до их возвращения в Грецию должно продлиться «несколько столетий» – так у Вебера, Брюса и Катиоро, тогда как Голиков и Вольтер это опускают.

публичное, купно с политикою и этикою – ндравочением»), возникновение публичного театра, в котором ставились пьесы на античные сюжеты, составление обширных императорских и частных коллекций, включавших античные артефакты, повсеместное проникновение в русское искусство античных мотивов, возникновение массы новых переводов, переход литературы и культуры в целом на светские рельсы, Россия ни при Петре, ни когда-либо после него не стала мировым центром образованности. Объяснение причин этого к целям нашего исследования не относится. Закончим, тем не менее, мажорно. Задачи западноевропейского гуманизма были поставлены Петром и, хотя со многими пустыми усилиями и ошибками, но все-таки выполнены правительствами, которые признали себя обязанными продолжать его дело. Через тридцать лет после смерти первого российского императора в России возник национальный университет, появились национальные ученые, один даже мировой гений, который, правда, по античности не писал, но составил русскую грамматику, по принципам построения восходящую к античным. Библейские тексты были исправлены, осуществлен добротный перевод, остающийся главным в богослужении и самым читаемым. Академия с трудом, но выжила, собрания пополнялись, изучались. В становлении классического образования помогли новые учебники и переводы. Путь гуманизма один. Глядя с вершин истории, мы видим, что у Петра не получилось продвинуться по нему вперед. Однако ему удалось на этот путь встать, «твердой», по слову Пушкина, «ногою», доказав всем смыслом своей деятельности невозможность для России другого культурно-образовательного развития помимо пройденного Европой.



Рис. 1. Signa antiqua e museo Jacobi de Wilde veterum poetarum carminibus illustrata et per Mariam filiam aeri inscripta. Amstelaedami, MDCC, p. L



Рис. 2. Signa antiqua e museo Jacobi de Wilde... Оборот титульного листа. Фрагмент

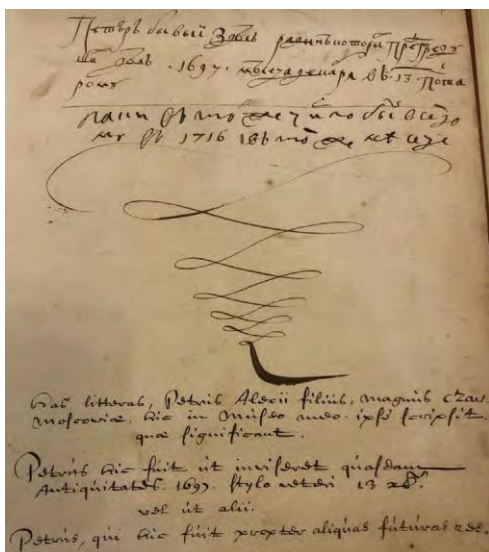


Рис. 3. БАН, собрание Петровской галереи, 32/1, Л. 1

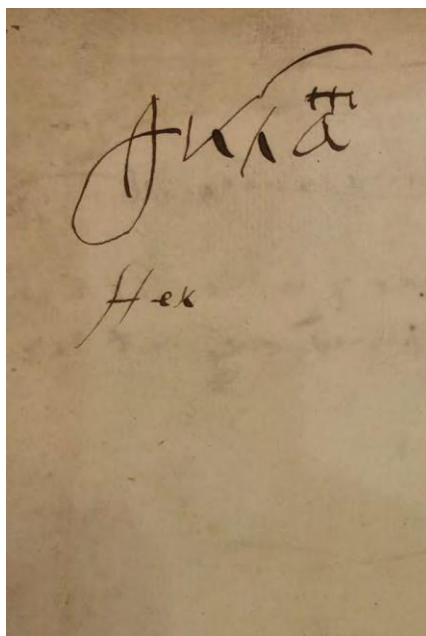


Рис. 4. БАН, собрание Петровской галереи, 32/1, Л. 1 об.

Глава III

Античность в панегирической проповеди петровской эпохи

В. В. Зельченко

Словесность петровской эпохи, стремясь не отставать от своих западноевропейских современниц, многообразно использует и интерпретирует античные сюжеты, мотивы и образы – равно мифологические, исторические и поэтические. Как представляется, важнейшим полигоном, на котором отрабатывались различные стратегии обращения с греко-римским наследием, становится в эти годы панегирическая литература, и в первую очередь панегирическая проповедь. В самом деле, авторы, писавшие в этом жанре – представители украинского духовенства, питомцы Киево-Могилянского коллегиума / академии и европейских училищ, – принадлежали к числу образованнейших людей своего времени, обращались к самой высокой аудитории, зачастую включающей и самого царя, и были всецело сосредоточены на поиске языка для новой государственной идеологии, причем античные *exempla*, как мы надеемся показать, оказались одной из существенных составляющих этого языка.

Отправной точкой для нашего изложения будет 24 июля (ст. ст.) 1709 г., когда, спустя менее месяца после Полтавской битвы, в киевском соборе св. Софии Феофан Прокопович в присутствии Петра прочел «Панегирикос, или Слово похвалное о преславной над войсками

¹ Точная дата события – которую, судя по всему, не могли установить уже в пору составления «Истории Свейской войны» (История 2004, I, 320: «Государь в Киеве пробыл до августа 15 числа, и в ту его бытность в Киеве префект школ Киевских Феофан Прокопович <...> говорил панегирик...») – сохранилась в донесении английского посланника Ч. Уитворта (ПБП IX (2), 1134; примеч. Е. П. Подъяпольской с обоснованием датировки). В то же время на титульном листе «Панегирикоса» (Феофан 1709) проставлена странная дата «месяца июля дня 10», повторенная и в латинском переводе (Theophanes 1709), что дало П. Н. Беркову повод для неправдоподобного предположения, будто Петр в июле 1709 г. приезжал в Киев дважды (Берков 1968, 34–35; но ср.: Анисимов, Биохроника, 10.07.1709) и дополнительно способствовало разного рода хронологической путанице (см., например: Гребенюк 1979, 23; 27, прим. 27; 100; Автухович 1999, 490; Буранок 2014, 177). Едва ли здесь уместно говорить об «ошибке» (Анисимов, Биохроника, 24.07.1709): согласно гипотезе И. П. Еремина, дата на титульном листе, «видимо, указывает на выход не

свейскими победе».¹ Эффект этого панегирика,² «гремевшего красным звоном»,³ был сильным и долговременным – как для личной судьбы Феофана, так и для судеб жанра «победословий» петровской эпохи. Согласно упрощающей, но афористичной реконструкции П. О. Морозова, «отсутствие схоластических приемов и отвлеченных похвал, конечно, произвело на царя благоприятное впечатление. Здесь он слышал не риторическую только, но реальную оценку важнейшего события в жизни России»;⁴ не в меньшей степени, однако, Петр должен был оценить идеологический и пропагандистский потенциал услышанного. Как сообщает, обращаясь к царю, сам Феофан в предисловии к оперативно вышедшему изданию своего панегирика, «а понеже сия вещь (победа при Полтаве – В. З.) всемирнаго прославления достойная, достойна есть от всех повсюду чтома и слышана быти, того ради сиежде мое Слово, по Твоему ж Монаршому благоволению и на язык Латинский, яко всей Европе общий, переведох».⁵ Последующее влияние «Панеги-

всей брошюры в целом, а только одного “Слова похвального”, к печатанию которого приступили, очевидно, еще <...> до приезда Петра в Киев» (Феофан 1961, 461). В подтверждение его выводов можно указать на пассаж из предисловия Феофана, который касается приложенной к «Панегирику» поэмы «Епиникион»: «Присовокупишася к сему и торжественныя ритмы, <...> яже найпервое по победе в Киев Вашего Царскаго Пресветлаго Величества пришествие напечатати и произнести тщахся, аще бы нужднейших тогда Царских дел не имела Типография» (Феофан 1961, 459–460). Как видим, Феофан несколько неожиданно объясняет, почему он не произнес «Епиникион» перед лицом Петра, тем, что он не успевал его к этому моменту *напечатать*; не означает ли это, что типографский текст «Панегирикоса», напротив, был представлен Петру заранее, до его публичного оглашения? Если эта гипотеза правдоподобна, она, как кажется, способна внести коррективы в концепцию Е. А. Погосян, противопоставляющую «Епиникион», на публикацию которого Феофан рассчитывал изначально, и «Панегирикос», «предназначенный автором для однократного исполнения» (Погосян 1996, 52–53).

² В дальнейшем мы будем употреблять обозначения «панегирик», «(панегирическая) проповедь» и «слово» (о них см.: Матвеев 2009, 14–32) фактически *promissive*, не касаясь терминологических дискуссий. Отметим, что Феофан вполне отдавал себе отчет в конечном источнике жанра: неслучайно его «Слово похвальное <...> Александру Даниловичу Меншикову» (декабрь 1709 г.) начинается с той же формулы *πολλάκις ἑθαύμαστα*, что и «Панегирик» Исократы («Множественно недоумение некое, и в недоумении великое мне доселе бываше любопытство...»; Феофан 1760, I, 57).

³ Ключевский 1989, IV, 52.

⁴ Морозов 1880, 118–119.

⁵ Феофан 1961, 459. Ниже книжно-славянские версии «Панегирикоса» и «Епиникиона» (к научному определению их языка см.: Кутина 1981) цитируются по этой

рикоса» на осмысление и репрезентацию Полтавской победы оказалось очень значительным: достаточно сказать, что счастливо развитая в нем аналогия «Петр – Самсон, растерзавший шведского льва» (Феофан основал ее на том, что Полтавская битва произошла в «Самсонов день», пусть это и был день св. Сампсона Странноприимца) многократно отразилась затем и у других панегиристов, и в официальной эмблематике.⁶

Особенностью «Панегирикоса», которую Петр наверняка отметил и одобрил, было обилие, наряду с библейскими, продуманных и сложно

публикации с указанием номера страницы в скобках. Что касается латинского автоперевода «Панегирикоса», а также латинского и польского текстов «Епиникиона», то приотливый выбор источников, по которым мы будем их цитировать, определен тем, что первое издание, где все они встречаются вместе (1709), не имеет пагинации. Довольно запутанная эдиционная история двух этих памятников прослежена в работах: Перетц 1902, 165–167; Феофан 1961, 459–461; Гребенюк 1979, 100–101; при этом все три версии «Епиникиона» значительно отличаются друг от друга, так что ни одна из них (*расе* Либуркин 2000, 53 слл.; Maslov 2014, 41) не может быть определена как перевод (Николаев 2018, 59–62; Трофимов 2018).

⁶ Гребенюк 1979, 25–27; Анисимов 2009, 51; Раскин, Митрохина 2013, 160 и др. В то же время необходимо отклонить широко распространенное в научной литературе преувеличение: само по себе сравнение Петра с Самсоном, раздирающим львиную пасть, и даже применение к петровским победам стиха *Суд* 14:14 «от ядушего ядомое изыде, и от крепкого изыде сладкое» (популярный сюжет эмблематики; см., напр.: *Symbola et emblemata* 1705, 186, № 554), конечно, не были придуманы Феофаном. Ср. пример характерной подмены: «По наблюдениям П. О. Морозова, в “Епиникионе”, посредством введения образа льва, впервые фиксируется сравнение Петра I с библейским Самсоном» (Трофимов 2018, 345); между тем Морозов в соответствующем месте выражается иначе: «Феофан <...> указывает на то, что Полтавская победа, по всей вероятности, “не без смотра Божия”, случилась в день Сампсона, ибо Сампсон растерзал льва» (Морозов 1880, 118). В самом деле, эта аллегория подробно развернута уже в праздничной проповеди Стефана Яворского на новый 1705 г. «Жатва торжественная, посвященной взятию Дерпта и Нарвы» (Стефан 2014, 431–432). Находкой Феофана стала, по всей видимости, именно остроумная комбинация с «Самсоновым днем» 27 июня, что хорошо видно по панегирическим проповедям того же Стефана Яворского: если в «Руке Христовой, Петру простираемой», которая была произнесена им в московском Успенском соборе 14.07.1709, т. е. по горячим следам победы, упоминание Самсона еще не сопровождается какими-либо отсылками к святым (Стефан 2014, 459), то в проповеди «Камень, идола Навуходоносорова сокрушивший» на возвращение русского войска в Москву в декабре того же года смешение двух Самсонов уже амплифицировано во всей экзегетической и риторической полноте (Стефан 1875, 476).

устроенных античных параллелей. Со времен магистерской диссертации Ю. Ф. Самарина (1844) у исследователей, анализирующих эту речь Феофана, стало традицией демонстрировать ее новаторский характер путем сопоставления с панегирическими проповедями Стефана Яворского, произнесенными в том же году и по тому же поводу;⁷ продолжим эту традицию и мы. Если набор библейских примеров у Стефана почти неисчерпаем и частично перекликается с феофановским (те же Самсон и Давид;⁸ Моисей и фараон; Иисус Навин; сон Навуходоносора, на развернутой параллели с которым, вдобавок к санкционированной Евангелиями этимологической аллегории «Петр – Камень»,⁹ целиком построена вторая из названных проповедей; и т. д. и т. п.), то античные «приклады» можно пересчитать по пальцам. В «Трости, ветром колеблемой» дежурное уподобление Мазепы Иуде оттеняется предсмертными словами Цезаря Брута, дополнительно иллюстрирующими, сколь «тяжко и нестерпимо от ученика предание»;¹⁰ в «Руке Христовой...» Александр Македонский назван в одном ряду с Навуходоносором и Иродом как пример ослепляющей гордыни, в свой черед охватившей и швейского короля;¹¹

⁷ Самарин 1880, 418; Морозов 1880, 117–121; Кочеткова 1974, 55–58; Brogi Vercoff 2009/2010; Трофимов 2020. Это уже названные выше проповеди Стефана «Рука Христова...» и «Камень...», а также «Слово о победе над королем Шведским под Полтавою 1709 г.» (Стефан 2014, 390–393). Дж. Броджи Беркофф привлекает к сопоставлению и более раннюю проповедь «Трость, ветром колеблема», сопровождавшую анафематствование Мазепы 12.11.1708 (Стефан 1865, 499–512). Мы не рассматриваем здесь позднейшее «Слово на воспоминание торжественной виктории Полтавской» 1716 г. (РГБ. Ф. 183. Оп. II. Ед. хр. 112. Л. 185–198 об.), поскольку эта проповедь на стих *Пс* 33:22 («Буди, Господи, милость Твоя на нас, якоже уповахом на Тя») целиком посвящена теме милосердия Божьего и стоит в стороне от панегирической традиции.

⁸ Глубокий очерк «топоса Давида» в панегирической литературе петровской эпохи дал К. Ю. Рогов (Рогов 2008, 22–25): возникая еще в 1690-е годы, сравнение Петра с Давидом, одолевшим Голиафа, эволюционирует от прославления воинской доблести, которая торжествует над заведомо превосходящей силой противника, к моралистической концепции (Давидово упование на Бога побеждает гордыню Голиафа). Далее см.: Collis 2012, 365–367; сопоставительный анализ аналогии «Давид – Голиаф» в русских и шведских панегириках: Люстров 2012, 54–57.

⁹ Об этом топосе, использованном уже в астрологических стихах Симеона Полоцкого на рождение Петра и «далее везде», см.: Сазонова 2006, 211–212.

¹⁰ Стефан 1865, 508.

¹¹ Стефан 2014, 466. О чрезвычайно распространенном сопоставлении Карла XII с Александром Македонским в европейской литературе времен Северной войны

в «Камень...» входит развернутый для занимательности рассказ об Улиссовом испытании «славного кавалера греческого Ахиллеса» на Скиросе, который подается Стефаном на манер универсальной притчи (так и Петр, «минувши золото, серебро, медь, преклонился к железу: то кавалерско сердце, то воинский манер»),¹² и новое упоминание

и о полемической реакции на это у русских авторов см.: Люстров 2008, 163–166. В той части книги Феофилакта Лопатинского и Иосифа Туробойского «Политиколепная апофеосис достохвальных храбрости <...> Петра Алексеевича» (М., 1709), которая посвящена описанию триумфальных ворот, поставленных от Славяно-греко-латинской академии по случаю празднования Полтавской победы в декабре 1709 г. в Москве, засвидетельствована следующая аллегорическая картина: «На одре ея написахом Свейскую державу, не тако спящую, яко в неусыпающих размышлениях своих властолюбных (ихже знамение есть маетник часовых на главе) во исторзе сущую, и аки бы воздремавшую. <...> Сими же лицами (Морфеем, Юноной, Лихоимством и Изменой – В. З.) наущаема, и аки бы обнадежена, Своя приравнялася, и ревнуя не по разуму, Александру Великому: его же аки бы подражание свейским королем изобразихом персоною Александра, у одра его стояще: AESTUAT INFELIX ANGUSTO LIMITE REGNI. Сиесть РАЗЖИЖАЕТСЯ НЕСЧАСЛИВАЯ, АКИ БЫ ТЕСНЫХ ГРАНИЦ РАДИ КОРОЛЕВСТВА СВОЕГО, ЧЮЖДЫХ ЖЕЛАНИЕМ» (цит. по современной републикации: Тюхменева 2005а, 163; латинская цитата, с актуализирующей заменой mundi на regni, взята из Ювенала [10, 169], у которого относится именно к Александру). В той же «Политиколепной апофеосис» Александру не раз уподобляется и сам Петр; однако ученые авторы при этом считают нужным оговариваться, что от пороков македонского владыки русский царь вполне свободен: «в том убо сравняшеса Александру, яко orbem terrarum peragravit, *круг европскаго света обежа*, тем же превзыде, что ne ut orbis latro, *разбойник вселенныя* (якоже назвал Диодор Сицилийский Александра), но яко пресветлый Фебус преиде...» (Там же, 186); «Alexander sine fastu. *Александр без гордыни*» (Там же, 210). Ср. также наст. изд., гл. I, разд. 7.

¹² Стефан 1875, 480–481 (констатируя редкость сравнения Петра с Ахиллом у панегиристов, М. Ю. Люстров не учитывает этого места: Люстров 2012, 24). Как с неожиданной резкостью замечает И. А. Чистович, целиком выписывающий этот и несколько других подобных ему античных анекдотов Стефана, «*рассказы*, или историйки, которыми он пестрит свою проповедь, годились бы для детской христоматии» (Чистович 1867, 31). Ср. программу аллегорической пьесы «Свобождение Ливонии и Ингерманландии», представленной в Славяно-греко-латинской академии в феврале 1705 г. в ознаменование взятия Нарвы: «Благочестие же Ревности прежде показывает знамения Роскоши: си есть цветы красныя, одежды светлыя и прочая, Роскоши приличная. Но егда видят, яко ниже смотряще на сие Ревности, начат показовати им знамения Храбрости: си есть луки, копия, мечи, щиты, фузеи и прочая. Ревность же, презревши знамения Роскоши, мужественно взимает Храбрости: си есть мечи, щиты, луки и прочая» (Державина 1974, 221). Комментируя это место, А. С. Елеонская пишет: «В памяти читателя

Александра, на этот раз рядом с Олоферном, в ряду примеров того, как слава древнего завоевателя, «ложными вестями умножаема <...> по подобию ложного зеркала», до поры помогала ему, как Карлу XII, одерживать победы.¹³ Все это вполне вписывается в традиции барочной эмблематики, эволюцию которой в петровскую эпоху А. А. Морозов описывает так: «Ослабление или, можно сказать, “выветривание” основного значения как античных, так и христианских символов и аллегорий приводило к использованию их в почти одинаковой функции».¹⁴ Наконец, в «Слове о победе...»¹⁵ (так же как и в некоторых других «военных проповедях» Стефана – напр., в «Слове благодарственном о взятии Шведскаго града, глаголемаго Выборг» [1710] и в «Моисее Российском», приуроченном к началу Прутского похода [1711]) языческого материала нет вовсе.

Разумеется, мы не намерены воскрешать схематичное представление, обобщенно противопоставляющее новатора Феофана, «сблизившего проповедь с жизнью»,¹⁶ схоластическому консерватору Стефану.¹⁷ Старший и младший проповедники принадлежат общей укра-

невольно возникает летописное предание об испытании греками князя Святослава» (там же, 500); на наш взгляд, аллюзия на испытание Ахилла Одиссеем предполагается здесь как минимум не в меньшей степени.

¹³ Стефан 1875, 469.

¹⁴ Морозов 1974, 201; об «отвлеченно-метафорическом» значении античного материала в проповедях Стефана см. также: Морозов 1971, 38.

¹⁵ Подробный, но школьный по задачам и исполнению разбор этой проповеди см.: Флеров 1894–1896 (ср. на стр. 36: «Вся проповедь так же хорошо может быть отнесена ко всякой другой победе русских, стоит только заменить собственные имена (шведы, Петр Великий) и некоторые подробности (июнь месяц) другими»).

¹⁶ Чистович 1868, 603.

¹⁷ Проницательную критику этой схемы – в конечном итоге восходящей, опять-таки к Ю. Ф. Самарину – см.: Brogi Bergoff 2009/2010, 215–216; Крашенинникова 2015, 29–31 (упомянув эту последнюю работу, укажем в скобках, что ее заглавие «Неизвестная проповедь Стефана Яворского о российском гербе» основано на недоразумении, поскольку соответствующая проповедь, цитируемая в статье по рукописи РГАДА, давно опубликована архимандритом Никодимом [Белокуровым]: Стефан 1874, 85–98) и, в первую очередь: Рогов 2006 (ср. стр. 83: «За призывами Феофана Прокоповича к “простоте”, как мы видели, скрывается не только полемика с клерикальной барочной традицией XVII в., но и противопоставленная ей новая форма напряженного эмблематического концептизма, а утилитаризм и естественнонаучные интересы Петра соседствуют с глубокой и пафосной приверженностью кунсткамерной эстетике. Позиция Феофана в отношении

инско-польской барочной традиции, черпают свои «приклады» из одного и того же общеевропейского тезауруса¹⁸ и, last not least,

традиций киево-могилянского и польского барокко и требования умеренности и ясности, соседствующими с вполне барочным пониманием “остроумия”, могут быть скорее интерпретированы в европейском контексте полемики так называемого *barocco moderato* с “темным” барокко (*barocco esagerato*) <...>, а также в контексте той трансформации, которой романское католическое барокко подвергается в протестантских странах»).

¹⁸ К примеру, если Феофан в «Панегирикосе» и в «Епиникионе» применяет к Карлу XII известный рассказ «Физиолога» о льве, заметающем следы хвостом («Приходит мне зде на память, что повествуют о лву естеств писатели: егда, рече, лев не возмог насилию крепких ловцов противостати, на бегство устремляется; дабы не познали, в кую страну побеже, хоботом загребае следы своя за собою. Кто же ныне тожде не видит и на лве свейском?» [35]; «С малою ли бежиши, звере, срамотоу, / Хоботом заглажда след твой за собою?» [213]), а Стефан делает то же в проповеди на взятие Выборга («Поведают историки, что лев, когда крыется и отходит в ложища своя или пред ловцем уходит, то ошибом след заметае, да не познан будет: сей лев, Шведский король, аще и заметал след свой, что неведомо, где есть...» [Стефан 2014, 396; ср.: Смержевских-Смирнова 2013, гл. 4.3]), это еще не позволяет констатировать заимствование (*расе* Морозов 1880, 121, прим. 1). В самом деле, хотя традиция, завещанная византийскими и западноевропейскими физиологами / бестиариями, предполагает безусловно положительную интерпретацию этого топоса (лев означает либо Христа, скрывшего свою божественную природу при воплощении, либо христианина, смывающего грехи покаянием, либо, наконец, просто благоразумного человека; подробнее см.: Harris 2021, 194), то как минимум начиная с Альберта Великого (Albertus 1892, 86) спорадически обнаруживается и интерпретация отрицательная, делающая акцент на львином коварстве и связанная с толкованием стиха 1 Пет 5:8, где льву уподоблен дьявол. В качестве *fons communis* предположительно укажем на комментарий к апостольским посланиям голландского ученого иезуита Корнелия Лапида, или А Лапиде (Cornelius van der Steen, 1567–1637), который помещает историю о львином хвосте, вместе с соответствующим толкованием, в длинный перечень оснований для аллегорического сопоставления льва и дьявола; см.: Cornelius a Lapide 1627, 344. Популярнейшие многотомные комментарии Лапида на книги Ветхого и Нового Заветов были предметом обязательного изучения в Киево-Могилянской академии и обильно представлены в библиотеках киевских монастырей (Ульяновский 2020, 9; 13; 23), а также – в полном объеме – в личных собраниях Димитрия Ростовского (который самым активным образом пользовался Лапидом как при составлении «Летописа келейного», так и в своей гомилетической практике: Brogi Vercoff 1993, 337–345; Федотова 1993, 347–350; Федотова 2003), Феофилакты Лопатинского (Гальцин, Питулько 2016, 354–365; № 462–476) и самого Стефана Яворского (Маслов 1914, 2-я паг., 21; интересующий нас том – № 8). Феофан Прокопович многократно цитирует (и нередко язвительно оспаривает) толкования Корнелия Лапида в своих богословских сочинениях (Тихомиров 1884, 94

в равной мере настроены на публицистическую модернизацию жанра церковной проповеди, на «идеологическое сопровождение имперских задач»,¹⁹ хотя и используют для этой цели принципиально различные риторические стратегии.²⁰ Человек глубокой и разносторонней образованности,²¹ Стефан никоим образом не избегает античных *exempla* в своей ораторской практике; неслучайно В. М. Живов и Б. А. Успенский в известной работе о рецепции античной мифологии в XVII–XVIII вв. ставят два эти имени рядом: «В проповедях Стефана Яворского упоминаются Меркурий, Юпитер, Сатурн, Плутон, Нептун, Аполлон, Венус, Паллас (т. е. Паллада), Марс и даже кавалер Геркулес <...>; то же характерно и для Феофана Прокоповича, как и для других юго-западнорусских деятелей, насаждавших в Великой России европейскую ученость».²² Основная причина, по которой

и прим. 13; Collis 2012, 283–288; 329–333); опись библиотеки, оставшейся после его смерти, регистрирует лишь две книги Лапида (Верховской 1916, II, 3-я паг., 9; № 56–58; в указателе пропущен), что, конечно, ни о чем не говорит.

¹⁹ Киселева 2011, 344. Этот важнейший аспект проповеди петровской эпохи активно изучался в последние десятилетия; отсылаем читателя к обзорной работе: Нетужилов 2020.

²⁰ Среди многочисленных попыток определить и описать это различие в первую очередь выделим глубокий анализ Ю. В. Кагарлицкого (Кагарлицкий 1999, 24–81). Предложенное этим исследователем противопоставление «эпидейктической» аргументации Стефана и «судительной» – Феофана, как мы надеемся, может быть применено и к следующим ниже соображениям о том, как функционируют античные *exempla* у двух этих ораторов.

²¹ Круг источников, которыми пользовался Стефан при составлении проповедей, отчасти доступен обозрению благодаря ссылкам, сохранившимся в черновых редакциях этих последних (Чистович 1867, 7–14): это образцы иезуитской гомилетики, созданные на географическом пространстве от Польши до Португалии.

²² Живов, Успенский 2002, 487. Беглый обзор античных антропонимов в тех проповедях Стефана, которые вошли в трехтомник 1804–1805 гг., см.: Саломатова 2014; примеры отсылок к писателям классической древности в проповедях времен Северной войны: Чистович 1867, 33–36. Приходится признать, что порой обращение Стефана с античным материалом вызывает изумление («Живет до сих час Цинегир прехрабрый воин, который, егда ему не стало пулек, зубы свои дулом выбил, и теми зубами набивал стрельбу, и в неприятели стрелял. Живет до сих час бессмертною славою в книгах и в памяти людской Пергамидес воин сердечный (это и есть настоящий Кинегир – В. 3.), который, корабль неприятельской задержуючи, егда ему едину руку отсекоша, ухватил другою, а егда отсечена другая, он веревку ухватил зубами»; Стефан 2014, 374), однако таких случаев немного.

Стефан в своем осмыслении Полтавской победы практически не прибегает к прекрасно знакомому ему и прямо-таки просящемуся в дело античному материалу, лежит, как представляется, в плоскости историософии. Как уже отмечалось исследователями, для Стефана Полтавская битва – это триумф Бога над врагом рода человеческого («победил есть от колена Иудова победитель Христос чрез Христа нашего Царя»);²³ именно это естественным образом ограничивает круг его сопоставлений.²⁴

Между тем у нас есть важное, пусть и относящееся к существенно более позднему времени, свидетельство того, что Петру такая – все-ленская, но тем самым внеисторическая – интерпретация его триумфа не была близка. В 1724 г. император не только распорядился подвергнуть пересмотру текст литургической «Службы благодарственной о великой победе над Полтавой», сочиненный по его приказу Феофилактом Лопатинским, но и сам внес исправления в обновленный вариант.²⁵ Смысл как работы неизвестного редактора над первоначальным

²³ Стефан 2014, 393. О традиции именованя Петра Христом см.: Живов, Успенский 1996, 239–244.

²⁴ Кочеткова 1974, 55. Мы не можем согласиться с М. С. Киселевой, которая характеризует перечень покорившихся Карлу земель и городов, приводимый Стефаном в «Руке Христовой», как «геополитический расклад сил», благодаря которому «прошедшее событие <...> приобретает характер исторического повествования» (Киселева 2014, 20; справедливая, на наш взгляд, критика этого вывода: Трофимов 2020, 228). Перед нами почтенный риторический топос, восходящий как минимум к «Энеиде», чтобы не говорить о «Персах» Эсхила – географический каталог, призванный продемонстрировать мощь побежденного врага. «Отсутствие у Яворского интереса к истории как к науке и даже как к “патриотическому произведению” констатирует Дж. Броджи Беркофф, исследуя его маргиналии на книгах исторического содержания: «Интерес Яворского к истории был ограничен и имел характер “вспомогательной дисциплины” по отношению к сочинению проповедей или полемических трактатов. Это соответствовало теории и дидактической практике, а также литературному и “научному” (полемика и теология) творчеству иезуитов. В их коллегиях, как известно, изучение истории было не отдельным предметом, а только средством находить поучительные истории и изречения для того, чтобы использовать их затем в качестве *exempla*» (Броджи Беркофф 2006, 305–306 *et passim*).

²⁵ Собственноручные пометы Петра на представленной ему копии новой версии «Службы благодарственной...» были введены в научный оборот П. П. Пекарским (Пекарский 1862, II, 200–202) и интерпретированы И. Ф. Мартыновым (Мартынов 1974), на чьи выводы мы и опираемся. Далее см.: Погосян, Смержевских 2002, 22–24; Погосян 2004, 327–329 (работу Мартынова исследовательницы не

текстом службы, так и петровской правки (в концептуальной ее части) состоит именно в «историзации» Полтавской победы, в «стремлении <...> подчеркнуть, что Северная война носила политический, а не религиозный характер»;²⁶ и дело здесь, как представляется, не только в том, что после заключения Ништадтского мира проклятия, которые Феофилакт, известный своим последовательным антипротестантизмом, во множестве адресует шведам как вероотступникам, оказались неуместны.²⁷ Так, в колонне «приидите все *окрестныи* народы и видите дела Божия, яже сотворих Бог во днех и в странах наших» Петр заменяет выделенный эпитет на «российстии», поясняя: «неприлично сие слово, чтобы все народы за единую нашу ползу благодарили»; а напротив одного из ирмосов делает помету: «Сию песнь всю переменить, понеже бо не идет о законе, *а тогда была война не о вере, но о мере*, також и у них (т. е. шведов) крест осененный есть в употреблении и почитании».

Несколько отвлечшись от нашего изложения, разберем один колоритный сюжет, в котором палеография смыкается с переводческими тактиками, а рецепция античности – с идеологией. В начале января 1709 г. русскими войсками было перехвачено письмо Мазепы польскому королю Станиславу Лещинскому от 5.12 предшествующего года. Его скорейшее обнародование, по замыслу Петра, должно было продемонстрировать, что мятежный гетман намерен предать украинцев под власть Польши и «привести в унею»: письмо было целиком включено, в русском переводе «для лутшаго выразумения», в печатную петровскую «Грамоту к украинскому народу» от 21.01, а также распространялось по Украине в оригинале и в переводах – украинском и опять-таки русском.²⁸

учитывают); о памятнике в целом: Kizenko 2009/2010 (детальный анализ «Службы...» и ее дальнейшей судьбы, в которой исходная версия Феофилакта 1711 г. восторжествовала); Матонин, Бедина 2019.

²⁶ Мартынов 1974, 144.

²⁷ Так, Е. А. Погосян и М. Смержевских-Смирнова замечают, что первые изменения в текст службы были внесены еще в 1711 г., при включении его в Минеи, и изменения эти ведут в том же направлении (устранение либо сокращение отсылки к Апокалипсису и др.): Погосян, Смержевских 2002, 22.

²⁸ Препровождая 22 января гетману Скоропадскому свежееотпечатанную царскую грамоту и перехваченное письмо, канцлер Г. И. Головкин объясняет, что их широкая и оперативная огласка должна нейтрализовать влияние универсалов Мазепы: «И для того указал Царское Величество, во обличение того его (Мазепы – В. З.)

Речь идет о чрезвычайно любопытном документе, написанном, в соответствии с польским эпистолярным этикетом того времени, на смеси двух языков: выдерживая тон непринужденной светской образованности, Мазепа на небольшом пространстве текста остроумно и к месту цитирует Горация («*Suum adire Corinthum*»: *Hor. Epist. 1, 17, 36*; «*jednak te iskierki, suppositas cineri doloso, zawczasu by trzeba gasić*»: *Hor. Carm. 2, 1, 8*)²⁹ и даже любовные стихи Катутла к Лесбии («*cauię mille basijs waleczną Je<g>o rękę*»: *Catull. 5, 5*) наряду с латинской Псалтырью («*expektans expecto szczęśliwe<g>o u prętkiego W<a>szey Kr<olewskieg> M<o>sciprybycia*»: *Psalm. 39:2*)³⁰ а также, знаменательным

злого умыслу, о запруднении Малороссийского народа под иго Полское, выдать свою грамоту ко всему Малороссийскому народу, дабы ведали, что он, изменник, неправо в уневерсалах своих с клятвою писал, обнадеживая бутго для ползы и волностей Малороссийского народа он ту измену учинил и под оборону Швецкую поддался в таком намерении, чтоб свободну Малороссийскому краю, как от Его Царского Величества, так и от Полской власти, особливо при волностях своих остаться. <...> А меж тем изволишь сей лист Мазепин подлинной объявить всем в войске своего регименту и в полках, которые в близости от вас обретаются, и потом послать оной по за Днепру или где безопасно проехать в полк Миргородской и Полтавской, и там объявя, назад отобрать <...>. Послано ныне с помянутым подьячим к вашей велможности вышеозначенных великого государя грамот друкованых 150, которыя изволишь розослать по всем полкам» (Бычков 1871, 641; цит. по исправленному тексту: Павленко 2007, 852). Феофан Прокопович указывает и на другие способы его распространения: «письмо оное <...> напечатать и всюду по местам народным прилеплять указано» (Феофан 1773, 194).²⁹ Здесь и ниже письмо Мазепы цитируется, с сохранением особенностей его орфографии, по дипломатическому изданию оригинала, хранящегося в РГАДА: Рычаловский 2011, 221, № 174.

³⁰ Подчеркнем, что эта библейская цитата никоим образом не придает письму религиозных коннотаций и стилистически ничем не отличается от цитат из римских поэтов: в обоих случаях перед нами не более чем образчик риторического остроумия. Это же касается и выражения «*tanquam Patres in Lymbo oczekiwamy przyscia W<aszey> Kr<olewskieg> M<o>sci, iako Saluatora naszego*» («словно Отцы в Лимбе, ожидаем пришествия Вашего Королевского Величества, как Спасителя нашего»), на котором официальные русские переводчики письма Мазепы (о них см. ниже) сделали особый акцент как на доказательстве его тайной приверженности католической вере (Погосян 2004, 321–322; ср., кроме того, специальное примечание к этому месту у И. И. Голикова [Голиков 1795, Доп. XV, 237]: «Сие выражение о чистилище, приемлемом Римскою церковию, доказывает, что он Мазепа содержал сию религию») или же бедственного положения (ср. в «Истории императора Петра Великого» Феофана Прокоповича: «До того, то же письмо объявило, в каковой тесноте и злключении видел себя быти неприятель с из-

образом, использует латынь для политических терминов («in hoc turbido rerum statu», «bellum civile», «in publicum damnum»). В ключевом пассаже Мазепа макаронически выражает надежду на скорое прибытие войск Стефана, «*żebyś my mogli, unitis armis et animis, nieprzyiacielskiej moskiewskiej imprezy in herba Sopire Drakonem*» («чтобы мы могли, объединив наше оружие и устремления, усыпить в траве змея враждебного московского начинания»). Русский перевод этого места, напечатанный в составе петровской «Грамоты...», воспроизводится в «Письмах и бумагах Петра Великого» в следующем виде: «...чтоб мы могли соединенным оружием и умыслы неприятелского московского змия намерения, в начале усмирить дракона».³¹ На разницу с оригиналом (вместо «змея московского намерения» появился «московский змий», к тому же удвоенный) обращает внимание Е. А. Погосян в работе, посвященной апокалиптической образности в антимазепинской пропаганде. По ее версии, эта подмена «отсылала читателя к 12-й и 13-й главам Откровения Иоанна Богослова <...>. Как ни парадоксально это звучит, но Петр включил в указ характеристики своей особы, которые уподобляли его апокалиптическому змию, но которых не было в письме Мазепы (или, по крайней мере, они не были очевидными)».³² Создавая впечатление, будто Мазепа сравнивал православного государя с Сатаной, да еще и цитировал Писание по латинскому тексту,³³ царь переводил противостояние с мятежным гетманом в контекст битвы за веру. Далее Е. А. Погосян прослеживает, как это же место Апокалипсиса возникает в полтавских проповедях Стефана и в первой редакции уже упоминавшейся «Службы благодарственной...» Феофилакты, усматривая здесь элементы единой идеологической стратегии, восходящей к «установкам» самого Петра.³⁴

менником, сиесть, аки в некоей охлане адстей» [Феофан 1773, 194]). Как показывают доступные нам теперь возможности электронного поиска, крылатое латинское сочетание «ждать, как Отцы в лимбе сошествия Христа» в смысле простого «напряженно и жадно ждать» находит надежные параллели в европейской эпистолографии XVI–XVIII вв.

³¹ ПБП IX (1), 41, № 1299.

³² Погосян 2004b, 322–323.

³³ По мнению Е. А. Погосян, «удвоение змия» имело целью убедить аудиторию, будто Мазепа «ссылается не на славянский текст Откровения, а на Вульгату, где присутствовали и дракон, и змий (*draco ille magnus serpens antiquus, qui vocatur Diabolus et Satanas*)» (там же, 322).

³⁴ Там же, 326–327.

Между тем русский перевод пассажа синтаксически несвязан, что заставляет заподозрить его текстологию. Обращение к печатным экземплярам петровской грамоты показывает, что слово «змий» набрано не в начале соответствующей строки, как следовало бы, а левее, на поле: это не часть текста, а глосса к иностранному слову *дракон*.³⁵ Устранив эту глоссу, а также ошибочную запятую после *намерения* (которую все же трудно квалифицировать как сознательную фальсификацию), получим следующий текст, буквально передающий инверсию польско-латинского оригинала: «чтоб мы могли соединенным оружием и умыслы неприятелского московского намерения в начале усмирить дракона (пояснение in margine: *змия*)». Эта инверсия воспроизведена и в первоначальном русском переводе перехваченного письма, сохранившемся в составе писем Меншикова и Г. Ф. Долгорукого (17 и 22.01.1709) и вполне недвусмысленном: «дабы мы могли соединенными оружиями и силами неприятелского московского намерения в зелии усыпить змия». ³⁶ Иначе говоря, сравнение Петра со змием в «Грамоте...» не привносилось, как не привносились в нее и какие-либо апокалиптические аллюзии, а тем более конфессиональные намеки на Вульгату.

И тем не менее перевод этой синтагмы письма, вошедший в «Грамоту...», не вполне безобиден, хотя и в ином отношении. Исследовательница проходит мимо подлинного источника слов Мазепы: это несколько измененный стих из «Метаморфоз» Овидия, рассказывающий о том, как Ясон при помощи чар Медеи добывает золотое руно (7, 149: *pervigilem superest herbis sopire draconem*; «оставалось усыпить вечно бодрствующего дракона с помощью трав»).³⁷ Если первоначальный

³⁵ В публикациях XIX в. русский перевод письма Мазепы в составе «Грамоты...» печатался без слова *змия* и без каких-либо упоминаний о нем (Маркевич 1842, 277–278; Ригельман 1847, 70 3-й паг.; Бодянский 1859, 196). Палеографически корректная интерпретация глоссы теперь зафиксирована в изд.: *Полтавская битва* 2011, 267–268 и прим. б; № 207; сканированная копия грамоты доступна на сайте РГАДА.

³⁶ Там же, 2011, 221–222. В других сохранившихся переводах *змий* / *дракон* вовсе опущен: «неприятельскую московскую силу <...> победити» (Тарле 1959, 604); «к воспротивлению Российскому намерению» (Голиков 1795, Доп. XV, 236).

³⁷ По-видимому Мазепа в ту пору, когда он впервые узнал и запомнил этот хрестоматийный стих, понял *herbis* («травами», т. е. «зельями») как аблатив места («в траве»), а в письме Лещинскому в результате *lapsus memoriae* заменил эту форму на синонимичное *in herba*. Источником этой аберрации (считать ее намеренной

русский перевод совершенно точен («в зелии [т. е. в траве. – В. З.] усыпить змия»), то официальная версия «Грамоты...» затемняет в нем всякие следы античного контекста: *sopire* из конкретного «усыпить» превратилось в расплывчато-обобщенное «усмирить», а злополучное *in herba* подверглось вполне искусственному (чтобы не сказать противоестественному) перетолкованию – «в начале усмирить дракона»; очевидно, переводчик вспомнил, что это латинское сочетание имеет также и идиоматическое значение «на корню», «в зачатке». Отнюдь не желая придавать этим искажениям черты намеренной манипуляции, все же сформулируем вывод, который будет важен для нас и в более общем смысле: письмо Мазепы с античными аллюзиями и без них – это два разных документа. Вместе с этой и другими, столь же проходными, отсылками к классическим авторам из перевода полностью вытравляется (осознанно или нет) дух свободного политического рассуждения, «модерного» как по содержанию, так и по стилю; обыгранная литературная цитата превращается в зловещее прямое высказывание.³⁸

Но вернемся к Полтаве и ее панегиристам. Для того, чтобы должным образом поместить одержанную победу и ее творца в кругу неоспоримо значимых деяний человечества, греко-римский материал, причем особым образом подобранный и осмысленный, был необходим едва ли не в большей степени, чем Писание: историческое истолкование произошедшего оказывалось важнее и актуальнее, чем апокалиптическое. Интуитивное понимание этой задачи и готовность ее исполнить Феофан продемонстрировал уже в том образце своей ораторской прозы, с которого началось его личное знакомство с Петром – «Слове приветствительном на пришествие в Киев Его Царско-

игрой слов означало бы, пожалуй, неправдоподобно усложнять дело) стало, по всей вероятности, полустишие Вергилия *Ecl.* 3, 19 (*latet anguis in herba*, «в траве прячется змей»), служившее proverbiallyм обозначением коварства.

³⁸ На «разнотечения и пропуски» в разных русских переводах письма Мазепы обращал внимание еще Е. В. Тарле (Тарле 1959, 604). Авторы монографической статьи о письме Мазепы (Павленко, Циганок 2016; в их примечаниях к украинскому переводу письма впервые идентифицирован, вместе с частью других латинских цитат, овидиевский источник) остроумно демонстрируют, что этикетные эпистолографические формулы в зачине письма были представлены Петром как выражение рабской покорности Мазепы польскому королю, однако занимающего нас пассажа не разбирают.

го Пресветлого Величества», произнесенном в Софийском соборе 5.07.1706 в присутствии царя; в этом сочинении, по оценке Джеймса Крейкрафта, «полные энтузиазма и весьма специфические похвалы Петру далеко выходили за пределы условностей современной традиции панегириков».³⁹ Трудно согласиться с исследователем, который видит специфику «Слова...» в «малом числе отсылок к античности»: ⁴⁰ здесь решает не количество параллелей, а их вес. Хотя значительная часть Феофанова «Слова...», действительно, отдана избрательной прогулке по достопримечательностям Киева,⁴¹ однако в центральном его пункте выучка петровского войска охарактеризована цитатой из Курция Руфа о войске Александра,⁴² а готовность царя переносить испытания наравне с простыми солдатами прославляется при помощи отсылки к тому же Курцию и к панегирику Плиния Младшего Траяну⁴³ – одному из важнейших для раннего Нового времени текстов о добродетелях государя.⁴⁴ Иначе говоря, перед нами не вневременная античность «прикладов» и «адагий», но, так сказать, античность актуальная, проясняющая современность при помощи полноценных исторических аналогий.⁴⁵

³⁹ Cracraft 1978, 60.

⁴⁰ Drozdek 2010, 195.

⁴¹ Феофан здесь действует в рамках т. н. «топоса adventus» (ликование города, в который вступает правитель); очерк его развития в античной, западноевропейской и русской традициях см.: Николози 2009, 147–155.

⁴² «Не прилично ли речи или повести о сем, еже историк Курций о воинстве Александровом? Воины, от них же всяк учитель воинства есть. Воины достойны толикаго царя, и царь достоин есть толиких воев» (Феофан 1760, I, 8). В первом случае, по-видимому, имеется в виду Curt. 3, 2, 15: *obsistere, circumire, discurrere in cornu, mutare pugnam non duces magis quam milites callent*; во втором – предсмертные слова Александра в Curt. 10, 5, 2: *invenietis, cum excessero, dignum talibus viris regem?* Фразу «Достоин царь такового воинства, и воины такового царя», уже без ссылки на Курция, Феофан повторит и в «Панегирикосе» (36).

⁴³ «За сие возносит Курций Александра: удивляется о сем вельми и Плиний Траяну. Аще бы воскреснути могли славны историки и вси любомудры древности, новый бы в нас образ увидели» (Феофан 1760, I, 9). Ср. Plin. *Paneg.* 13. Совершенно невозможно согласиться с О. М. Буранком, по мнению которого упоминание Александра в «Слове...» «следует традиции древнерусской воинской повести» (Буранок 2014, 165).

⁴⁴ Ср. свежую обзорную работу о рецепции «Панегирика» Плиния: Dominik 2022.

⁴⁵ К сходному выводу приходит К. А. Соловьев, анализирующий сопоставление Петра с киевскими князьями в проповеди (Соловьев 2015, 99–105, ср. стр. 105: «оставаясь в русле церковноучительной традиции, в этом своем „Похвальном

Ту же функцию, только при большем объеме и разнообразии, выполняет античный материал в «Панегирикосе». Как формулирует по поводу этой речи Джованна Броджи Беркофф,

«...исторические примеры, вводимые Прокоповичем, не имеют ничего общего с идеей большего “реализма” в его проповеди по сравнению с будто бы “абстрактным” и “искусственным” характером, который традиционно приписывается барочным проповедям Стефана Яворского или Дмитрия Тупталы. Прокопович не менее “искусственен” и “абстрактен”, чем его предшественники, и не менее, чем они, “риторичен” и барочен <...>. Представитель младшего поколения, носитель иных интеллектуальных предпочтений, он выбирает идеологические и политические модели, отличающиеся от тех, к которым прибегают рязанский и ростовский митрополиты: немецкий рационализм и наследие Ренессанса играют в системе его мышления главную роль. В наследии Прокоповича новый отбор и новое применение исторических примеров и культурных отсылок (ренессансная “героическая” традиция взамен иезуитской “моральной” и “аллегорической” историографии <...>) нацелены на создание нового политического дискурса, своего рода нового имперского мифа».⁴⁶

Здесь нам необходимо сделать оговорку общего характера. Тот, *sit venia verbo*, «новый историзм», который оказывается характерной чертой обращения Феофана-оратора с античными «прикладами», проявляется не в преобладании исторических параллелей над мифологическими. Во-первых, греческая мифология также занимает в «Панегирикосе» необходимое место: выполняя обязательную эмблематическую программу, утвержденную еще со времен московских торжеств 1703 г., Феофан в одном ряду с Самсоном и Давидом уподобляет царя-победителя Гераклу (24; 33),⁴⁷ а в «Епиникионе», следуя оперативно подсказанной самим Петром аналогии, сравнивает наказанную дерзость Карла с падением Фазтона (213).⁴⁸ Здесь Феофан го-

слове” Феофан Прокопович сделал первый шаг к актуализации содержания ораторской прозы»).

⁴⁶ Brogi Vercoff 2009/2010, 215 (перевод с английского наш).

⁴⁷ Об этом популярнейшем сопоставлении см.: Рогов 2006, 38–40.

⁴⁸ Благодаря знаменитой фразе «И единым словом сказать: вся неприятельская армия Фазтонов конец восприяла» из письма Петра, разосланного целому ряду лиц сразу после Полтавского сражения (ПБП IX (1), 228; №№ 3252–3264) и напечатанного в виде плаката как выпуск «Ведомостей» от 2 июля (Быкова 1959, 353), судьба этой аналогии в эмблематике и панегирической литературе эпохи Север-

ворит на общем аллегорико-эмблематическом языке эпохи, и даже его инвенции (напр., применение поговорки «отнять у Геракла палицу»: 33) являются неперменным элементом этого языка. Во-вторых, само это деление отчасти условно: скажем, Троянская война для образованной части аудитории Феофана, включая и самого Петра, – это не только баснословная брань, чье описание вымышлено Гомером и Вергилием, но и безусловно историческое событие, зафиксированное в записках Диктиса и Дарета.⁴⁹ Кроме того, сами по себе *exempla*

ной войны разносторонне изучена; см.: Морозов 1972, 23–26; Морозов 1974, 201, 208; Гребенюк 1979, 20, 23; Люстров 2012, 24–25; Трофимов 2021, 97–99. Предположение Е. А. Погосян о том, что параллель «в том числе была подсказана и колыской раненого Карла, которая была найдена на поле битвы» (Погосян 2001, 177), опровергается не только предысторией образа (картины, уподобляющие «свейскую силу» Фазтону, представлялись уже во время Ижорских триумфов Петра в ноябре 1703 г. и затем в декабре 1704 г.: Гребенюк 1979, 141–142; 174–175), но и историей слова: как явствует из словаря Литтре, значения «колесный экипаж» у апеллатива *фаэтон* в 1709 г. еще не существовало. В латинском трактате Стефана Яворского «Риторическая рука» (он известен в переводе Федора Поликарпова 1705 г.), где целый ряд примеров касается недавних военных побед Петра, эпизод с падением Фазтона иллюстрирует понятие аллегии; попутно предложим несколько конъектур к жестоко искаженному переписчиком тексту пассажа, в надежде вернуть в него имена Юпитера и Овидия. В первой публикации, факсимильным способом воспроизводящей рукопись из собрания П. П. Вяземского (вернее, перерисованной «сквозь прозрачную бумагу <...> с подлинника»), он, в переводе на новую орфографию, читается так: «Но прииде внезапно свой им возгорения укротитель, и овиешем без приговорства: да будет леть мне нарещи тишайшаго монарха] иже перунами своего скоропарнаго орла толика возгорения утоли неистовности: и пиянственную огнищ обузда лютость: и яко дотимитанскаго творца изреку словеса Марсовыми обузда огнями огням» (Стефан 1878, 43). Последующие издатели или сохраняют этот текст (Бородкина 2013, 46), или дополнительно обесмысливают его пунктуацией (Аннушкин 2003, 355–356 – с тире перед *яко* и после *Марсовыми*; Бухаркин 2017, 110 – то же). Должно быть, по всей видимости, «...укротитель (*Иовишем* без *притворства* да будет леть мне нарещи тишайшаго монарха), иже перунами своего скоропарнаго орла толика возгорения утоли неистовности <...>, и, *яко до* (= *ut etiam*) *Томитанскаго* творца изреку словеса, Марсовыми обузда огнями огням». Ср. в программе упомянутых выше торжеств 1703 г.: «(Фазтон), обаче орла российскаго стрелы поражен и посрамлен, ниспаде. Орлу убо приписахом: *compscit ignibus ignes* [Ov. Tr. 4, 3, 65], сиречь: *смирят огнями огни*» (Гребенюк 1979, 142). Мы признательны Д. В. Сичинаве за текстолого-лингвистическое обсуждение места и за догадку о значении союза *яко до*.

⁴⁹ Позиция самого Феофана в этом вопросе сложна: в одном из самых популярных своих сочинений, апологии нетленных мощей киево-печерских старцев

из греческой и римской истории, нередкие и у Стефана Яворского, могут принципиально не отличаться от мифологических и библейских и нести ту же нагрузку – либо фигуральную в том смысле, который придавал этому термину Эрик Ауэрбах (древнее событие как знамение нового),⁵⁰ либо аллегорико-моралистическую. Поэтому когда, к примеру, С. И. Николаев говорит о позднейшем панегирике Гавриила Бужинского на день рождения Петра (1723) «Гавриил подкрепляет свой тезис и античными параллелями, *вписывая, таким образом, деятельность Петра во всемирную историю*»,⁵¹ эти последние слова представляются преувеличением. Без сомнения, панегирик Гавриила пестрит именами древних царей и полководцев (Астиаг и Кир, Филипп и Александр Македонские, Сципион Африканский, Помпей, Валент и Феодосий) – однако ни в одном из этих случаев принципиально невозможно сколько-нибудь продлить аналогию и объяснить, почему Петр сравнивается именно с этими лицами. *Tertium comparationis* оказывается или, опять-таки, фигуральным (то, что несмотря на предзнаменования Астиагу не удалось избавиться от Кира,⁵² а Ва-

(«*Apologia sacrarum reliquiarum partum nostrorum...*»), многожды издававшейся в русском переводе с 1786 по 1905 г., он подробно опровергает мнение, будто Троя – это Киев, и заключает в неожиданно радикальном духе: «*Dio Chrysostomus celeberrimus orator integram orationem evulgavit, qua contendit Troiam, Troianosque et regnum Troianum nunquam et nusquam fuisse, sed et res et nomina ficta fuisse*» («А Дион Хризостом, славный вития, написал целую речь в доказательство, что ни Трои, ни Троянцов, ни царства Троянского никогда и нигде не бывало; а происшествие и имена их одна только выдумка»; Theophanes 1744, 108; Феофан 1823, 68). Нет необходимости говорить, что такое резюме 11-й речи Диона не соответствует действительности.

⁵⁰ Ауэрбах 2022, 481–482. Иллюстрацией здесь может послужить заглавие программы уже упоминавшейся школьной пьесы, в «антипрологе» которой был представлен исход из Египта: «Свобождение Ливонии и Ингерманландии, отечества росска, *древле чрез мужественна вожда исраилтескаго Моисеа во Израили прообразованное, ныне же силою Вышняго чрез храброе воинство российскийское во отечествеи своем истинно зримое*» (Державина 1974, 216).

⁵¹ Николаев 2006, 333.

⁵² В 1720 г. Гавриил перевел «Феатрон, или Позор исторический» Вильгельма Стратемана, включавший рассказ о сновидении Астиага и последующих событиях в юстиновской версии (*Феатрон* 1724, 71 об. – 72 об.); 11 октября того же года в проповеди на годовщину взятия Нотебурга он впервые изложил эту историю – с большими, чем в 1723 г., подробностями и опять-таки как иллюстрацию неботоримого Промысла (Гавриил 1901, 457). Рукописная «Пьеса о воцарении Кира», датируемая А. С. Деминным 1727 г. и полная политических аллюзий, открывается

ленту от Феодосия, доказывает невозможность противиться Божественному промыслу), или чисто орнаментальным («Приходит, слышателie, ныне в сем предложении большая трудность, нежели римскаго красноречия начальнику Цицерону, который егда хотел похвальным словом ублажити Помпея, оногo великого и славного вождя Римскаго, и егда вступил в слово, не могл окончания изыскати...»); эта стандартная *captatio benevolentiae*, конечно, не предполагает настоящей аналогии между Петром и Помпеем).⁵³

Напротив, когда Феофан в «Панегирикосе», развивая столь же традиционный топос «*ex arduis perpetuum nomen*», говорит: «Не великий победитель Домициан, о нем же повествуют, яко мухи убивати обыкл бяше; великий же – Самсон, иже лва растерза...» (24),⁵⁴ то, как представляется, он имеет в виду нечто большее, чем парадоксальное применение светониевского анекдота (*Domit. 3, 1*), который в оригинале иллюстрирует отнюдь не слабость или тщеславие, но садистические наклонности Домициана. Здесь нужно вспомнить, что на последовательном противопоставлении «Траян – Домициан» целиком построен упоминавшийся выше панегирик Траяну Плиния, которому эта антитеза позволяет сформулировать различие между негодным и достойным правителями; в свой черед у Плиния заходит речь и о трусости Домициана, и о его непропорционально пышном праздновании «выдуманных побед» (*falsa simulacra victoriae*; *Plin. Pan. 14; 16–17*). В еще большей мере наполнена историческим и политическим

монологом Промысла Божия (Державина 1975: 294–295; 648 слл.). То удивительное современному читателю обстоятельство, что спасением младенца Кира руководит Бог, связано с ролью этого царя в Ветхом Завете и в первую очередь с пророчеством *Ис 44:28–45:7*; на этом месте из Исая основано уподобление Петра Киру в «Речи к Его Величеству Государю Императору Петру Великому, говореной <...> при торжественном входе с победою от Дербента» Феофана Прокоповича (декабрь 1722 г.): «И что Киру древнему на Иудеи обещал Бог, то и тебе на Кирово отечество исполнил: отверзу пред ним врата, и грады не затворятся...» (Феофан 1761, II, 100).

⁵³ Гавриил 1901, 500. Это предельно амплифицированный пересказ пассажа *Cic. De lege Man. 3*: *Dicendum est enim de Cn. Pompei singulari eximiaque virtute; huius autem orationis difficilium est exitum quam principium invenire.*

⁵⁴ Поучительно сравнить, как ту же мысль выразил десятью днями ранее Стефан Яворский в «Руке Христовой...»: «И Сампсон аще бы агнца растерзал, не великую бы оттуду восприял славу; но то его слава, егда льва ярящегося восхитил и растерзал, якоже безсильнаго козлища» (Стефан 2014, 459).

смыслом разветвленная аналогия между свейской и «Второй Пунской» войнами (29),⁵⁵ в которой естественные параллели (сила и первоначальные успехи противника;⁵⁶ распространение театра военных действий на огромную территорию; появление врага «во пределах отечества»; фактор внутренней измены; и т. д.) изощренно маскируют параллель искусственную, но идеологически ключевую – сходство причин войны («ибо и подобную име вину свою»): так «великое подобие» древних и современных событий исподволь утверждает намерение Карла поработить Россию.⁵⁷

В том же ключе мы предлагаем интерпретировать и ту во всех отношениях необычную аналогию, которую Феофан выбирает для запорожцев, присоединившихся к Мазепе (этот последний ни разу не называется ни в «Панегирикосе», ни в «Епиникионе» по имени, но всегда описательно). Здесь нам потребуется сперва пространная цитата, а затем более подробный разбор.

«Наша же и внутренняя брань не простая и не обычная бяше. Не сам бо токмо собою яряшеся супостат, но прицепишася к нему и полчища зменническа, и зло ко злу приложися. Коего бо зде тебе бяше многоочнаго опаства, еже бы своих от чуждых, верных подданных от отступников и зменников, приятелей от врагов разознати? Повествует славный стихотворец римский Виргилий, яко, егда греки пленяху и раздрушаху град Трюю, неции от троянов, побивше шедшихся со собою некия воя греческия, броня их и щити на себе возложиша и, таковым покровенны суще

⁵⁵ Ср.: Brogi Vercoff 2009/2010, 216.

⁵⁶ Характерно, что в латинском автопереводе эти успехи Ганнибала (а значит, в рамках аналогии, и успехи Карла XII) обозначены куда более отчетливо: так, уклончивым словам «исперва велик и страшен *показася*» по-латыни соответствует «поначалу был победоносен» (ab initio victoriosum), а словам «также в самой Италии *многие зменники* являхуся, преходящий от римлян до Аннибала» – «многие *города* Италии перешли от римлян на сторону Ганнибала» (multa Italiae oppida a Romanis ad Annibalem defecerant; Theophanes 1709, 11). Изображение Ганнибала и Фабия было представлено на московских «купеческих триумфальных вратах» в декабре 1709 г., причем в описании основаниями для аналогии названо (а) то, что Карл «безстыдно и безумно» перенес войну в Украину, как некогда Ганнибал – в Италию, и (б) то, что Петр, подобно Фабии Кунктатору, благородно не торопился вступать в бой и тем обеспечил окончательную и почти бескровную победу (Тюхменева 2005а, 220).

⁵⁷ О роли Феофана в формировании этого исторического конструкта см.: Анисимов 2009, 52.

видом, многих инных супостатов нечаянно побиваху; мняху бо тыи, яко свои суть, и без опаства схождахуся. Не тако ли творяшеса и во смущении сем зменническом? Разве яко тамо доброю хитростию подвизахуся за отечество трояни, zde же диавольским наущением на пагубу своего ж отечества мечтахуся клятвопреступными зменници. Но и большее zde и неудоб познаваемое бяше коварство: не броня бо токмо, но и лице и родство наше ношаху на себе изверги отечества нашего; под видом же тым таяшеса вражда, яко же и известно есть из последней твоей, пресветлейший монархо, грамоти о лукавых запорожцах. Брань убо сия сотворися брань нощная; аки бо в темной нощи, великое бяше недоумение, кого хранитися, на кого наступати, кого заступати; в едином граде, в едином дому можаху быти двоих противных стран оружия?» (27)

Литературоведы – исследователи «Панегирикоса» упускают из виду, что эта параллель Феофана имеет в виду не «измену Мазепы» вообще, но совершенно конкретное событие – столкновение запорожских казаков, пробывавшихся к Карлу XII, с драгунами полковника Кампеля (Кэмпбелла) в Царичанке 17.03.1709. В упоминаемой Феофаном печатной грамоте гетману Скоропадскому «и всему посолству малороссийского народа» от 26.05, которая, очевидно, послужила непосредственным источником для «Панегирикоса», поражение царичанского гарнизона Кампеля⁵⁸ представлено так: «Да и сам он, вор, кошевой атаман Костя Гордеенко со единомышленники своими, <...> под видом и объявлением, будто идет он с войском Запорожским к нашему войску в случение, <...> пошел х королю Шведскому и к вору и изменнику Мазепе. И, идучи нечаянно, на некоторых наших ратных людей, которые от них, яко от приятелей, не опасались, без данной от них и малейшей им, запорожцом, причины, изменнически в ноци нападение учинил и несколько оных побил и, в полон побрав, шведу отвел».⁵⁹ К этому бою Феофан применяет эпизод из «Энеиды» Верги-

⁵⁸ На первое известие о нем Петр отреагировал болезненно, наказав Г. Ф. Долгорукому «искать над оною проклятою каналиею ревенжу» (ПБП IX [1], 129; № 3129).

⁵⁹ ПБП IX (2), 911 (грамота подписана Г. И. Головкиным). Аналогичный текст в петровской грамоте войску Запорожскому от 17.05: ПБП IX (1), 182; № 3194. Отметим, что в расспросных речах пленного казака Федора Коломыченко, которые Петр получил 21.03 в составе донесения Б. П. Шереметева, по поводу коварства запорожцев сказано лишь «А напали де они, кошевой, в ноци на сонных»: мотив «неотличения чужих от своих» отсутствует (Рычаловский 2011, 335; № 257).

лия (2, 370–401), где троянские воины во главе с Энеем, спасаясь ночью из захваченной обманом и жестоко разоряемой Трои, надевают доспехи убитых греков и разят врагов, которые принимают их за своих и оттого не торопятся оказать сопротивление.

Вергилианское место хрестоматийно, так сказать, в кубе – это одна из самых знаменитых сцен в составе самой знаменитой песни⁶⁰ самой знаменитой античной поэмы. Нет ничего неожиданного в том, что «Панегирикос» и его латинский автоперевод проникнуты прямо или опосредованно восходящим к Вергилию материалом на всех уровнях – от топики (зачин «аще бы имел бых тысящу устен и гортаней» [23] – ср. *Georg.* 2, 43 = *Aen.* 6, 625),⁶¹ сентенций («Мне бо, сие помышляюще, приходит на помысл древнее еллин и римлян присловие: *оружие от рук*

⁶⁰ К примеру, в «Риторике» Феофана (1706–1707) треть всех цитат из Вергилия (включая и одну ошибочно ему приписанную; см.: Николаев 2022) приходится на вторую книгу «Энеиды» (Феофан 2020, 244; 251; 261; 266). В «Поэтике» (1705), где Вергилий цитируется более 150 раз, пропорция иная, однако и здесь вторая книга лидирует по частотности (всего 25 случаев; Феофан 1961, 396–398; 400; 412–414; 420–421; 424 и др.); сколько-нибудь приближается к ней лишь другой школьный фаворит – шестая. Даже в лекциях о физике Феофан цитирует *Aen.* 2, 682–684, давая чудесному появлению огня вокруг головы Аскания естественнонаучное объяснение (Феофан 1980, II, 442).

⁶¹ История этого «*topos de l'ineffable*» (Cariou 2014), восходящая в конечном счете к *Hom. Il.* 2, 489 слл., чрезвычайно богата (Courcelle 1984, 452–464; наиболее полный перечень античных мест: Kießel 1990, 572); по латинскому автопереводу «Панегирикоса», однако, видно, что Феофан в первую очередь имеет в виду именно Вергилия: «*si mihi centum, ut ait ille, linguae sint oraque centum*» (Theophanes 1709, 6). Сходным образом начинается и «Епиникион»: «Аще когда найпаче ныне нам желати / Достоит многих устен...» (209); см.: Погосян 1996, 54–55; Либуркин 2000, 54–55 (sic); Трофимов 2018, 340–341. Отметим, что пространное обсуждение этого риторического общего места открывает «Слово на воспоминание торжественной виктории Полтавской» Стефана Яворского, сказанное в семилетнюю годовщину битвы (о нем см. выше прим. 7): Стефан сначала акцентирует его расхожий характер («Имут сие обыкновение <...> риторы и витии, яко егда о вещи коей странной, силы ума человеческого непостижающей, слово хочут начинати, тисязи многия себе устен и языков желательствуют»), затем отклоняет примеры из светского красноречия («Не воспоминаем во утверждение сего слова мирских витий оных Цицеронов, Димосфенов, Овидиев, Вергилиев») в пользу пророка Исайи, Иоанна Златоуста и Григория Назианзина, а в завершение фактически дезавуирует: когда приходится говорить о неизъяснимом чуде Божьего милосердия, никакое число уст не будет достаточным (РГБ. Ф. 183. Оп. II. Ед. хр. 112. Л. 185–185 об.). Может быть, здесь позволительно усмотреть завуалированный выпад против полтавского «Панегирикоса» Феофана.

отъяти Ираклию» [33] – ср. Suet. *Vita Verg.* 46;⁶² «тогда найпаче непобедим бывает супостат, егда отчаевается победы» [30] – ср. *Aen.* 2, 354) и экфрастических формул («и закри лице солнцу дым, с прахом смешенный» [30] – ср. *Aen.* 2, 609)⁶³ до отдельных фразеологических элементов;⁶⁴ в польской версии «Епиникиона», где античного материала больше, чем в латинской и тем более в книжно-славянской, Карла, словно Турна в «Энеиде», гонит фурия Алекто.⁶⁵ Все это, разумеется, не полноценные аллюзии на Вергилия, а клише, воспроизводившиеся в риторической традиции сотни раз, и никакого специфически «вергилианского» флера они тексту не придают. Существеннее, что эпизод *Aen.* 2, 370–401 Феофану уже приходилось затрагивать в учительской практике. В том разделе «Поэтики», который посвящен вымыслу (*factio*), он приводит «повествование о том, как Эней меняет свое оружие на оружие убитых им греков» как один из примеров того (первого) рода *fictionis rei*, в котором за образец берется реальность: «случаи и происшествия с кем-либо, не происходившие в действительности, вымышлены *по способу исторического повествования* (*per modum narrationis historicae*⁶⁶ *effinguntur*), причем к этому не присочинено ничего необычайного или выходящего за пределы вероятности». Главная цель таких *fictiones*, по Феофану, эстетическая – «приятность и разнообразие длинного повествования»; им противопоставлены вымыслы, касающиеся вещей сверхъестественных и несущие, говоря современным языком, символическую нагрузку.⁶⁷

⁶² Впервые указано И. П. Ереминым (Феофан 1961, 462).

⁶³ Эта параллель (присутствующая и в «Епиникионе») отмечена Д. Л. Либуркиным (2000, 59).

⁶⁴ К примеру, в латинскую версию процитированного выше пассажа Феофан включает микроцитату из *Aen.* 6, 27, не находящую никакого соответствия в русском оригинале: «но и большее zde и неудоб познаваемое бяше коварство» – «*quin et magis occultus hic dolus, prorsusque inextricabilis error*» (Theophanes 1709, 9).

⁶⁵ Theophanes 1743, 141.

⁶⁶ Между прочим, Феофан здесь воспроизводит известную формулу Фомы Аквинского, которая использовалась как в полемике между католическими и протестантскими богословами, так и в католических поэтиках (*Summa theol.* I, 102; контекст: все, что в Библии *имеет характер исторического повествования*, включая, напр., изображение рая, следует воспринимать как историческую истину и лишь затем толковать аллегорически и аналогически).

⁶⁷ Феофан 1961, 287–288 (лат. текст); 403 (пер. Г. А. Стратановского под ред. А. Н. Егунова). Заодно исправим досадную ошибку в переводе предыдущего абзаца, которая затем получила хождение в научной литературе (см., напр.: Федоров

Однако даже несмотря на то, что далее в «Панегирикосе» Феофан эксплицитно «разводит» отряд Энея и казаков атамана Гордиенко при помощи изобретательного *parallelismus membrorum* (*тамо – здесь; добрую хитростью – дьявольским наущением; за отечество – на пагубу своего ж отечества*), само рискованное применение к мятежным запорожцам этого *exemplum* – в котором не только провиденциальная и моральная правота, но и читательское сочувствие целиком принадлежат троянцам⁶⁸ – может показаться разительно неуместным, нарушающим столь дорогой Феофану-теоретику декорум ради столь презираемого им *conclutivitas*.⁶⁹ Без оговорок определить его как образ-

1971, 305–306; Луцевич 1989, 29). Вместо «Вымысел события равным образом бывает двояким: один подлинный (?), но не представляющийся вымыслом; другой – подлинный и представляющийся вымыслом» должно быть «...один – который является вымыслом, но не представляется им; другой – который и является, и представляется вымыслом» (*fictio rei pariter est duplex: quae est, sed non videtur esse fictio; illa, quae est et videtur*): это вариация определений *argumentum* и *fabula* у древнеримских риториков (Cic. *In v.* 1, 27; *Rhet. ad Herenn.* 1, 12, 13; Quint. *Inst.* 2, 4, 2; далее см.: Lausberg 1990, 165–166, § 290). Само деление *fictiois rei* на два вида ближайшим образом восходит, по-видимому, к «*Poeticae institutiones*» (1647) Г. И. Фосса, у которого они называются *fictio simplex* и *fictio fabulosa*: Vossius 2010, 202 (кн. I, гл. 4).

⁶⁸ Сравнение этого пассажа «Панегирикоса» с его латинским автопереводом вновь приносит ряд любопытных штрихов. Так, в латинском тексте существенно сильнее акцентированы похвальные характеристики троянских воинов: к примеру, «неции от троянов» передается как «*fortissimi quidam Troianorum*», а «нечаянно (т. е., разумеется, «неожиданно», а не «не нарочно» – В. З.) побиваху» – «*fortiter trucidaverunt*». Отметим также, что для международной аудитории Феофан считает нужным дать точную ссылку на источник, а указание на национальность Вергилия, наоборот, опустить как очевидное («повествует славный стихотворец римский Вергилий» – «*princeps ille Poetarum Vergilius secundo Aeneidos suae libro narrat*»). Ни в одну из версий «Епиникиона» вергилиевский пример не вошел – хотя в целом тот раздел поэмы, который посвящен Мазепе, обнаруживает ряд текстуальных параллелей с «Панегирикосом» (их сопоставление: Щеглова 1926, 95).

⁶⁹ О концепции *decorum* и *casozelia* в «Риторике» Феофана и ее полемических импликациях см. в первую очередь: Лахманн 2001, 189–210 (ср. также с. 88, где с опорой на Г. Р. Хокке высказывается тезис о принципиальном отказе от самой идеи *tertium comparationis* в парадоксальных уподоблениях «*barocco esagerato*»). Ср. программную оговорку авторов «Политиколепной апофеосис», объясняющих, что уподобление петровских балтийских крепостей Трое вовсе не предвещает им печальную участь этой последней: «Сего ради не город Троию ко крепостям нашим, но строителей к строителям приравниваем. Ибо всякое подобие в едином

чик *dissimilitudo*, т. е., согласно дефиниции Феофана в «Риторике» (2, 2, 12), сопоставления «двух или нескольких предметов, противоположных при сходных обстоятельствах» (пример Феофана: и разбойники, и воины носят оружие, но одни на благо отечеству, а другие во зло)⁷⁰ мешает уже подробный и развернутый характер «приклада». Вопрос об основании для уподобления, т. е. о том же *tertium comparationis*, не может не возникать, и характеристики вроде «русским авторам события Троянской войны напоминала и измена Мазепы: правда, “хитрость” гетмана позволяла сравнить (но не уподобить) его не с ахейцами, а с троянцами»,⁷¹ «это сравнение Прокопович использует для того, чтобы сильнее оттенить коварство Мазепы и запорожских казаков»,⁷² а тем более «упоминание имени автора великой поэмы было важно для самого Феофана Прокоповича, поскольку он мог соотносить себя (как автора, по-видимому, первой героической поэмы в России Нового времени) с Вергилием»,⁷³ представляются недостаточными. В то же время, хотя Феофан, как и другие украинские интеллектуалы круга Киево-Могилянской академии, был связан с Мазепой и прославлял его во «Владимире» (1705),⁷⁴ недвусмысленный

свойстве иметь всегда часть многожды премногу неподобия в иных, а яко обычно глаголют: *Omnis similitudo claudicat*, *Всякое подобие храмлет*. [Сиесть: Есть с неравенством смешано, зане не было бы *similitudo*, подобие, но *aequalitas*, равенство]» (Тюхменева 2005а, 176).

⁷⁰ «*Dissimilitudo contra est duorum vel plurium in re pari diversitas*» (Feofan 1982, 91). Русский перевод Г. А. Стратановского в этом месте неверен: «различие двух или многих предметов, на самом деле одинаковых» (Феофан 2020, 111; ср. корректную украинскую версию Ю. Ф. Мушака: Феофан 1979, I, 418). Даже при отсутствии критического издания «Риторики» (ср.: Суториус 2018, 171–172) те рукописи, по которым работал Г. А. Стратановский, известны, и чтения **in re parium* – которое, отыщись оно в традиции, нужно было бы признать ошибочным: ср. «*in eadem re*» двумя строками ниже – ни в одной из них нет (благодарим за консультацию Е. В. Введенскую). Пример типичной *dissimilitudo*, основанный на античном материале, в «Панегирикосе» также отыскивается (34): шведы бежали с поля боя не так, как некогда парфяне (т. е. чтобы заманить врага в погоню и затем сокрушить его), но окончательно и бесславно.

⁷¹ Люстров 2008, 145.

⁷² Гребенюк 1979, 24.

⁷³ Трофимов 2019, 11 (имеется в виду «Епиникион»).

⁷⁴ И. П. Еремин прослеживает, как переписчики дошедших до нас рукописей «Владимира» впоследствии сокращали и переменяли текст, устраняя из него упоминания Мазепы: Феофан 1961, 11–12.

контекст пассажа «Панегирикоса» заставляет наперед отказаться от соблазнительной гипотезы о каком-либо «двойном дне» вергилианского *exemplum* – т. е. о той «ambiguity as a main component in the discourse of “Mazepian literature”», которую Дж. Броджи Беркофф в другой своей работе констатирует для «Трости, ветром колеблемой» Стефана Яворского.⁷⁵

Предлагаемое нами объяснение связывает пассаж с актуальными дискуссиями в области нравственного богословия,⁷⁶ а также правовых и политических теорий. Ключевым нам представляется терминологическое сочетание «доброю хитростию», которому в латинском переводе соответствует «bona fraude». Рассказ Вергилия о том, как Эней с соратниками переделся во вражеские доспехи, и особенно proverbially реплика Кореба «*Dolus an virtus, quis in hoste requirat?*» («Если речь идет о враге, кто станет размышлять, хитрость это или доблесть?»; *Aen.* 2, 390), были проблематизированы уже в античности⁷⁷ и у ранних отцов Церкви,⁷⁸ а в XVI–XVII вв. оказались в центре споров о благом обмане (*bonus / malus dolus, bona / mala fraus*)⁷⁹ и о праве ведения войны. Из большого массива примеров выделим лишь несколько, представляющиеся нам наиболее показательными. Испанский полимат Хуан Карамуэль-и-Лобковиц (1606–1682), которого современные историки этики знают как одного из оригинальных теоретиков пробабелизма,⁸⁰ прибегает к эпизоду «Энеиды» в трак-

⁷⁵ Brogi Bercoff 2008, esp. 382 ff. О трудностях идентификации, с которыми должен был столкнуться Феофан после Полтавы, см. прежде всего: Plokhy 2004.

⁷⁶ Преподаванию нравственного богословия в Киево-Могилянском коллегиуме / академии посвящена образцовая работа К. В. Суториуса (Суториус 2010): как показывает исследователь, этот предмет, составлявший неперемную часть иезуитского *scurriculum*, не читался в Киеве отдельно вплоть до 1730-х гг., но рассматривался (в частности, Стефаном Яворским) в «общем» курсе богословия.

⁷⁷ См. комментарий Сервия *ad Aen.* 2, 341: «Эвфорион вывел Кореба глупцом; ему следует и Вергилий, вложивший в уста этому герою стих “*Dolus an virtus, quis ab hoste requirat?*” – ибо победа, добытая коварством, постыдна». В статье Дж. Эббота эта сцена «Энеиды» («the most celebrated stratagem ever devised») вписывается в широкий контекст античных дискуссий о *dolus bonus* (Abbot 2000).

⁷⁸ Courcelle 1984, 188–189 (с примерами из Иеронима и Августина).

⁷⁹ Об *exemplum Coroebi* в этих спорах см.: Randall 2016, 582–583.

⁸⁰ Введением в нравственное богословие Карамуэля может служить монография: Fleming 2006; ср., кроме того, сборник статей, посвященный многообразным сторонам деятельности этого философа, математика, теоретика музыки и архитектуры, изобретателя etc. etc.: Dvořák, Schmutz 2008.

тате *Haplotēs* (1672) – первом из своих трудов по нравственному богословию, посвященном критике т. наз. *restrictio mentalis*. Эта этическая концепция, развивавшаяся иезуитскими теологами, предполагает в определенных (благих) целях право не открывать всей правды, но, не прибегая к прямой лжи, выразаться уклончиво, «проговаривая» при этом часть ответа про себя и оставаясь, таким образом, правдивым перед Богом, которому ведомы человеческие мысли. В своем опровержении этой доктрины Карамуэль, в частности, говорит о военных хитростях (*stratagemata*), доказывая, что они сами по себе не предосудительны (все зависит от того, о справедливой или несправедливой войне идет речь) и что в них во всяком случае нет места для *restrictiones mentales*. Стих *Aen.* 2, 390 служит Карамуэлю одним из аргументов, а в приложении к соответствующей главе после длинного ряда ссылок на библейские *stratagemata* он выписывает отрывок из «Энеиды» целиком.⁸¹

Отдельно от отвлеченной схоластической этики, однако зачастую отсылая к ней, проблему *dolus bonus* обсуждают теоретики международного права. Так, этот же вергилианский эпизод (впрочем, на сей раз мельком, в длинном ряду цитат из древних) упоминает Гуго Гроций в «*De iure belli et pacis*» (1625; кн. III, гл. 1) в составе сложного казуистического рассуждения о границах права на обман во время войны,⁸² а затем и другой выдающийся голландский юрист XVII в.,

⁸¹ Caramuel 1672, 158–159. Карамуэль возвращается к этому месту во втором издании своего главного и вызвавшего бурную полемику богословского сочинения «*Theologia moralis fundamentalis*» (1675–1676; книга имела в библиотеке Феофилакта Лопатинского: Гальцин, Питулько 2016, 399–400; № 523), на этот раз в связи с более широким вопросом о естественном праве (*ius gentium*) и *dolus bonus / malus* (Caramuel 1676, 599).

⁸² Гроций 1956, 581. Анализ этой главы Гроция см.: Mattéi 2006, 168–178 (ср. p. 170: «Grotius opère non comme un juriste. Sa méthode s'apparente au théologien, presque au casuiste»). Позднее, на совершенно ином этапе своей карьеры, Феофан будет опираться на книгу Гроция, «славного законоучителя» и автора «премудрого рассуждения о правде мира и войны», в «Правде воли монаршей» (1722): Гурвич 1915, 29 слл.; Lentin 1996, по ук. s. v. Grotius; Buschkovitch 2012 (полемизируя с Г. Д. Гурвичем, автор доказывает практико-юридическое, а не философско-политическое влияние трактата Гроция на Феофана). Нет нужды говорить, что в петербургской библиотеке Феофана была эта книга, причем в нескольких изданиях, а также два комментария к ней (Верховской 1916, II, 3-я паг., 38; 40–41; №№ 2016, 2149, 2177, 2183–2188); была она и в собраниях многих его современников как духовного, так светского звания (Луппов 1973, 216; 255; 260; Луппов 1976, 232; 272; 281).

представитель так называемой «элегантной школы», Арнольд Винниус (Vinnien, 1588–1657) в несколько раз переиздававшемся трактате «О договорах» («*De pactis*»; 1646). Винниус касается его в связи с проблемой соблюдения клятвы – естественное право ультимативно требует держать обещание, даже данное врагу или разбойнику, и лишь в том случае, если такого обещания не было (как у воинов Энея), «всякая уловка позволена (*licita est omnis machinatio*)».⁸³ Наконец, С. Пуфендорф цитирует стих из «Энеиды» в «*De statu hominum naturali*» (1675), доказывая вопреки Гоббсу, что, несмотря на эту необходимую оговорку, взаимная враждебность не принадлежит к естественному состоянию человека.⁸⁴ Разумеется, эта сцена обсуждалась, опять-таки с моральной стороны, и в экзегетических комментариях к Вергилию.⁸⁵

Переходя к ближайшему историческому фону пассажа Феофана, стоит отметить, что «законная» энеевская стратагема, связанная с переодеванием в доспехи врага, также входит в традицию о Северной войне – конечно, с положительным знаком. Так, во время осады Нарвы в 1704 г. часть солдат Петра в шведских мундирах изображала

О рецепции трактата Гроция в петровскую эпоху и о его рукописных переводах см.: Butler 1990, 258–259; Николаев 1996, 16.

⁸³ Vinnius 1646, 30. В каталоге петербургской библиотеки Феофана отмечены две книги Винниуса (Верховской 1916, II, 3-я паг., 42; № 2284–2285). Сходное утверждение, и с тем же вергилианским примером, находим уже у испанского юриста Балтазара де Аялы в его влиятельном, в том числе для того же Гроция, трактате «*De iure et officiis belli*» (1582; 2-е изд. – 1597), где специально трактуется вопрос о законности военных хитростей и *bonus dolus* (Ayala 1597, 150; об Аяле и других юристах испанской школы как о предшественниках Гроция в формировании принципов международного права см.: Nys 1882, 128–130 et passim; Вилья 1997, 72–74; Mattéi 2006, по ук., s. v. Ayala).

⁸⁴ Pufendorf 1990, 102. Главное высказывание Пуфендорфа по вопросу «*In bello dolus licitus*», входящее в состав трактата «*De officio hominis et civis secundum legem naturalem*» (1673; кн. II, гл. 16, § 5) и по содержанию близкое к гроциевскому (Holleindre 2012), обходится без отсылок к Вергилию.

⁸⁵ См., напр.: Lambertus Hortensius 1577, 353–354 (автор, фламандский католический гуманист, резюмирует «*philosophorum disputationes*», сам оставаясь над схваткой). Особо выделим сборник вергилианских *adagia*, выбранных и откомментированных, по образцу Эразма, ингольштадтским профессором Валентином Ротмаром (ум. 1580); здесь глава «*Dolus an virtus*» содержит страстную инвективу против тех, кто использует обман не только против врагов отечества, но и против сограждан и даже друзей (Rotmarus 1578, 63).

схватку с русскими войсками под стенами города, что помогло выманить шведский гарнизон; этот «премудрый промысл воинский» и его аллегорическое изображение на триумфальной арке отразились в программе московских торжеств декабря того же года, составленной Иосифом Туробойским.⁸⁶ Дважды сходная военная хитрость упоминается и в легендах о Полтаве, возникших под пером П. Н. Крёкшина. Сперва это майский эпизод осады города, когда будто бы переодетый в шведские мундиры отряд бригадира Головина, ответившего по-немецки на окрик «Кто идет?», сумел под покровом ночи прорваться в крепость.⁸⁷ Во второй раз мотив переодевания появляется у Крёкшина уже в связи с самой битвой: перед ней Петр будто бы повелел переодеть Новгородский полк в серые мундиры, чтобы предупреденный перебежчиком Карл принял их за необстрелянных новобранцев и атаковал первыми.⁸⁸

Таким образом, при помощи отсылки к поэтическому баснословию «Энеиды» события в Царичанке (которые в царской грамоте от 26.05 назывались в ряду причин, оправдывающих разгром Запорожской Сечи), по сути, интерпретируются Феофаном в политико-правовой перспективе, предвосхищающей известное «Рассуждение...» П. П. Шафирова о причинах Северной войны (1717), заказчиком

⁸⁶ «Несколько его царскаго величества полков, убравшися в свейския одежды и оружия со знаменами свейскими приявше, аки бы на выручку городу к нем идоша, прочиим его Царскаго Пресветлаго Величества полкам аки бы им вслед препинающим, еже видевше неприятели и своя полки, и выручку мневше, мнози в помощь им из города изыдоша, но обоими полки объяти, ови убиени, ови же пленени быша, еже подобным символом хотеше изобразити. В верхнем крузе написахом тетерева, иже к подобию своего чючала от охотников поставленаго прилетев, от них убиен бывает. Надписахом же ему: “Своим прелщается подобием”» (Гребенюк 1979, 176; этот популярный эмблематический девиз также связан с античной мифологией, а именно с гибелью самовлюбленного Нарцисса: Verani 1670, 658; *Symbola et emblemata* 1705, 20; № 8; и др.).

⁸⁷ Голиков 1795, Доп. XV, 282–283; Баиов, Юнаков 1909, 265–266. При этом Меншиков в письме Д. М. Голицыну, сообщая об успехе дерзкой операции своего зятя, ничего не говорит про смену мундиров, но, напротив, отмечает, что солдаты Головина «не токмо что платье все, но и штаны ради болотных зело глубоких переправ поскидали» (Меншиков 1873, 114).

⁸⁸ Голиков 1795, Доп. XV, 330–332; Баиов, Юнаков 1909, 273–274. О вымышленном характере этого эпизода и о его возможных источниках см.: Кротов 2009, 321–322; Кротов 2018, 213–216; Анисимов 2018, 87–88.

и соавтором которого выступил сам Петр.⁸⁹ Запорожцы, как не раз подчеркнуто в царской грамоте, нарушили «обещание свое, при крестном целовании нам, великому государю, учиненное»,⁹⁰ что переводит их действия в разряд *dolus malus* – и попрание правил ведения войны занимает Феофана едва ли не в большей мере, чем религиозные импликации клятвопреступления. Языком античного *exemplum*, а чуть ниже – языком традиционной аллегии («Забыв себе льва быти, употреби лисовой хитрости и татьски нападе на полки твоя»: 30) Феофан говорит о том же, о чем прямыми словами скажет восемь лет спустя в «Слове похвальном о баталии Полтавской», своего рода публицистическом памфлете о причинах швейцарской войны: «соперник монарха нашего», приняв союз с Мазепой и запорожцами, «не разсуждал уже, каким бы *честным* ему и *славе шведской* не *противным* способом воевать».⁹¹ При этом в 1717 г. соответствующий тезис будет вновь подкрепляться контрастными аналогиями из древней истории, на этот раз более традиционными и ясными без расшифровки (Фабриций, не воспользовавшийся предложением перебежчика от Пирра, и Александр, отвергший помощь «Бесса и Набарзана, Дариевых изменников».)⁹²

⁸⁹ Из собранного Т. С. Майковой материала видно, что Петр неоднократно вписывал в текст «Гистории швейцарской войны» пассажи и формулировки, акцентирующие «обман» шведов и нарушение ими правил ведения войны (Майкова 1973, 116; 120; 123). Ср., напр., его правку в сообщении о том, как после взятия Выборга шведский гарнизон был задержан «за многия с неприятельской стороны неправды против его Царского Величества»; вместо последних слов Петр поставил «...против обычая всех христиан воюющихся» (Там же, 116).

⁹⁰ ПБП IX (2), 911.

⁹¹ Феофан 1961, 57.

⁹² А. Е. Трофимов неожиданно определяет эти примеры как имеющие «отрицательную оценочную коннотацию», что, в частности, позволяет ему сделать общий вывод об отвращении от античности и даже «нескрываемом презрении к ней», которое будто бы проявляется в проповедях полтавских панегиристов, написанных в конце 1710-х гг. и посвященных годовщинам победы, по сравнению с их же текстами 1709 г. (Трофимов 2021, 29–33); между тем отрицательный пример древних перебежчиков есть в то же время и положительный пример Александра и Фабриция. Так и цитату из той же проповеди Феофана: «Неприятель наш начаялся одним своим замахом все дело совершити, начаялся силу российскую в малом времени испразднити, начаялся скоро величавое оное Иулия кесаря воспети торжество: “приидох, видех, победих”» (Феофан 1961, 54), – на наш взгляд, некорректно резюмировать словами «Феофан, сравнивая неприятеля

Подобное применение греко-римского материала у Феофана не ограничивается разобранными выше примерами. Так, когда в том же «Панегирикосе», заводя речь об *экономике войны*, он не только упоминает, но и толкует восходящее к Цицерону (*Phil.* 5, 5) изречение «*belli nervus resupia*» («Не всеу бо искусныи во воинстве мужие изобилие и богатство жилоу воинства нарицают; ибо яко же жилы, связующе составы тела, укрепляют тело, тако и богатством и собираются многий, и собранныи удоб содержатся вои, еже есть крепкий союз всего воинскаго состава»; 26), то встраивается в полемику об этом знаменитом афоризме, который широко обсуждался в политической науке от Макиавелли до Юста Липсия – причем предметом дискуссий стала не только справедливость самого тезиса, но и интерпретация слова *nervus*.⁹³ В целом мы надеемся, что даже этот далекий от полноты анализ способен показать несостоятельность шаблонного подхода, согласно которому Феофан-проповедник был будто бы вынужден прятать свою начитанность в древних авторах перед лицом непривычной к ним аудитории.⁹⁴

Насколько новым был этот подход к античным параллелям, показывает уже то, как он был воспринят современником. Гавриил Бужинский, человек «партии Феофана», близкий к нему по взглядам и устремлениям, переводчик Эразма и Пуфендорфа, в своем «Слове благодарственном Богу Триипостасному о полученной победе над Каролом королем шведским и войски его под Полтавою» к десятилетней годовщине сражения почти дословно подхватывает инвенцию Феофана, однако погружает ее в традиционный апокалиптический контекст:

с Юлием Цезарем, наделяет последнего негативной коннотацией» (Трофимов 2021, 31–32): эта оценка затрагивает исключительно Карла XII, который попытался подражать великому образцу с негодными средствами, и на Цезаря никак не переносится.

⁹³ См., напр., специальную диссертацию: Stürmer 1703. В том же историко-политическом аспекте трактуется в «Панегирикосе» и *exemplum* из истории Нового времени, а именно рассказ об ответе турецкого султана польским послам, приписанный Феофаном Герберштейну (25; разбор этого пассажа: Brogi Bercoff 2009/2010, 213–214).

⁹⁴ См., напр., Okenfuss 1995, 115: «Teofan's sermons were not the place where his Classical education showed. One could speculate that his Russian audience was unprepared to hear pagan authors quoted, and he was politic enough not to try».

«К сему же кую тяжесть содела треклятый изменник Мазепа <...>; змий сей ниже бо человеческого воспоминания достоин есть, аки оний апокалиптический третию часть звезд с собою отторже; тамо трудность бяше превелия, внийде в Малую Россию неприятель, едва не вси ему приятни, едва не вси добροхотни, прелщенные изменником; внидоша полки Российския, и трудно было аки в нощи темной познати, кто друг, кто недруг <...>; в то время развергл был уста своя Лев свейский, всех хотя поглотити».⁹⁵

Гомилетическое наследие Гавриила Бужинского, который в 1718–1721 гг. был обер-иеромонахом флота и одним из официальных проповедников петровских побед (пять его проповедей были по распоряжению царя напечатаны), показательно для нашего рассмотрения и в целом. Если в петербургских панегирических проповедях Феофана по сравнению с киевскими число античных отсылок заметно снижается, то Гавриил прибегает к ним на всем протяжении своей карьеры, зачастую в виде пространных дословных цитат, – однако делает это в чрезвычайно своеобразном духе. Число древних авторов, из которых он черпает, впечатляюще велико; впрочем, сплошь и рядом классическая эрудиция Гавриила на поверку оказывается заемной, т. е. демонстрирует зависимость от антологий и сборников цитат. К примеру, Гавриил дважды превращает Диогена Лаэртия из источника в персонажа нравоучительного анекдота, на самом деле относящегося к Диогену-кинику,⁹⁶ Митридата включает в перечень героев, отдавших жизнь за отечество,⁹⁷ а цитату Catull. 5, 4–6 вводит словами «Катулл такожде *ко Лесвию*», изобличая тем самым, что стихотворения целиком он не читал.⁹⁸ Несколько раз Гавриил сам называет свой «вторичный» источник: так, для ответа Креза Камбизу⁹⁹ это не Геродот (3, 34), но «Эразм Ротеродам в книзе Апофтегматов 6» (т. е. 6, 109), а для ответа Антигона II кормчему¹⁰⁰ – не Плутарх (*Reg. et imp. apophth.*

⁹⁵ Гребенюк 1979, 253.

⁹⁶ Гавриил 1901, 6; 223: «аще бы ты тако обедал еси, не бы тако вечерял еси» (ср. *Diog. Laert.* 7, 2, 50).

⁹⁷ Там же, 442.

⁹⁸ Там же, 547–548. О судьбе этих трех катулловокских строк, которые, «выделившись из оригинального контекста, приобрели в европейской литературе эпохи барокко <...> совершенно самостоятельное звучание», и об их примечательной рецепции в «Поэтике» Феофана Прокоповича см.: Аверина 1999, 85 слл.

⁹⁹ Гавриил 1901, 98.

¹⁰⁰ Там же, 231.

183D; *De laud. ipsius* 545B; *Pelopid.* 2), но «историк Тунинг». Эта последняя отсылка – ложная, и она выдает Гавриила с головой: в «*Aprophthegmata Graeca, Latina, Italica, Gallica, Hispanica*» (1609) лейденского ученого юриста XVI–XVII вв. Герарда Тунинга сентенции Антигона нет, зато она есть в «*Novissimum historiae quattuor mundi monarchiarum <...> compendium*» (1-е изд. – 1709) немецкого католического писателя Себастьяна Генриха Пенцингера, причем помета «*Tuning. Aroph.*» стоит на полях его книги напротив последней строки *предыдущего* примера.¹⁰¹ «Компендиум» Пенцингера по замыслу частично схож с упоминавшимся выше «Феатроном» Стратемана, но в еще большей мере практически ориентирован: это грандиозный справочник-конструктор по всемирной истории, отсортированный по именам, эпохам и темам и предназначенный для нужд католических проповедников, которым приходится, толкуя о монархах, приводить исторические *exempla*. Гавриил Бужинский, в предисловии к переводу «Феатрона» красноречиво высказывавшийся о пользе такого рода сочинений,¹⁰² сколько можно судить, постоянно обращался к Пенцингеру при составлении своих проповедей: чтобы ограничиться только одним примером, укажем, что знаменитый перечень девизов в конклюдии «Слова о победе, полученной у Ангута» (1719)¹⁰³ целиком позаимствован им из того же источника.¹⁰⁴ С другой стороны, знание

¹⁰¹ Penzinger 1711, 710.

¹⁰² «...Не что иное есть, токмо наставление во истории юным, прочетшым же истории всегдашнее прочтенных оглавление: многих книг не имущым краткая вивлиофика, имущым же многия во изобретение в них содержимых скорый указатель и изъяснитель» (*Феатрон* 1724, л. 1 об.).

¹⁰³ «Различния римский императоры имейху символы, Октавиан: не скоро поспешай. Тит Веспесиан: властитель благий любовь мира. Каракалла: все спасение во оружии. Пертинакс: воинствуим. Септимий Север: труждаимся. От христианских же императоров Константина Великаго: не уврачеванная язва мечем да отсечется. Феодосия Третьяго: терпение врачевство злых. Но и недавных Римских, Леополд имейше символ: советом и прилежанием. Иосиф сын его: любовию и страхом...» (Гребенюк 1979, 233). О смысле и значении этого пассажа см.: Погосян 2001, 271–272.

¹⁰⁴ Penzinger 1711, без паг., перед стр. 1. В каталоге библиотеки Гавриила (где нет ни Афинейя, ни Диогена Лаэртия, ни Катулла, ни многих других «нешкольных» авто ров, которых он цитирует в проповедях) отмечены три различных пособия для проповедников, принадлежащие перу Пенцингера, а еще одна его книга описана без названия – «Автора Пенцингера в полд<есть>» (*Описание документов* 1903, 824; 843; 847).

античности у Гавриила имеет и индивидуальные сильные стороны, не зависящие от цитатников – таков, например, его интерес к медицинским авторам¹⁰⁵ или вкус к антикварному объяснению реалий древне-го быта.¹⁰⁶

По сравнению со Стефаном и даже Феофаном Гавриил чрезвычайно редко прибегает к мифологическим сюжетам;¹⁰⁷ не привлекают его, в отличие от Феофана, и продуманные историко-политические аналогии.¹⁰⁸ Тот способ обращения с античными *exempla*, который

¹⁰⁵ Характерно анатомическое обстоятельное, с отсылками к Галену, уподобление множества органов человеческого тела не менее чудесному обилию благоденствий Божьих (Гребенюк 1979, 244–245; слово к Полтавской годовщине 1719 г.), а также детальная постановка диагноза евангельскому расслабленному, вновь со ссылками на античные авторитеты (Гавриил 1901, 564–565; слово к той же годовщине 1725 г.). Осведомленность Гавриила в медицинских материях проявилась и в приписке к одной из его проповедей: «*Haec concio non dicta propter infirmitatem spuriae pleuritidos, quae accidit mihi 21 <Martii>*» (Там же, 527).

¹⁰⁶ См., напр.: Там же, 31–32 (рассказ об экзотическом пиршественном обычае, почерпнутый из Афиняе); 100–101 (описание лампадодромии); 520 (разъяснение, что древние занимались геометрией на песке). В упомянутом выше каталоге библиотеки Гавриила обращают на себя внимание компендиумы Г. Киппинга и Ф. Хильдебранда по римским древностям (*Описание документов* 1903, 836–837).

¹⁰⁷ Таковы Мидас и Фаэтон, которые в проповеди на десятую годовщину битвы при Лесной (1718) иллюстрируют слепоту людских молений (приведем отрывок целиком в силу его характерности: «И аще и не подобало бы мне на сем месте святом о баснех воспоминати еллинских, но понеже и басни суть не всегда ложь, но иногда образ истины: часто мы просим тако, яко оный Мидас (*de quo recitetur fabula*), или Фаэтон (*breviter hic fiat narratio*); Гавриил 1901, 257); несколько рискованное сравнение матери богов Цибелы с Екатериной (Там же, 277); новелла о любви к родному краю, проявленной Улиссом на острове Калипсо (Там же, 437) – со ссылкой на гомеровский источник, но показательным образом без упоминания «дыма отечества», который войдет в русскую риторико-поэтическую традицию лишь ближе к концу XVIII в. (см.: Корешков, Зельченко 2010, 493–501). По-настоящему эмблематический античный образ встречается в обширном корпусе изданных проповедей Гавриила лишь единожды, применительно к Гангутской победе: «Удивился, мню, Нептун, егда выникнув из пучин морских и позрев на сию акцию» (Там же, 444). Засвидетельствован у него и евгемеристский мотив: мифологические герои древних – Геракл, Кастор и Поллукс, Вахк – это не более чем обожествленные благодарными потомками храбрецы (Там же, 95).

¹⁰⁸ К их числу можно отнести лишь сравнение Екатерины с Агриппиной Старшей и Ливией (Там же, 276; ср. 495–496) и параллель с Пуническими войнами, доказывающую ключевую роль флота в военных победах: «дотоле одолеваху Карфагени Римляном, донележе онии флот имели, Римляни же сего лишены были» (Там же, 447). Контраст между стратегиями Феофана Прокоповича и Гавриила Бу-

практикует Гавриил, отличается от эмблематических аллегорий Стефана, и от феофановского «историзма». Способ этот можно назвать сугубо литературным: развернутые примеры призваны сообщить слушателям необходимую эмоцию,¹⁰⁹ зачаровать их длинными выписками из поэтов (которые переводятся на удивление точно и при этом художественно)¹¹⁰ либо оттенить мысль тонким и поучительным анек-

жинского особенно отчетлив, когда они трактуют один и тот же сюжет: к примеру, в похвальном слове на день рождения Петра Петровича, младшего сына царя, Феофан, доказывая превосходство наследственной монархии над иными формами правления и, опять-таки, полемизируя с актуальными политическими мыслителями (см. об этом: Maslov 2014, 27–35), очерчивает историю римского государства (Феофан 1961, 40), а Гавриил подбирает *exempla*, демонстрирующие, что истинным памятником великим мужам древности стали их сыновья (Гавриил 1901, 98–101).

¹⁰⁹ Таково великолепное, занимающее больше страницы печатного текста сравнение из «Слова в день годишного поминовения <...> великого государя Петра Великого» (1726): живописец Тиманф искусно представил горе греков в сцене жертвоприношения Ифигении («Калханта печального, Улиссеса скорбящего, Аякса кричащего, плачущаго Менелая, иного омлевающего, другаго очеса своя отвращающаго»), однако не сумел изобразить лицо Агамемнона, отца обреченной на смерть девушки, и потому заставил его закрыться плащом; так и проповедник не в силах выразить словами печаль России после смерти Петра (Там же: 580–581). Среди множества античных источников этого рассказа Гавриил, как очевидно из текста, следует Валерию Максиму (8, 11, ext. 6: *cum Calchantem tristem, maestum Ulixen, clamantem Aiacem, lamentantem Menelaum...*), однако дополнительно расцвечивает его.

¹¹⁰ Ср., напр.: «Силныи происходят от силных; ест в телцах, ест и в конех отеческая добродетель, ниже мужественныя орлы боязливых раждают голубов» (Там же, 88 = Ног. *Carm.* 4, 4, 29–32; Гавриил при этом ошибочно ссылается на Катутла) или: «Сенека же обширняе (глаголет – В. З.): зело дерзновен, который морския воды лукавья первый лодкою слабою пресекаети начал и, зря землю свою назаде остающуюся, жизнь свою легким вверил ветром и, сумнительным рассекая море течением, возмогл тонкому верити древу, между пути смерти и жизни» (Там же, 445 = Sen. *Med.* 301–308). Коснувшись перевода античных поэтических текстов в панегирической литературе петровской эпохи, упомянем уникальный пример мастерского *рифмованного* переложения известных стихов императора Адриана Флору, которое вошло в «Политиколепную апофеосис»: «Я не хочу Флорус быти, / По корчмах ся волочити, / Укрываются по кружалам, / Давать тело клопов жалам» (Тюхменева 2005а, 186; этот перевод не отмечен в указателе: Свиясов 1998, 359). При этом все другие стихотворные цитаты, которыми пестрит это сочинение, передаются прозой – включая даже эпиграмму Флора, на которую отвечал Адриан, написанную тем же размером в той же стилистике и составляющую в традиции неразрывную пару с нашим стихотворением (Тюхменева 2005а, 186). К изучению

дотом.¹¹¹ Недаром излюбленными героями античных параллелей Гавриила становятся Сократ, Платон, Аристотель и другие мудрецы, а в центре большинства этих параллелей помещается не статичная эмблема и не динамичное историческое событие, но *arte dictum*, т. е. эффектное изречение, произнесенное кем-то из великих в определенной ситуации и наделяемое универсальным смыслом.

Античные аллюзии, наравне с библейскими, сопровождали битву при Полтаве от самого ее завершения: еще не покинув поля боя, Петр вспомнил о Фаэтоне.¹¹² То, как выстраивали затем систему мифологических и исторических параллелей петровские панегиристы, демонстрировало разные возможности осмысления современности через античность, с разными целями и установками – от (будто бы) чисто пропагандистских до (будто бы) чисто художественных. Анализ этих параллелей, как представляется, способен подтвердить правоту заголовка не раз упоминавшейся выше статьи Джованни Броджи Беркофф – «*Poltava: A Turning Point in the History of Preaching*».

единичных стихотворных переводов цитат из античных поэтов у восточнославянских авторов XVII–XVIII вв. и возможных мотивов, обусловивших переводческий выбор в каждом из этих случаев, см. замечательную работу: Костин 2020.

¹¹¹ Ср. прихотливо описанный в проповедь на день празднования св. Александра Невского сюжет об Аристиппе, выбравшемся после кораблекрушения на неизвестный берег (*Vitruv. praef.* 6, 1 et al.): «...между сим увидел Аристипп на песку начертанный неким фегуры геометрическая, якоже тогда на песке учащимся начертавати обычай бяше, и абие воскликну ко другом: не отчаявайтесь, рече, ибо и zde следи людей вижду! Начертил в тако мрачныя искорбныя времена Александер Святыи на брезех Невских фегуру преславныя победы, и сим обявил всему миру, яко суть в России и будут человецы, таковыми же следами в надежде Божией шествующии преславныи победители» (Гавриил 1901, 520; даваемая при этом Гавриилом ссылка на Диогена Лаэртия ошибочна, хотя и объяснима).

¹¹² См. выше прим. 48. Напротив, другой «античный полтавский мотив», а именно восходящие к П. Н. Крёкшину слова коменданта Полтавской крепости А. С. Келина, которые он будто бы произнес, приветствуя царя после победы – «Вниди хрaбрейши<й> Александр, милостивейши<й> Веспасиана, премудрейший Соломона...» и т. д. (Баиов, Юнаков 1909, 290), – необходимо отклонить за недоуверенностью: Кротов 2018, 226–229; см. также наст. изд., гл. I, разд. 7.

Глава IV

Языки античности в школах петровского времени

Е. Л. Ермолаева, О. В. Бударagina

Система обучения, характерная для высших духовных школ христианского Востока и Западной Европы, пришла в Россию с братьями Лихудами, получившими гуманитарное образование в Венеции и Падуе и применившими его принципы в созданной ими Славяно-греко-латинской академии – первом высшем учебном заведении России. Просветительская деятельность братьев Лихудов исследуется в настоящей главе с особым вниманием к преподаванию древнегреческого языка и стихосложения, риторики, эпистолографии. Духовные поэмы, а также стихи на случай, в том числе и обращенные к Петру I, обнаружили в рукописях составленного ими учебника «О поэтическом или метрическом искусстве». Подносные панегирики и речи Лихудов были написаны на греческом языке, реже на латинском, однако большая часть памятников дошла до нас в славянском переводе их учеников – Федора Поликарпова и Николая Головина, имевших опыт сочинения собственных «ораций», Алексея Барсова и других.

Братья Лихуды воспитали первое поколение филологов в России, их ученики стали переводчиками, в том числе и античных авторов, учителями, писателями, издателями, «справщиками» библейского текста. Достаточно сказать, что «Лексикон трехязычный», составленный Ф. П. Поликарповым (об этой книге подробнее говорилось в гл. 2, разд. 3 настоящего изд.), учеником Лихудов, а впоследствии преподавателем Академии и переводчиком, послужил незаменимым инструментом славяно-греко-латинской образованности в России XVIII века.

В эпоху, когда латинский язык – язык науки и культуры – был своего рода паролем в общении с просвещенной Европой, в России стали появляться отдельные независимые учебные заведения, ориентированные на европейские в своих программах, курсах и учебных пособиях. Равным образом, были предприняты попытки учредить в государстве систему образования, которая в том или ином виде включала бы преподавание связанных с античностью дисциплин.

Одним из подобных учреждений явилась московская школа пастора И. Э. Глюка, открытая в начале XVIII в. и ставшая первой попыткой (робкой и не получившей дальнейшего развития) создания в России учебного заведения светского типа, в котором планировалось среди прочего преподавание древнегреческого и латинского языков. В качестве примера стандартизированных образовательных учреждений, которые начали создаваться повсеместно после принятия «Духовного регламента» в 1721 г. и также включали в свою программу древние языки, можно назвать т. н. Архиерейские школы, и в частности, Александроневскую славенскую школу, на основе которой впоследствии была создана С.-Петербургская духовная академия. Специальный раздел настоящего исследования посвящен школе, основанной Феофаном Прокоповичем в его имении на реке Карповке в Петербурге около 1721 г. и просуществовавшей вплоть до смерти основателя в 1736 г.

1. Греческое просвещение в эпоху Петра Великого

Е. Л. Ермолаева

1.1. Братья Лихуды и Петр I¹

Греческие иеромонахи Лихуды – αὐτάδελφοί, «родные братья», как они сами себя называли и как прозвали их на Москве (ср. «самобратья Лихудиевы» в доносе на них Саввы Рагузинского) – Иоанникий (1633–1717) и Софроний (1653–1730), уроженцы острова Кефалиния, находившегося под властью Венецианской республики, обучались философии и богословию в Венеции у критского интеллектуала и дидакакала Герасима Влаха (1605/7–1685), оставившего Крит после захвата турками, (Иоанникий) и у ученика Влаха Арсения Коллудиса в Коттунуанской Коллегии Падуанского университета (Софроний). В 1670 г. в Падуанском университете Софронию было присвоено звание доктора философии. Для защиты ему были определены вопросы из аристотелевских трактатов «О Душе» и «Вторая Аналитика».²

¹ Подробная био-библиография: Рамазанова 2020; «Жизнь и деятельность Иоанникия и Софрония Лихудов»: <https://scolastica.byzantinoslavica.ru/leichoudes.html> (6.06.2022).

По возвращению на Кефалинию Лихуды занимались главным образом преподавательской деятельностью, затем были приглашены в Константинополь, а 3.07.1683, получив «Рекомендательную грамоту восточных патриархов»,³ отправились в Россию. Патриарх Московский Иоаким, а также Иерусалимский патриарх Досифей II инициировали приглашение ученых в Москву для создания греческой школы и укрепления православия. До Москвы Лихудам удалось добраться почти через два года, 6.03.1685. Одной из причин столь длительного даже по тем временам путешествия стала война с турками императора Священной Римской империи Леопольда I, в эпицентре которой в Европе оказались братья Лихуды. Польский король Ян Собесский удерживал их при своем дворе в течение девяти месяцев, возможно, подозревая в шпионаже в пользу Турции – они пришли в Польшу из протурецкой Валахии. Кроме того, им чинили препятствия иезуиты, в интересах которых было укрепление своих конфессиональных позиций в Москве. Братья рекомендовали себя сильными оппонентами в вероучительных диспутах с иезуитами, католиками и лютеранами и по приезде в Москву сразу активно включились в полемику с латинофилами.

13.03.1685 Лихуды были приняты у московских государей, Петра Алексеевича и Иоанна Алексеевича, выступив перед ними с «орациями» на латинском и греческом. 15.03 состоялся их диспут с Яном (Андреем в крещении) Белобоцким, представлявшим точку зрения латинофилов по поводу времени пресуществления Святых Даров. Этот публичный диспут можно расценивать как «официальный экзамен» для духовных лиц, претендовавших на русскую службу.⁴ Лихуды выдержали испытание – показали превосходство в учености и эрудиции, уличив Белобоцкого в ереси. Уже 1.07.1685 братья начали преподавание в Богоявленской греческой школе, ставшей предшественницей Славяно-греко-латинской академии.⁵ В качестве первых учеников они получили воспитанников греко-славянской школы на Печатном дворе, которые к тому времени знали греческий язык

² Протоиерей Алексей Ястребов (Венеция) опубликовал «экзаменационный лист, удостоверяющий прохождение испытания Софронием Лихудом и присвоение ему звания доктора философии»: Ястребов, 2015, 218–220.

³ Опубликована Д. Яламасом: Яламас 2000, 298–311.

⁴ Рамазанова 2003, 172.

⁵ Фонкич 1988, 64–65.

в достаточной степени, чтобы продолжить обучение у греков. В 1688–1691 гг. Иоанникий Лихуд находился в Венеции по семейным делам, а также с поручениями дипломатического характера. По настоянию патриарха Досифея в конце 1694 Лихуды были отстранены от преподавания в Академии. Причины недовольства патриарха до конца не выяснены, возможно, оно имело политическую подоплеку, но едва ли – конфессиональную. Братьев оставили в Москве преподавать итальянский язык.⁶ В 1704 г. на них поступил донос (за авторством С. Рагузинского), в котором они обвинялись в соглядатайстве в пользу турок. Лихуды были сосланы в Ипатьевский монастырь в Костроме. В 1706 г. в Великом Новгороде, пользуясь покровительством митрополита Иова, братья основали греческую школу (просуществовавшую до 1740 г.). Из Новгорода Софроний в 1709 г. был отозван в Москву для преподавания греческого языка в Академии, а в 1712 г. поставлен в число справщиков Библии (см. ниже). Иоанникий смог присоединиться к брату лишь в 1716 г. после многочисленных прошений и писем влиятельным лицам. В следующем году он скончался. Софроний был назначен архимандритом Солотчинского монастыря в Рязани, а в 1730 переведен в Москву в Новоспасский монастырь, где умер в том же году.

Деятельность братьев Лихудов в Москве началась в царствование Софьи, когда Петр был еще подростком. В учебнике «Поэтики» Лихудов сохранилась небольшое стихотворение, посвященное посещению Петром их «ликее» в Богоявленском монастыре. Царь покровительствовал ученым во время их преподавания в государственной Итальянской школе (1697–1700), назначив им жалование и издав указ, побуждавший детей знатных семейств Москвы изучать итальянский язык, что было важно в условиях ратификации Петром союзного договора с европейскими государствами, в том числе с Венецией.⁷ Фактически это был закон, поощрявший изучение в России европейских языков.⁸

В 1698 г. Лихудам, т. е., вероятно, их итальянской школе, был заказан перевод документов, связанных с визитом Петра в Венецию,

⁶ Об Итальянской школе братьев Лихудов: Рамазанова 2019. Трудно понять, насколько успешно они могли обучать иностранному языку русских, языка которых не знали.

⁷ Ястребов 2018, 83.

⁸ Ястребов 2015, 229, сн. 64.

в частности, проекта инженера-артиллериста Сигизмунда Альбергетти об увеселительной морской баталии в Лагуне в честь прибытия Петра. В их школе перевели также записку Альбергетти «Об известном образе еже победити турки на море, писанном христианския ради пользы», которая была подана царю в 1699 г. и сохранилась среди его личных бумаг.⁹ В 1707 г. Петр послал им в Новгород для перевода вышедшую в 1676 г. в Амстердаме латинскую книгу Афанасия Кирхера «Sphynx mystagoga, sive Diatribe hieroglyphica de mumiis», от которой берет начало египтология.¹⁰ Софроний Лихуд был приглашен из Новгорода в Москву для дела государственной важности – сличения славянского перевода Нового Завета с греческим оригиналом и дальнейшей подготовки нового издания русской Библии – работы, которая была прервана смертью Петра и осуществлена, как известно, лишь при Елизавете, в 1751 г.

Лихуды сочиняли речи и стихи, посвященные Петру, по собственному побуждению и по заказу. Так, например, из переписки новгородского митрополита Иова с Иоанникием Лихудом известно, что в мае 1711 г. Иов просил Иоанникия заранее сочинить «поздравления в победе на махметана» Петру и его войску (возможно, ко дню рождения Петра – 30.05 по старому стилю).¹¹ Речь идет о Прутской кампании Петра, в которой летом того же года он потерпел поражение – так что панегирик, даже если и был составлен, вряд ли был поднесен.

1.2. Греческие школы Лихудов¹²

Язык, на котором братья Лихуды преподавали и составляли учебники, т.е. метаязык обучения, они называли «простым» (ἀπλῆ) греческим языком, древнегреческий же язык – «еллинским»: «язык же наш простой и еллинский».¹³ Д. А. Яламас в статье о лингвистических взглядах дидаскалов разграничивает соответственно «standard Greek» и «scholarly Greek»; последний он переводит как «книжный» или «литературный» греческий, причем, по его мнению, «простой» греческий

⁹ Ястребов 2018, 84.

¹⁰ Перевод «Сфинкса» Кирхера значится в описи библиотеки митрополита Иова (Вознесенская 2005, 232).

¹¹ Вознесенская 2020, 2.

¹² Рамазанова 2003; 2015, 42–52; Вознесенская 2004.

¹³ Yalamas 1993, 2

язык у Лихудов являлся некой гибридной формой языка образованных людей и древнегреческого, особенно в морфологии и синтаксисе, и отличался от разговорного языка того времени.¹⁴

Учительство Лихудов в Москве началось, как сказано, летом 1685 г. Сначала их греческая школа находилась в Богоявленском, а затем с 1687-го по 1694 год в Заиконоспасском монастыре: эти годы образуют начальный этап истории Славяно-греко-латинской академии. Рукописные учебники Лихудов, сохранившиеся от указанного времени, излагают по большей части предметы, которые составляли тривиум в системе высшего образования в университетах Европы и, в частности, в *Universitas Artistarum* Падуи: грамматику, риторику и философию, включавшую в себя логику и физику (в аристотелевском значении). В курсе греческой грамматики Лихуды преподавали также поэтику и эпистолографию. Курс богословия, следовавший за физикой, они не прочли, поскольку были отстранены от преподавания.¹⁵ В академии, которую Лихуды называли «ликеем», было подготовительное обучение церковнославянскому языку – «школа словенского книжного писания», за которым следовали три «школы»: нижняя (*infima inferior et superior*), средняя (*media*) и верхняя (*suprema*).¹⁶ На нижней ступени обучали «простому» греческому языку, на котором затем велось преподавание на следующих ступенях. Один из наиболее известных учеников Лихудов Ф. Поликарпов вспоминает, что они преподавали также и на латинском: «грамматика и пиитика токмо на греческом, риторика же, диалектика, логика и физика на обоих».¹⁷ Это свидетельство подтверждается и списками учебников Лихудов.

Печатные пособия поступали в школы Лихудов из разных источников: книги покупали, получали в дар. Д. Н. Рамазанова пишет об одном из самых ранних поступлений: согласно записи расходных книг Патриаршего казенного приказа от 19 ноября 1687, «у гречанина македонския земли у жителя Анастаса Иванова сына Мухова» были куплены книги «учителем греком иеромонахом Иоаникию да Софро-

¹⁴ Ibid., 1–15.

¹⁵ Сменцовский 1898, 73.

¹⁶ Там же, 71.

¹⁷ Историческое известие... 1791, 299. Списки курсов подтверждают свидетельство Поликарпова, однако сам способ преподавания предметов, скажем, физики, на двух языках не до конца понятен.

нию в новые каменные школы, которые построены в Спасском монастыре, что за иконным рядом для учения учеников». В список покупок входят «шесть лексиконов Влаховых,¹⁸ восемь Армонии Влаховых же греко-латинския; двенадцать грамматик греческих Ласкаревых [т. е. К. Ласкариса, см. ниже]; пять грамматик латинских Еммануиловых [= “De institutione grammatica” Мануэла Альвареша, 1572, сотни раз переизданное и переведенное на множество языков, рекомендованное иезуитами базовое пособие по латинскому языку в школах¹⁹]; дватцать четыре Кандитатов латинских риторических [= “Candidatus rhetoricae” Франсуа Помэ (Pomey), 1661]; дватцать четыре Флос латинский сиречь Цвет [= “Flos Latinitatis” Помэ, 1666]; дватцать шесть Аффониева Прогимнасмата латинская;²⁰ шаснатцать элганций латинских [= “Elegantiae linguae Latinae” Лоренцо Валлы, 1441–1449]; Лексикон греко-латинский и латино-греческий; книга Аристотелева о рождении животных; Риторика Аристотелева греко-латинская; диалектика Аристотелева; слова Димосфеновы олимбиаческия [= “Олинфские речи”] греко-латинския; диалоги Лукиановы греко-латинския; книга слова Ариановы о восхождении Александрове греко-латинская».²¹

Во время посещений академии патриархом и царскими особами ученики выступали с «орациями», песнопениями и стихотворными приветствиями: «в Рождество 1690 г. Федор Поликарпов поднес патриарху “лист” с “виришами о Рожестве Христове”, за что дополнительно “святейший патриарх пожаловал ему четыре ефимка”».²²

¹⁸ «К числу лексикографических памятников Петровской эпохи относится *Тезаурус* Герасима Влаха (четырёхязычный ново- и древнегреческо-латино-итальянский лексикон), изданный в Венеции в 1659 г. (Γερασίου Βλάχου Θησαυρός <...> τετραγλωσσος). Экземпляр этого словаря, хранящийся в фондах Ярославского историко-архитектурного музея-заповедника, содержит рукописный перевод всех словарных статей на книжно-славянский (поздний церковнославянский) язык конца XVII – начала XVIII в. Владельческая запись (датирована 1714 г.) свидетельствует о том, что он принадлежал Алексею Кирилловичу Барсову (1673–1736). Славянские соответствия вписаны в Лексикон Влаха двумя лицами, одним из авторов славянского перевода и его редактором, как показал текстологический анализ памятника, и был А. К. Барсов»: Ховрина 2021, 100.

¹⁹ Kemmler 2020.

²⁰ О применении в школе Лихудов «Прогимнасмат» Афтония: Спиридонова, Курбанов 2022.

²¹ Список, к которому мы даем пояснения, приведен в статье Д. Н. Рамазановой (2015, 48–49).

²² Рамазанова 2003, 272–273.

Митрополит Иов смог добиться от Петра разрешения на переезд Лихудов из костромского Ипатьевского монастыря, куда они были посланы, в Новгород. Об открытии славяно-греческой школы в Новгороде²³ Иов сообщает «самому Петру, царевичу Алексею Петровичу, царевне Наталье Алексеевне, князю Меншикову, его супруге княгине Дарье Михайловне, Н. М. Зотову, Я. Н. Римскому-Корсакову и другим влиятельным особам из ближайшего окружения Петра».²⁴ В своей Новгородской школе братья Лихуды преподавали греческую грамматику, риторику, поэтику и логику. Кроме того, ученики школы занимались переводами греческих книг, в том числе и книг Лихудов, а также переписывали их учебные курсы. Со временем здание, в котором находились славянская и греческая школы во Владычном дворе Кремля рядом со Св. Софией, стало называться Лихудовым корпусом. В греческой школе Софрония Лихуда в Москве на Казанском подворье, действовавшей с 1708 по 1732 г., преподавались греческая грамматика, риторика, возможно, поэтика и логика. Расходные книги школьных денег Приказа книгопечатного дела свидетельствуют о кормовых деньгах, которые ученики получали в зависимости от класса (и от посещения занятий – за пропуски деньги вычитались). Система классов складывалась следующим образом: на начальной ступени – «солитурника» (одна деньга в день), «октоих» (две) и «псалтирь» (три) – учились, предположительно, «простому» греческому, затем изучали древнегреческую грамматику («грамматисты» получали четыре деньга), за грамматикой следовал синтаксис (ученикам второго чина школы «синтаксимы» платили пять денег в день), ученикам первого чина школы «риторики» – шесть, «надзирателю» же школы (старосте) – восемь денег в день.²⁵ «До изучения логики доходили немногие, роспись учеников за 1718 г. показывает имена лишь троих: Алексея Барсова, Андрея Иванова и Ивана Григорьева».²⁶

В 1725 г. греческая школа была объединена с Латино-славянской академией. С этого времени и вплоть до ареста в 1732 г. во главе греческой школы в академии стоял Алексей Кириллович Барсов, ученик Софрония Лихуда, переводчик Аполлодора.²⁷

²³ Подробнее о ней: Вознесенская 2005, 205–235.

²⁴ Вознесенская 2004, 62.

²⁵ Там же, 103.

²⁶ Там же, 115–116.

²⁷ См. наст. изд., гл. I, разд. 3.

1.3. Учебники и курсы

а) Греческая грамматика²⁸

Учебники, по которым Лихуды читали курсы в Академии и Новгородской школе, дошли до нас в рукописях, ни один из них не был напечатан. Сохранились рукописи трех редакций составленного братьями учебника греческой грамматики: Московская редакция, которая называется *Краткой* или *Малой Грамматикой*, Костромская редакция – *Пространная* или *Большая Грамматика*, и Новгородская редакция. Преподавание велось обычным в то время катехистическим методом: «Τί ἐστὶ γράμματικὴ; Γραμματικὴ ἐστὶ μέθοδος κατασκευομένη περὶ τὸν προφορικὸν λόγον, τέλος ἔχουσα τὸ ὀρθῶς λέγειν καὶ γράφειν. – Что есть грамматика? Грамматика есть искусство, упражняющееся о пронесем [= произносимом] слове, конец [= целью] имеющая право [= правильно] глаголати и писати» (ОР РНБ. Ф. 522. Новг. Дух. сем. № 73. Л. 6 об. – 7, нач. XVIII в.). Диалогическая традиция обучения древнегреческому языку восходит к «Erotemata» Мануила Хрисолора, впервые вышедшим в свет в Венеции в 1471 г., непосредственным же источником грамматической системы Лихудов могла быть «Grammatica Graeca, sive compendium octo orationis partium» Константина Ласкариса (1476), неоднократно переизданная в XVI и XVII вв., в которой он рационализировал системы византийских грамматик.²⁹ Известно, что в библиотеке Академии Лихудов были греческие учебники Ласкариса и Феодора Газы.³⁰ Братья могли быть знакомы с методами описания греческого языка Хрисолора, Халкондила, Влаха, Софиана и др.³¹ В системе преподавания Лихудов Д. Яламас усматривает влияние грамматик латинского языка.³²

Существуют многочисленные списки «Краткой грамматики», по которой Лихуды преподавали элементарный курс древнегреческого языка.

²⁸ Яламас 2001а, 37–51; Яламас 2001b, 177–183; Вознесенская 2008, 369–372.

²⁹ О древнегреческих грамматиках и преподавании древнегреческого языка в Европе в XIV–XVI вв. см.: Botley 2010. Грамматика К. Ласкариса послужила образцом для «Грамматики славенския правильное синтагма» (1618–1619 гг.) Мелетия Смотрицкого и, соответственно, ее версии в редакции Федора Поликарпова, изданной по указанию Петра в 1721 г.

³⁰ Рамазанова 2003, 258–259.

³¹ Яламас 2001b, 177–178.

³² Яламас 2001а, 41.

Списки эти сохранились как на греческом, так и с параллельным переводом на славянский. В «Краткой грамматике», теоретически описывающей фонетику и морфологию, отсутствуют парадигмы склонения и спряжения. Возможно, в этой части преподавание грамматики дополнялось каким-то из изданий учебника Ласкариса. Д. Н. Рамазанова указывает, что, согласно записи расходных книг Патриаршего Казенного приказа от 19.11.1687, среди книг, приобретенных для «учения учеников», значится и «Двенатцать Грамматики греческих Ласкаревых в четь, цена двенатцать рублей».³³

Новгородская редакция (РНБ. Ф. 522 [Новг. Дух. сем.]. № 73, 322 листа) представляет собою более полный и обстоятельный, чем Московская, учебник с изложением фонетики, морфологии разных частей речи, парадигм склонения и спряжения. В рукописи Новгородской редакции частично дается параллельный славянский перевод грамматики. Учебник снабжен алфавитным списком «неправильных глаголов» с переводом на славянский («περὶ ἀνομάλων ῥημάτων κατὰ στοιχείον – о стропотных словах по стихию», лл. 189–202); списком глаголов от ἄγμαι до ὠνέομαι в основных формах, иногда с указанием однокоренных существительных и прилагательных (лл. 281–305). На отдельную страницу вынесены семь апофтегм семи мудрецов с переводом на латинский язык, каждое высказывание обведено фигурными скобками, а все вместе они заключены в двойную рамку, так что создается впечатление, что апофтегмы следовало заучивать наизусть:³⁴ Σώλων σαλαμίnius γνώθι σεαυτόν – nosce te ipsum; Χείλων λακεδαίμων – τέλος ὄρᾱν μακροῦ βίου – finem videre vite longae [= vitae longaevae]; Πιττακὸς μιτυληναῖος – καιρὸν γνώθι – occasione[m] cognosce etc. (л. 277 об.).

Костромская или *Пространная грамматика* (РНБ. Ф. 522 [Новг. Дух. сем.]. № 72, 317 листов) была составлена Лихудами до Новгородской – в ссылке, в рукописи указана дата окончания работы: «...в Ипатьевском монастыре, что в городе Костроме на реке Волге, год от воплощения Бога 1705, февраля 21-го...» (л. 330). Это самая подробная грамматика-справочник без перевода на славянский с описанием фонетики, морфологии и синтаксиса, с парадигмами склонения и спряжения, исключениями, диалектными особенностями и даже элемен-

³³ Рамазанова 2003, 258.

³⁴ Для орфографии показательно, например, ошибочное γνώθι рядом с γνῶθι.

тами исторической грамматики. Учебник делится на две книги, в первой излагаются фонетика и морфология, во второй – синтаксис (искусство составлять тексты). Обе книги снабжены индексами (πίνακες) греческих слов в алфавитном порядке с указанием номеров страниц, на которых они встречаются: для первой книги это лл. 3 об. – 24; для второй – лл. 298 – 308 об. В этой грамматике предполагался список глаголов с основными формами, однако он был заполнен лишь частично – от $\mu\upsilon\upsilon\eta\sigma\kappa\omega$ до $\acute{\omega}\nu\epsilon\omicron\mu\alpha\iota$ (лл. 203–207 об.), шесть листов перед $\mu\upsilon\upsilon\eta\sigma\kappa\omega$ так и остались пустыми. Сразу после индекса ко второй книге в двойной рамке приводятся апофтегмы семи мудрецов (л. 308 об.). Существенно, что в Костромской грамматике Лихуды прямо ссылаются на Ласкариса: «ἐκ τοῦ Κωνσταντίνου Λασκάρως τοῦ Βυζαντίου» (л. 208).

в) Поэтика³⁵

Учебник братьев Лихудов «Περὶ τῆς ποιητικῆς εἴτε μετρικῆς τέχνης» («О поэтическом, или метрическом, искусстве»; конвенциональное название – «Поэтика» – может ввести в заблуждение, т. к. в основном излагаются правила стихосложения, см. ниже) первоначально использовался ими для преподавания в Богоявленской школе (1685–1694 гг.), как явствует из того, что самая ранняя из дошедших рукописей датируется 1687 годом (Москва, РГБ. Ф. 173 [МДА]. № 331. Л. 64–94).³⁶ Кроме этой рукописи известны еще три, хранящиеся: в Москве, РГБ. Ф. 173 (МДА). № 333. Л. 108–152 (1692–1693 гг.);³⁷ в Киеве в Национальной библиотеке АН Украины им. В. Вернадского: Ф. 306 (Киево-Печерская Лавра). № 337 п./725. Л. 60–60 об., 64–86, 88–92 (к. XVII – нач. XVIII в.);³⁸ и на Афоне, в Иверском монастыре: № 98. Л. 3–72 (к. XVII в. – нач. XVIII в.).³⁹ В московских и киевской рукописях «Поэтика» следует за греческой «Грамматикой» в Московской редакции. В московской рукописи № 333

³⁵ О «Поэтике» Лихудов: Михайлова 1997, 77–79; Яламас 2001b, 187–189; 2021, 37–57; Ермолаева 2021, 312–313.

³⁶ Рукопись оцифрована и доступна на сайте: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/173-i/f-173i-331/> (14.09.2022).

³⁷ Эта рукопись также доступна в интернете: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/173-i/f-173i-333/> (14.09.2022).

³⁸ Чернухин 2000, 112–113.

³⁹ Яламас 2001b, 117. В каталоге афонских рукописей С. Ламброса (Lambros 1900, 19, № 4218) рукопись датируется XVII веком.

за «Поэтикой» следует грамматический раздел «О союзах», так что все сочинение называется Граμματοποιητική; в московской рукописи № 331 «Поэтика» сопровождается «Малой латинской грамматикой», а в афонской – учебником «О методе эпистолярного стиля».

Текст «Поэтики» дан на греческом без перевода на славянский – свидетельство того, что она преподавалась ученикам, уже обладавшим достаточным знанием языка. «Поэтика» Лихудов – это учебник по древнегреческой метрике и версификации скорее, чем по теории жанров, эстетике и т. п., хотя в конце ее присутствует рассуждение о различии трагедии и комедии. Как и «Грамматика», «Поэтика» обучает, задавая вопросы (написаны красными чернилами) и получая на них четко сформулированные уверенные ответы (черными). Например: «Τί ἐστὶ ποιητικὴ; Ποιητικὴ ἐστὶ τέχνη τοῦ ἐμμέτρως τε καὶ εὐκόσμως τὰ ἔπη συγγράφειν» (№ 333. Л. 64, «Что такое поэтика? Поэтика – это искусство соразмерно и красиво писать стихи»). В учебнике излагаются принципы квантитативной системы древнегреческого стихосложения, т. е. рассматриваются слоги, из которых в соответствии с их долготой образуются стопы (спондей, дактиль, ямб, трохей, пиррихий, анапест и трибрах), дается их метрическая схема и объясняется метафорическое название. Например, стопа, состоящая из двух кратких слогов, называется пиррихием, потому что «огонь самый быстрый». Затем описываются различные метры, для каждого приводятся примеры. «Героический метр» объясняется на примере двух первых стихов «Илиады» с графически обозначенными над ними схемами, после чего в рукописи № 331 (лл. 83–83 об.) следуют стихи духовного и светского содержания, написанные гекзаметром: «Πρὸς τὴν Ὑπεραγίαν Θε(οτόκ)ον μέτρα ἠρωικά. Τῆ Ὑπερμάχῳ Στρατηγῶ» («Пресвятой Богородице стихи героические, Взыбранной Воеводе); «Περὶ τοῦ πολέμου ὄνπερ οἱ Ἀγαρηνοὶ κατὰ τῶν Γερμανῶν ἐδράσαντο» («О войне, которую агаряне вели против германцев»);⁴⁰ «Τὰς ἑσπερινὰς» («Вечерняя»); «Τὸν πρὸ αἰῶνων» («Иже прежде век»), которые считают сочинением самих Лихудов.⁴¹ После этого дается объяснение

⁴⁰ Речь идет о войне Леопольда I с турками, свидетелями которой братья Лихуды оказались в 1683 г.

⁴¹ «Это стихи самих ученых братьев»: Михайлова 1997, 78. Д. Яламас (2021, 39) считает, что стихи в московской рукописи № 331 принадлежат ученику Лихудов Ивану Максимову, а в киевской рукописи № 337 Федору Поликарпову.

элегического дистиха, различные этимологии и толкования слова «элегия» древними, в частности, Дидимом. Описание сопровождается примерами, расположенными по тому же принципу: за выборкой из античных авторов с метрическими схемами помещается небольшое стихотворение духовного содержания «Μεσοῦσης τῆς ἑορτῆς ἠρωελεγεῖα μέτρα» («Преположение праздника, героико-элегические стихи», л. 84 об.), а после – дистихи Петру I (84 об. – 85) (цит. далее). Тот же порядок и в части о ямбе: античные стихи, духовные «Ἀγκάλας Πατρικάς» («Руце отца», л. 86) и стихи о войне «агарян» против Германии «Περὶ τοῦ πολέμου ὄντερ οἱ Ἀγαρηνοὶ κατὰ τῆς Γερμανίας ἐδράσαντο», написанные на этот раз ямбическими триметрами – вероятно, Лихуды обучали не только искусству *versificatio*, но и *conversatio*. Далее рассматриваются сапфическая строфа, анакреонтический мелос, гликоней и другие размеры. Интересно, что «новые» стихи на древнегреческом, возможно, самих Лихудов или их круга, были инкорпорированы в «Поэтику» в московской рукописи № 331 1687 г., однако отсутствуют, за редким исключением, в московской рукописи № 333, а в киевской и афонской рукописях переписаны отдельным списком и помещаются после учебника в виде приложений, своеобразных антологий, написанных разными размерами на одни и те же темы, религиозные и светские *ex occasione*. Поскольку версии стихов в приложениях по большей части различаются, велика вероятность, что какие-то из них сочинялись учениками на заданные темы по образцу – как прогимнасматы на уроках риторики.⁴²

Можно предположить также, что учебник «Поэтики» был составлен братьями еще до их приезда в Москву, когда они преподавали на Кефалинии, используя курсы, прослушанные ими в Венеции и Падуге. В первые годы существования Академии в Москве, когда Лихуды только начинали читать курс «Поэтики», у них, возможно, не было достаточного количества книг, чтобы написать новый учебник с

⁴² Сопоставление всех вариантов рукописного текста «Поэтики» и греческих стихов в них – задача будущего исследования. Мысль об ученических стихотворных упражнениях на заданные темы впервые была высказана Д. Яламасом, опубликовавшим греческие стихи московской (№ 331) и киевской (№ 337) рукописей «Поэтики» (Яламас 2021, 37–57).

примерами не только из Гомера, Гесиода, Солона, но и менее хрестоматийных поэтов, а также из гуманистических авторов. Так, в качестве образца для «анакреонтического размера» («περὶ ἀνακρεοντείων μελῶν») в учебнике Лихудов приводится отрывок из «Эпитомы» поэмы «Александра» эллинистического поэта Ликофрона № 331. Л. 88 об.; № 333. Л. 147: «ὄρα τὸ παράδειγμα ἐν τῇ ἐπιτομῇ τῆς Ἀλεξάνδρας τοῦ Λυκόφρονος»). «Эпитома Кассандры» была составлена голландским гуманистом Виллемом Кантером (1542–1575), который издал греческий текст поэмы, снабдив его своим прозаическим переводом, стихотворным переводом Жозефа Скалигера (своего знакомого по Парижскому университету), а также комментарием и короткой «Эпитомой» из 140 стихов собственного сочинения, дабы упростить читателю восприятие одной из самых темных древнегреческих поэм.⁴³ В «Поэтике» приводится начало «Эпитомы» – слова Кассандры, обращенные к Трое, в первый раз разрушенной Гераклом из мести царю Лаомедонту, а во второй – захваченной и сожженной ахейцами. За ними следует короткая цитата из середины: слова Кассандры, обращенные к Ахиллу:

Αἰ αἰ τάλαινα πάτρα,
 πρῶτον μὲν Ἡρακλῆος
 θοαῖς πραθειῖσα πεύκαις.
 Λεύσσω δὲ δεύτερον νῦν
 πυρουμένην σε, τλήμων.
 Στένω, στένω σε, πάτρα.
 Καὶ τὰ ἐξῆς.
 Καὶ κατωτέρω
 Ἐκεῖνο πῆμα δάψει
 ἐμὲ πλεῖστον, εὗτ'⁴⁴ ἐμεῖο,
 Ἀχιλεῦ, κτενεῖς ἀδέλφον.

«Увы, бедная родина, сначала разрушенная быстрыми факелами Геракла. Я гляжу на тебя, сжигаемую теперь во второй раз, о несчастная. Я плачу, плачу по тебе, родина. *И так далее. И ниже:* Эта беда станет терзать меня еще больше, когда ты, Ахилл, убьешь моего брата [т. е. Гектора]».

⁴³ Λυκόφρονος τοῦ Χαλκιδέως Ἀλεξάνδρα. Lycophronis Chalcidensis Alexandrae sive Cassandrae versiones duae: una ad verbum a Gulielmo Cantero, altera carmine expressa per Iosephum Scaligerum <...> huc accedit Epitome Cassandrae Graecolatina carmine Anacreontio, eodem auctore. Basileae, 1566.

⁴⁴ В рукописях «Поэтики» ошибочно: εἰ τ' (№ 333) и εἰ τῆς (№ 331).

Плач Кассандры в «Поэтике» Лихудов рядом со стихами против агарян звучит так, словно это ламентация самих братьев о погибшей Византии (ср. их «Плач Святыя Христовы Восточныя церкви»).

В другом месте учебника пересказывается знаменитая история византийского грамматика Георгия Хойробоска (*ad Hephaest.* 3, 1) о Гиппонакте и старухе, мывшей шерсть на берегу моря: запнувшись в рассеянности о старухино корыто, поэт был осыпан бранью, которая вдохновила его на создание холиямбического размера (№ 333. Л. 142). У Лихудов приводится и сама бранчливая отповедь – известный холиямб из Хойробоска (без ссылки на него): Ἄνθρωπ', ἄπελθε, τὴν σκάφην ἀνατρέψεις («Человече, уйди, ты <мне> корыто перевернешь»).⁴⁵ Наконец, сборник стихов в киевской рукописи (93 об.) завершают два фигурных текста *Ovum pusillum* и *Ovum grandius*, в виде «маленького» и «большого яйца», из «Поэтики» Скалигера (1, 2, сар. 25) без ссылки на автора. При этом ясно, что копия, сохраняющая форму *carmina figurata*, была сделана не под диктовку (рис. 1).

Ovum pusillum

Σι
μίας
Ῥόδιος
μ' ἐποίη
σεν οὔ
τως

Ovum grandius

οὐρανοῦ
παντοδόκου
πλησιόμορφος
ἀργυρόεν ὕδωρ
ἐγκατέχων μεστότυρ
υιοπάτωρ ἀρχόμενος
ιδέ τε ἄρχων διφυῆς
ὄς τὸ πάλαι σιμ<μ>ία
νησογενεῖ⁴⁶ κῦδος
δῶκε. τὸ δ' αὖ νῦν
σκαλοφόρῳ
πανθρασεῖ.⁴⁷

⁴⁵ Знаки препинания в рукописи отсутствуют. Метрически больше подходит вариант с τὴν σκάφην ἀνατρέψεις (Degani 1991, 10, test. 21).

⁴⁶ В рукописи νησογενῆ, что сохранено и в первой публикации (Яламас 2021, 55–56).

⁴⁷ В рукописи σκάλο φόρῳ / πανθράσει.

Жанр греческих *technopaegnia*, по-русски «курьезных стихов», восходит к Симию Родосскому (IV–III в. до н. э.), автору поэм в виде крыльев, топора и яйца,⁴⁸ на что и намекает первый текст: «Симий Родосский сочинил меня так». «Большое яйцо» вдвое больше малого, «содержание» его крайне темное – шуточное, но, возможно, и не без богословского подтекста: «<Свет>⁴⁹ всеобъемлющего неба подобовидный, серебряная вода, скрытый внутри огонь, сыноотец изначальный, смотри, властитель двуприродный, который в древности дал славу Симию островитянину. Она теперь у Скалигера преотважного (или: <дай> ее Скалигеру преотважному)». Если скалоφόρω в финале – сфрагис Скалигера, то ошибки в копии обнаруживают, что ученик этого не понимает.

Рукописи «Поэтики» в какой-то мере показывают, как был устроен процесс обучения древнегреческому стихосложению – разными размерами на разных диалектах по образцам не только античных, но и нововременных авторов, включая самих учителей.

с) Эпистолография

Сохранились списки пособия Софрония Лихуда «О методе эпистолярного стиля» (Афон, БИМ 98; РНБ греч. 506). Образцом для него мог послужить письмовник греческого ученого Феофила Коридалева (1574–1646) «Ἐκθεσις περὶ ἐπιτολικῶν τύπων» («Изложение эпистолярных типов»), впервые изданный в Лондоне в 1625 г. и ставший «каноническим учебником по искусству письма».⁵⁰ «Эпистолография становится обязательной дисциплиной в программах греческих высших школ. Факт введения этого предмета в курс наук, изучаемых в школе Лихудов, еще раз подчеркивает, что школа эта становится восприемницей традиций византийской преподавательской культуры».⁵¹

В рукописях дошли греческие послания самих Лихудов,⁵² написанные, по всей вероятности, в соответствии с теми принципами, ко-

⁴⁸ Strodel 2002.

⁴⁹ В рукописи стоит αὐγὰ – «сияние, свет», слово, которого нет у Скалигера.

⁵⁰ Черноглазов 2019, 1104.

⁵¹ Рамазанова 2003, 240.

⁵² Yalamas 1993, 13–14; Яламас 1997, 179–184 (публикация греческого письма Иоанникия Лихуда князю В. В. Голицыну и перевод на русский язык на стр. 182–184); Яламас 2001b, 223–224.

торые излагались в названном пособии. Приведем в качестве примера перевод отрывка из греческого послания Иоанникия Лихуда одному из ближайших сподвижников Петра Александру Васильевичу Кикину.⁵³ Письмо написано в Новгороде 28.01.1710. В то время Кикин практически заведовал строительством и снабжением флота, будучи доверенным лицом царя.⁵⁴ Иоанникий просит вельможу, чтобы тот взял на службу его сына.

«Как великое сиятельносветоносное солнце, светлейшее око небесной тверди, изливает на звезды собственный всепресветлый свет, каковыя звезды получают сиятельнейший солнечный свет сообразно своему расстоянию от солнца и близости к нему, одни в меньшей, а другие в большей мере, так поистине, сиятельнейший и великолепеннейший господин Александр Васильевич, и великий самодержец и царь Петр Алексеевич, словно сиятельносветоносное и разумное солнце, изливает свой царственный свет и царственные милости на все звезды, какие есть во всей православнейшей России. Но на тех, кто близок к его царственному величию, царственный свет изливается изобильнее, а находящимся дальше царственного света достается меньше. Посему, так как всемилостивый и щедродаровитый Бог даровал твоему великолепию ближе многих других звезд вкушать солнечный и царственный свет и наслаждаться им, а чрез твой сиятельнейший лик этот свет переходит и на других лиц, которые, озаряемые сиянием твоего лика, становятся звездочками. Итак, великолепеннейший господин и защитник наш Александр Васильевич, ниспосли нам, беззащитным чужеземцам, малый некий луч солнечного и царственного света, удостоив нас благодати, о которой просил твое великолепие великий господин преосвященный Иов, митрополит святейшей митрополии Новгородской и Великолуцкой, и я, грешник и вседневный богомолец твой, припав к твоим ногам в доме славнейшего коменданта господина Ивана Георгиевича, просил твое сиятельство, чтобы ты принял моего сына и последнего раба вашего великолепия под

⁵³ Рукопись с письмом хранится в Королевской библиотеке Копенгагена (№ 41. Л. 249–250), куда она была передана в 1865 г. купцом Циммерманом из Санкт-Петербурга (Svane 1993, 98). Яламас издал греческий текст письма Кикину в докторской диссертации, сопроводив его русским переводом, который приводится здесь (Яламас 2001b, 228–229).

⁵⁴ Он начинал во время Азовских походов денщиком Петра, сопровождал царя в Великом посольстве, был волонтером на обучение на голландской верфи, затем мастером кораблестроения, «адмиралтейцем», вместе с Петром создавал русский флот на Балтике: Гордин 2005, 31–32.

разумнейшую власть и управление твоего сиятельства и сохранил его под покровом твоим невредимым и беспечальным. Да не отяготится благородное твое сердце моей просьбой, которая хоть и кажется нам большой и трудной, но для твоей силы и великолепия является очень легкой. Еще же необходимо нам знать, что недостойно, чтобы маленькие люди просили больших о ничтожных вещах, как стало ясно величию Александра Македонского, у которого некая старушка попросила медяк, а он подарил укрепленный и благоустроенный город этой самой старушке, которая просила его о милости, неуместной от столь великих людей. Она сказала ему: “Мне не приличествует такой дар, о державнейший монарх”, а Александр ей ответил: “А мне не приличествует давать тебе медяк”. Итак, у тебя, который велик, мы просим и великой милости, и не пренебреги нашей просьбой ради Господа – а я, богомолец твой, как и в минувшие дни не преминул, так и в будущем не премину воссылать денно и ночью молитвы и прошения в огненное небо, где стоит всесветлый престол трисолнечного Божества, дабы твоему великолепному сиятельству ниспосла было всецелое здравие, многие и счастливейшие лета и всяческие блага мирские и премирные».

Петр сравнивается в письме с солнцем, а его соратники со «звездами», то есть, видимо, с планетами, «блуждающими» звездами. Можно предположить, что это не просто лестное сравнение и метафора, но отражение представления о гелиоцентрической системе, которое было уместным в письме к светски образованному Кикину. Стефан Яворский, как известно, не признавал Коперниковой системы,⁵⁵ а Михайло Аврамов, переведя по настоянию Я. В. Брюса на русский главный труд Гюйгенса («Книга мирозрения, или Мнение о небесных глобусах», 1720), «позаботился представить ее Петру I как богопротивную и добился отсылки всего тиража (30 экз.) в Голландию»,⁵⁶ следствием чего была передача бывшей в его ведении типографии Синоду в 1721 г. Возможно, Лихуды стремятся продемонстрировать, что сами они, хотя и относятся к православному духовенству, отнюдь не консервативны, и этим угодить друзьям Петра. Сведения о различных системах устройства космоса, в том числе и о системе Коперника, присутствуют в рукописях Лихудов (см. далее, в части об астрономии).

⁵⁵ Уткина 1991, 103.

⁵⁶ Алексеев 2007.

Иоанникий рассчитывал также на восприятие анекдота об Александре Македонском и нищенке, попросившей у него обол (в переводе «медяк»), а получившей в дар, в соответствии с царской милостью, целый город.⁵⁷ Особенная формулировка «тебе неприлично много брать, а мне неприлично мало давать» имеет форму апофтегмы. В «Риторике» Софрония Лихуда сказано: «апофтегма же присно есть слово кратко, круговидно, сиречь сладко и разумно» (ГИМ. Собр. Уварова. 1°. № 98 [2109]. Л. 31 – 31 об.). При составлении речей такое слово рекомендуется вкладывать в уста «светлых лиц», например, самодержцев – по образцу древних, о чем «довольно показывает мудрая книжица Плутархова <...> уже Траяну-самодержцу подаде...» (л.31 об.).

Возможно, эта апофтегма Александра Македонского встречалась в одном из сборников поздне- и поствизантийского времени с изречениями знаменитых людей древности. В «Апофегматах» Беняша Будного есть похожий рассказ, где вместо нищенки появляется бесприданница: «Того же Александра некто Перикл именем молил, да учинит ему вспомогателство, дабы возмог дщери свои замуж выдать. Приказал дать ему пятьдесят талантов, егда же рече: “Много того мне, довольно будет и десяти”, Александр рече: “Тебе довольно толь много взять, но мне не довольно толь мало дать”».⁵⁸

В рукописи Копенгагенской королевской библиотеки сохранились греческие письма Софрония Лихуда архимандриту Аркадию в Новгород (№ 41. Л. 250–250 об.), ризничему новгородской митрополии Феодосию (№ 41. Л. 251–251 об.) и архидиакону Новгородской митрополии Илариону (№ 41. Л. 251 об. – 252). Все три написаны в Москве 31.07.1710 и содержат просьбу похлопотать перед митрополитом новгородским и великолукским Иовом, чтобы он отпустил Иоанникия Лихуда к брату в Москву, «ради старости его, больше семидесяти лет, в которой только *труд и болезнь*» (Лс 89:10). Эти письма духовным лицам написаны в совершенно ином стиле, с повторяющейся цитатой из псалма Давида.⁵⁹

⁵⁷ Приведенный эпизод не встречается ни в Плутарховой биографии Александра, ни в «Анабасисе» Арриана, ни в «Истории Александра Македонского» Курция Руфа, ни в «Романе об Александре» Псевдо-Каллисфена, ни в «Александрии» Диодора и Юстина – латинских переводах «Романа».

⁵⁸ «Кратких, витиеватых и нравоучительных повестей книги три...» (1711); наш сюжет на стр. 112, ср.: Małek, Niñołajew 2012, 223–224.

⁵⁹ Греческий текст и русский перевод приводятся Яламасом (2007, 230–238).

В той же рукописи сохранились письма учеников Лихудов «ἐπιτολαὶ ἐργασμένα ἀπὸ τῶν μαθητῶν» (л. 249–250),⁶⁰ написанные на греческом языке высокопоставленным особам ради практики в *ars epistolandi*. «Среди адресатов этих посланий (которые являются ученическими опытами и, естественно, никогда не были отправлены тем высоким лицам, которым они адресованы) встречаются такие важные деятели, как митрополит новгородский и великолукский Иов, архимандрит Преображенского монастыря Феодосий, митрополит Рязанский Стефан Яворский и др.»⁶¹

d) Риторика⁶²

Учебник «О силе риторических или о риторике божественной же и человеческой» Софрония Лихуда был написан на греческом языке и сохранился в славянском переводе Козьмы Афоноверского (1698), известном в настоящее время в 33 списках.⁶³ Предполагается, что учебник был составлен в 1683 г., еще до приезда братьев в Москву.⁶⁴ «Риторика» Софрония Лихуда состоит из четырех книг. Первая содержит главы о природе и пользе риторики, вторая – о «красноглагольстве», т. е. о стилистических фигурах («начертаниях» и «схиматах»), о периодах речи, о «хрии» и о «гноме» с соответствующими примерами, третья – о композиции речи. Четвертая книга «О показательном слове и о начале его и характере» посвящена тому, как писать «похвалы» и «панегирики» – умению, востребованному во все времена и доведенному до совершенства еще в античных риторических школах. Для панегирических речей предлагались следующие темы: «О веществе похвалы или о тех, им же отдается похвала», «На рождество, воскресение и вознесение Христа», «Похвала добродетели, родственне зримая», «Энкомион девства», «Похвала художества или ромесла родственне [Убо похваляется от медоточнаго ритора художество кожедо сими главы]», «похвала града», «похвала животных (всяких)»

⁶⁰ Svane 1993, 98.

⁶¹ Яламас 2001b, 225.

⁶² Аннушкин 2009, 30–42; Мамонтова 2013, 156. М. Г. Мамонтова опубликовала текст «Риторики» Софрония Лихуда по списку ГИМ, собр. Уварова, 1°, № 98 (2109) в приложении к диссертации (Мамонтова 2013).

⁶³ Известна также «Риторика» Иоанникия Лихуда.

⁶⁴ Аннушкин 2009, 32.

и «похвала лиц»: «похвала младенцу» («остроту ума и чудную сладость, юже оттуду износит, или во еже восхити начала изрядных художеств и во еже глаголати остро, сравнити же ум его чистейшему алавастру, отверсту присно, во еже изливати сладчайшую воду учителств и прочая»), «похвала юноши», «похвала мужа», «похвала старым», «похвала царю или царице» и т. д. Тут же в рукописи в виде «древ» с пышной кроной – ветвями и листьями – изображены схемы и композиции различных «похвал». В качестве примера панегирика («Но сия вся яснше покажутя во образе, зде ныне предложенном») приводится речь самих Лихудов «Похвала Алексиа [человека Божия], обрученую [свою] оставившаго» (ГИМ. Собр. Уварова. 1^о. № 98 [2109]. Л. 141–157).

Целью курсов «Риторики» так же, как «Поэтики» и «Эпистолографии», видимо, было в большей степени развитие у учеников навыка составлять собственные тексты, чем интерпретировать классические. Это подтверждают сохранившиеся прогимназмы учеников Лихудов, упражнения в сочинении текстов на заданную тему, в которых ученики должны были продемонстрировать умение применить теоретические знания из курса «Риторики» на практике.⁶⁵

Панегирики самих Лихудов, обращенные к Петру, дошли большей частью в славянском переводе, который мог быть выполнен их учениками, например, Федором Поликарповым и Николаем Головиным, известными в том числе и как авторы похвальных речей, а также Федором Герасимовым, Алексеем Барсовым и Иваном Григорьевым.⁶⁶ Панегирики братьев составлены по ими же прописанному канону «О художестве панегирическая (торжественная) похвалы», переданному в учебнике «Риторики» Софрония Лихуда (например, ГИМ. Собр. Уварова. 1^о. № 98 [2109]). Приводим их список:

- 1) Похвала царям Иоанну и Петру и царевне Софье Алексеевне из воскресного «Слова на востание Господа нашего Иисуса Христа» (марта 1687 г.);⁶⁷
- 2) «Великим государем <...> Иоанну Алексевичу и Петру Алексевичу похвала большого брата» (переведена с латинского языка) (РГАДА. Ф. 159. Оп. 2. [1685 – 1699 гг.]. № 2991. Л. 292–315);

⁶⁵ Спиридонова, Курбанов 2022, 125–141.

⁶⁶ Вознесенская 2020, 3.

⁶⁷ Богданов 1983, 183–184.

- 3) «Похвала меньшого брата» (переведена с греческого языка) (РГАДА. Ф. 159. Оп. 2. [1685 – 1699 гг.]. № 2991. Л. 309–315);⁶⁸
- 4) «Похвальное слово на день рождения царя Петра Алексеевича» (1688 г., сочинение Иоанникия)⁶⁹ в «Риторике братьев Лихудов», книга 4-я (РГБ. Ф. 173 (МДА). III № 3. Л. 129 об. – 131, нач. XVIII в.);
- 5) «Похвальное слово Петру I по случаю взятия Азова и возвращения Петра в Москву» (1697 г.).⁷⁰ Рукопись с речью сохранилась в бумагах Петра I и находится в БАН в составе его библиотеки (ПИБ № 140);
- 6) «Похвальное слово царю Петру Алексеевичу по возвращении его из Голландии» (1698);⁷¹
- 7) «Похвальное слово на день рождения царя Петра Алексеевича» (сочинение Софрония);⁷²
- 8) «Сказание радостного и торжественного триумфа, еже сотворися вхождение его пресветлейшого величества, <...> преславна суца победителя шведови и внутренних врагов» (1709);⁷³
- 9) «Триумф о благополучнейшем и преславном вечном мире <...> с свейскою короною» (декабрь 1721 г., сочинение Софрония).⁷⁴

Примером красноречия Лихудов может служить отрывок «Похвального слова на день рождения царя Петра Алексеевича» (1688 г., сочинение Иоанникия), написанного на «простом» греческом с переводом на славянский, авторство которого на данный момент не установлено. Приводим текст по рукописи четвертой книги «Риторики братьев Лихудов» (№ 4 в перечне):⁷⁵

⁶⁸ Яламас 2001b, 208.

⁶⁹ Там же, 209; частичная публикация греческого текста и церковнославянского перевода «Похвального слова...» Иоанникия Лихуда: Яламас 1993, 9.

⁷⁰ П. Пекарский издал отрывки из этой речи (Пекарский 1862, I, 363–367); далее см.: Сменцовский 1898, 306; Яламас 2001b, 210; Вознесенская 2020, 1–2.

⁷¹ Сменцовский 1898, 302; Яламас 2001b, 210.

⁷² Сменцовский 1898, 302; Яламас 1993, 9 (Д. Яламас опубликовал фрагменты этой речи на греческом и церковнославянском языках); Яламас 2001 (b), 212.

⁷³ Сменцовский 1898, 302; Яламас 2001b, 212.

⁷⁴ Рукопись хранится в БАН в библиотеке Петра (ПИБ. № 147) (Пекарский 1862, I, 370–371; Сменцовский 1898, 302; Яламас 2001b, 212; Вознесенская 2020, 2–3).

⁷⁵ Сохраняем заглавные буквы и пунктуацию подлинника.

Л. 129 об.

...μὲ τὸν ὁποῖον τρόπον ἤρχισα
τὸν παρ' ἑμοῦ Γενεθλιακὸν
λόγον, εἰς τὸν ἀπερασμένον
χρόνον, τοῦ Αὐτοκράτορος
ἡμῶν τοῦ χριστιανικωτάτου
Πέτρου Ἀλεξιάδου
με ταῦτα τὰ λόγια·
Θριαμβεύετε ὧς Μοσκοβῖται,
Σκιρτᾶτε ὧς Γρακοί, Φο-
βηθῆτε ἐχθροί, φρίζατε
βάρβαροι, παραχωρήσατε
Τοῦρκοι, διότι ἡ ἐκ πολλοῦ
στερωμένη Κωνσταντινόπολις
ἐγέννησε τὸν ἴδιον αὐτῆς λέ-(л.130об.)
онτα, βλέπει τὸν ἴδιον αὐ-
τῆς αὐτοκράτορα καὶ τὰ
ἐξῆς...

Л. 130

... Им же образом начав
еже от мене рождественное
слово, в прешедшее лето,
самодержцу нашему
христианнейшему Петру
Алексиевичу
сими словесы:
Торжествуйте о москвитяне,
скачите о грецы,
устрашится врази,
ужаснитея варвары,
отступите турцы,
зане издавна
неплоды сущи Константинополь
породила есть самага своего
(л. 131) лва, зрит самага
своего самодержца и прочая...

Из других ораторских произведений известны греческие тексты «Похвала митрополиту новгородскому Иову» и «Похвала кн. В. В. Голицыну»;⁷⁶ панегирик учеников Лихудов патриарху Иоакиму, написанный и сохранившийся на трех языках: «Ἐπιγραφὴ Ἀρμονικὴ» («Inscriptio Harmonica», «Надписание сличное»);⁷⁷

«Слово похвальное на преславное венчание благочестивейшия императрицы <...> Екатерины Алексеевны» (май 1724 г., сочинение Софрония), переданное на церковнославянском языке,⁷⁸ изобилует амплификациями с отсылками к древнегреческой мифологии: Екатерина сравнивается с Еленой, в другом месте говорится, что в суде Париса не было бы надобности, если бы Парис прежде увидел Екатерину, и т. п. Приводятся географические и этнографические каталоги с перечислениями различных народов и их языков. Речь отражает вкусы того времени, являясь памятником петровского барокко. С другой стороны, она построена по панегирическому канону «Риторики»

⁷⁶ Опубликованы Д. А. Яламасом по рукописям: Иову – ГБЛ. Ф. 173. № 329. Лл. 113–115; Голицыну – ГПБ. Греч. 736. Лл. 226 об.–227 об. (Яламас 1994, 210–214).

⁷⁷ Яламас 2001b, 33–41.

⁷⁸ Речь издана: Ундольский 1863, 761–776.

Софрония Лихуда: «Царицы похвалы сия суть: 1) от светлости рода; от первого воспитания возраста благочестна и свята; деторождение и чад изрядное воспитание; 4) еже к мужу покорение; 5) ума мерность, стыд, жизни совершенность, свобода, равенство в благополучных вещех; 6) твердость в противных, теплое тщание ко еже распространити благочестие, и прочая» (л. 146).

е) Логика, физика и астрономия⁷⁹

Курс «Логики», первый в России, сохранился в четырех списках, один из которых является черновым автографом Софрония Лихуда (Москва, РГБ. Ф. 173.I [МДА], № 300), остальные – копиями учеников Лихудов (Москва, РГБ. Ф. 173.I [МДА], № 299; Санкт-Петербург, РНБ. Ф. 906. № 152. Ф. 573 [СПбДА], Б II/3).⁸⁰ Основой курса Софрония был школьный аристотелизм XVII века, усвоенный им в Падуе. К примеру, рукопись, принадлежавшая ученику Лихудов Николаю Семенову, обучавшемуся логике в академии, предположительно, в 1690–1692 гг., имеет следующий состав (№ 299):

- «1. Логика в 3 книгах: л. 2–40 об.;
2. Введение в логику Аристотеля: л. 41–56 об.;
3. Парафраз “Исагоги” Порфирия: л. 57–87 об.;
4. Парафраз “Категорий” Аристотеля: л. 89–120;
5. Парафраз “Второй Аналитики” Аристотеля: 120 об. – 125 об.».⁸¹

Рукописные свидетельства на греческом и латинском языке относительно курса аристотелевской «Физики» Лихудов сохранились более фрагментарно.⁸²

Н. А. Хриссидис считает, что на программу аристотелевской «Логики» и «Физики» Лихудов повлияла иезуитская модель обучения (в первую очередь, сочинения Герасима Влаха по логике и космогонии), воспринятая ими в католических Венеции и Падуе, и что именно ее ученые братья адаптировали к условиям православной

⁷⁹ В этом вопросе обращаемся к экспертному мнению: Chrissidis 2016, 139–159; Суториус 2017, 356–384; Курбанов, Спиридонова 2019, 18–23; Курбанов, Спиридонова 2021, 144–150.

⁸⁰ Курбанов, Спиридонова 2019, 18–23.

⁸¹ Там же, 20.

⁸² К. В. Суториус отмечает, что о преподавании «физики» Лихудами «известно крайне мало» и дает скрупулезный анализ источников: Суториус 2017, 372–383.

России.⁸³ Другой исследователь курса философии Лихудов, К. В. Суториус, отвечая на вопрос, каков был уровень преподавания философских предметов в их академии, пишет: «Если сравнивать академию с учебными заведениями, которые существовали в Русском государстве в XVII в., то, конечно, уровень образования был беспрецедентно высок. Однако, если рассматривать Московскую академию в связи с учебными заведениями Европы этого времени, <...> то, по-видимому, придется признать, что уровень образования, который давали Лихуды, не дотягивал даже до уровня низшего из университетских факультетов – факультета искусств (философского)».⁸⁴

Азы астрономии, которые Лихуды, возможно, преподавали своим ученикам, обнаруживаются в рукописи Иоанникия Лихуда «Комментарии Герасима Влаха к сочинениям Аристотеля», (1690 г., Венеция, РГБ. Ф. 173. I № 303).⁸⁵ Рукопись включает комментарии к сочинениям «О возникновении и разрушении» (л. 2–95 об.) и «О небе» (л. 97–134), в нее «вплетена также тетрадь (помеченная № 2) из сочинения по астрономии, написанного, очевидно, одновременно с перечисленными выше; отрывок содержит рассуждение Алессандро Пикколомини⁸⁶ о расстояниях от Земли до других планет, сведения о звездных величинах, схемы созвездий и астрологическую таблицу».⁸⁷ На лл. 128 об. – 134 в хронологическом порядке приводятся шесть систем устройства космоса, расположения солнца, земли и планет (Περὶ τῆς τῶν πλανητῶν τάξεως καὶ τῶν συστημάτων τοῦ κόσμου) с наглядными схемами, показывающими различия этих систем (Διάφορα τοῦ κόσμου συστήματα). В начале рассматриваются геоцентрические системы: α σύστημα πτολεμαϊκόν «Пифагора, Архимеда, Цицерона, Плиния, Птолемея и арабов»; β σύστημα πλατωνικόν «Платона, Аристотеля, Евдокса»; γ σύστημα αἰγυπτικόν «принадлежит египтянам, ее придерживались Витрувий, Макробий, Марциан Капелла, Беда (Βέδας)»; затем гелиоцентрическая δ σύστημα Κοπερνικόν (рис. 2) «Аристарха Самосского, Филолая, Николая Коперника»;⁸⁸ наконец, схемы ε и ζ – системы

⁸³ Chrissidis 2016, 139–159.

⁸⁴ Суториус 2017, 361.

⁸⁵ Доказательства принадлежности рукописи руке Иоанникия: Фонкич 1988, 67–68.

⁸⁶ Из сочинения «Della sfera del mondo», 1540.

⁸⁷ <https://search.rsl.ru/ru/record/01005029964> (7.06.2022).

⁸⁸ Система Филолая была «гестиоцентрической», но Коперник упоминал его как гелиоцентриста.

Τίχο Βραγε (σύστημα τυχωνικόν; ἡμιτυχωνικόν). Названия небесных тел на схемах: ἡ γῆ, ὁ ἥλιος, Σελήνη, Ἑρμῆς, Ἀφροδίτη, Ἄρης, Ζεὺς, Κρόνος.

Перед нами своего рода историко-научное введение в астрономию, подтверждающее, что в конце XVII в. в Россию могло прийти знание о гелиоцентрической системе Коперника, хотя и вместе с геоцентрической системой Тихо Браге.

1.4. Стихи Лихудов и их учеников в рукописях «Поэтики»

а) «Эпиграмма» в честь Петра Первого

Братья Лихуды, получившие, как неоднократно упоминалось, гуманистическое образование, обучали версификации в обеих своих школах – как в московской, так и в новгородской. Духовные поэмы, а также стихи на случай, в том числе и обращенные к Петру I, обнаружены в составленном ими учебнике «О поэтическом, или метрическом, искусстве». Ниже цитируем два стихотворения, имеющие отношение к Петру I.

Стихотворение приводится в «Поэтике» в качестве примера элегического дистиха и, по всей вероятности, принадлежит перу самих Лихудов или их учеников. Рассмотрим три его версии, дошедшие в разных рукописях «Поэтики».

1) Рукопись РГБ. Ф.173 (МДА). № 331. Л. 84 об. – 85; 1687 г. (рис. 3)

ΕΠΙΓΡΑΜΜΑ ΕΙΣ ΤΟΝ ΓΑΛΗΝΟΤΑ(ΤΟΝ) ΚΑΙ ΘΕΟΣΤΕΠΤΟΝ ΗΜΩΝ ΒΑΣΙΛΕΑ
ΠΕΤΡΟΝ ΑΛΕΞΙΕΒΙΤΖΗ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΤΗΣ ΜΟΣΚΟΒΙΑΣ ΚΑΙ ΠΑΣΗΣ
ΜΕΓΑΛΗΣ ΜΙΚΡΑΣ ΤΕ ΚΑΙ ΛΕΥΚΗΣ ΡΩΣΙΑΣ⁸⁹

Κῆρος ἀν' ἀκμὴν ἄριστ' ἄνα κλείνιε, τέρπου
Ἰεμένου χρονίως σοῦ ἀμέων λυκείου.
Σεπτοῦ ἔθνους δ' ὄλου ἀτρεκίης γέρας, ἄρρατε πέτρας,
Τῷ κέν τοι θεῖος τοῦνομα δῶκε Πέτρος.
Σεῖο, βασιλεῦ, ἐμφαίνει ρέθος εὖ μάλα κέαρ, 5
Κἂν τὸ μάλα νέος, νοῦς σέο δ' ὄλωσ γηραλέος.
Καίτοι δ' ἅπαντ' ὑπείξεται τυραννίδι σεῖο,
Μείζων ἐμπης αἰὲν κοιρανίης πελέση.

⁸⁹ Знаки препинания в оригинале отсутствуют, за исключением запятой после слова νέος и знака двоеточия, указывающего на конец поэмы. В этом и следующих ниже греческих вариантах стихотворения восстанавливаем заглавные буквы имен собственных.

1 ἄν] ἄν(ᾶ) | ἀριστίθ'] ἄριστ' : ἀριστέυ Смирнов | κλεινιε] κλείνιε : κλείνε Смирнов 5 βασιλεῖ] βασιλεῦ 6 ὄλων] ὄλωс | γεραλέος] γηραλέος 7 Καίτι] Καίτοι: Καί तो Смирнов | ἅπαν] ἅπαντ' | ὑπήξηται] ὑπείξηται (coni. aog. med.?) | τυραννυδι] τυραννίδι 8 ἔν] αἴεν | πελέσι] πελέση.

«Эпиграмма тишайшему и боговенчанному нашему царю Петру Алексеевичу, самодержцу Московскому и всея Великия, Малыя и Белья Руси.⁹⁰ О благороднейший расцветом духа славный владыка, радуйся! / Наш лицей давно ждал тебя. / Дар истины для всего благочестивого народа, несокрушимая скала, / Которому дал имя божественный Петр. / Твой облик, царь, яснее ясного обнаруживает твою душу, (5) / Пусть ты и весьма юн, ум твой в полной мере зрел. / Итак, пусть даже всё подчинится твоей власти, / Ты всегда пребудешь намного выше державы».

Дистихи написаны возвышенным эпическим слогом с характерными лексическими, морфологическими и диалектными особенностями (voc. ἄνα, aog. δῶκε; ἀτρεκίης, τυ, ἔμπης, κοιρανίης и др.). Ошибки в рукописи, главным образом, итацистские, свидетельствуют о том, что она могла быть списком с источника, в свою очередь переписанного с протографа со слуха.⁹¹ Допускаются неправильные с точки зрения древнегреческой просодии сокращения и удлинения, метрика отступает от квантитативного принципа.

Инициал каждого гекзаметра выписан киноварью, отличаясь размером и положением; начальные буквы пентаметров – уменьшенные

⁹⁰ Эпиграмма была опубликована в 1855 г. С. Смирновым. Его чтения отмечены в аппарате. Перевод Смирнова (сохраняем его орфографию и пунктуацию): «О славный царь, дивный крепостию духа! Утешайся давно жаждавшим тебя нашим училищем. Ты, по истине, – слава всего почтенного народа. О несокрушимый камень, которому Божественный Петр дал свое имя! Твоя наружность, царь, ясно показывает твою душу: ты очень молод, но ум у тебя совершенно старческий, и, хотя все подчинено твоей власти, однакож ты всегда превыше своего царства» (Смирнов 1855, 50–51). В 2021 г. одновременно и независимо друг от друга вышли новые публикации стихотворения (Ермолаева 2021, 308-319; Яламас 2021, 43–44). Транскрипцию Д. Яламаса, во многом отличающуюся от нашей, см. в указанной статье; здесь приведем его перевод: «Услаждайся сейчас в душе, наилучший и славный владыка, / Нашим Лицеем, все время стремящимся к тебе, / Честного же племени всего дар истины, нерушимая скала, / Которому дал имя божественный Петр. / Твое лицо прекрасно являет царственное сердце, / Хотя ты и очень юн, но ум твой во всем старческий, / Хотя все НП (покорилось?) твоей власти, / Однако ты всегда пребываешь превыше владычества» (там же).

⁹¹ Часть указана нами в аппарате. Необычная форма κλείνιε повторяется в рукописи №333. Такого рода ошибки вследствие записи под диктовку встречаются и в других списках учебников Лихудов, см.: Суториус 2017, 377.

унциальные, выделены жирным. Создается впечатление, что «Эпиграмма» графически орнаментирована симметричным расположением начальных букв четырех гекзаметров: ΚΣΣΚ, которые, возможно, образуют акrostих-палиндром – обычное сокращение *nomēn sacrum* Κ(ύριο)ΣΣ(οιφύ)Κ. Впрочем, других акrostихов в «Поэтике» Лихудов не обнаруживается.

2) Рукопись Национальной библиотеки АН Украины. Ф. 306 (Киево-Печ. лавра). № 337 п./725. Л. 88 об. – 89; к. XVII – нач. XVIII в.⁹²

В киевской рукописи за учебником «Поэтики» следует сборник духовных и светских стихов, видимо, составленных в школе Лихудов, в общей сложности – 17 стихотворений (л. 88–92), написанных разными размерами (кроме фигурных стихов Скалигера на л. 93 об.).⁹³ Сборнику предпослана фраза, написанная под изображением креста: «Χάριν παράσχου Τριάς τοῖς ἑμοῖς πόνοις» («Троица, будь благосклонна к моим трудам»). Над каждым стихом каждой греческой поэмы поставлены графические обозначения долготы и краткости слогов (иногда ошибочные) – в точности так, как и сейчас делают начинающие ученики. За стихотворениями следует прозаический панегирик патриарху Иоакиму на церковнославянском (л. 93)⁹⁴ и вольный славянский перевод элегии Петру (л. 93 об.), выполненный силлабическим стихом с парной рифмой. Посвященные Петру элегические дистихи читаются следующим образом:

ΕΠΙΓΡΑΜΜΑ ΕΙΣ ΤΟΝ ΓΑΛΗΝΟΤΑΤΟΝ ΚΑΙ ΘΕΟΣΤΕΠΤΟΝ ΗΜΩΝ
ΒΑΣΙΛΕΑ ΠΕΤΡΟΝ ΑΛΕΞΙΕΒΙΤΖΗ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΤΗΣ ΜΟΣΚΟΒΙΑΣ
ΚΑΙ ΠΑΣΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΜΙΚΡΑΣ ΤΕ ΚΑΙ ΛΕΥΚΗΣ ΡΩΣΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΛΩΝ
ΑΛΛΩΝ ΒΑΣΙΛΕΩΝ ΕΠΑΡΧΙΩΝ ΚΑΙ ΓΑΙΩΝ ΚΑΤΑ ΤΕ ΒΟΡΕΑΝ
ΑΝΑΤΟΛΗΝ ΚΑΙ ΔΥΣΙΝ ΑΝΙΚΗΤΑΤΟΝ ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΕΩΣ ΕΙΣΕΛΘΟΝΤΑ
ΕΙΣ ΤΟ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΘΕΟΦΑΝΙΩΝ

⁹² Чернухин 2000, 112–113.

⁹³ В «Каталоге» Чернухина страницы со стихами описаны как «взірці поетичної мови» (Чернухин 2000, 113).

⁹⁴ Панегирик издан Д. А. Яламасом (1992, 517–518) по киевской рукописи № 337.

Εἶσιθι νῦν πομπῇ Κυρίου, τέρπου, μεγαλόφρων,
 Σοῦ ἀμέων λυκείου ἱεμένου χρονίως,
 Εὐκλεία δ' Ἑλλήνων Ῥωσῶν τ' εὐφημία, Πέτρε,
 Κύδεις' ὑπερτάτοις κλείνιε, εὐπρεπὲς ἦ
 Βασιλείον ἦτορ πᾶν ἐμφαίνει σέο ῥέθος 5
 Κᾶν σὲ ἅπασ' ἦβη νοῦν γηραλέον δεικνύει.
 Τοῦτου μείζων ἀεὶ ἔσῃ τῆς ἀνακτορίας,
 Κᾶν ἅπαντ' ὑπεῖξει τυρανίδι σεόθην.

Tit. προσκυνήσεω] προσκυνήσεως vel προσκυνήσει 5 πᾶν'] πᾶν 6 σέ] σοί?
 (Κᾶν σέ fortasse Καὶ ἐν σοί) | γεραλέος] γηραλέον 8 ἅπαν'] ἅπαντ'.

«Эпиграмма тишайшему и боговенчанному царю нашему Петру Алексеевичу, самодержцу Московскому и всея Великия, Малыя и Белья Руси, и многих иных царств, областей и земель Северных, Восточных и Западных, непобедимейшему, пришедшему в Богоявленский монастырь на поклонение.⁹⁵ Войди ныне в шествии ради Господа, радуйся, великодушный: / Наш лицей давно ждал тебя! / Честь эллинов и хвала россов, о Петр,⁹⁶ / Прославленный высочайшей славой. Благолепную и поистине / Царственную душу являет весь твой облик, (5) / И в тебе сама (букв. вся) юность показывает зрелый ум. / Поэтому ты всегда будешь выше своего царства, / Даже когда все подчинится твоей власти».

Дистихи сопровождаются вольным переложением на славянский (рис. 1):⁹⁷

Вниди н(ы)нѣ, царю, с вѣнценоствомъ побѣды
 Возъжеланный древле ꙗ ликий⁹⁸ собесѣды.
 Ты, Петре, держава России, слава же еллинъ.
 Величайшими славы украшенъ, и прославленъ

⁹⁵ Наша транскрипция вновь отличается в некоторых местах от текста, изданного Д. Яламасом. Его перевод: «Войди ныне в шествии Господнем, усладжайся, великодушный, / Нашим Ликеем, все время стремящимся к тебе, / И слава эллинов да подкрепит восхваление, Петр, / Высочайшими прославлениями, славный и благолепный. / Весь твой лик являет царственное сердце, / И всякая юность показывает в тебе старческий ум. / Ты будешь всегда больше его владычества (?) / И все покорится твоей власти» (Яламас 2021, 43–44).

⁹⁶ Т. е. прославляемый эллинами и восхваляемый русскими.

⁹⁷ Название не переведено, текст дан без отступов (ср. ниже, в афонской рукописи).

⁹⁸ Возможно, в протографе читалось «во ликий», хотя палеографически причина ошибки необъяснима; буквальный переводом было бы «возжеланному древле ликию твоей собеседеды» (dat. abs.).

Ц(а)рский твой, аще и зѣло есть младый,
Но ко всѣмъ, разумъ твой показывает старый,
Его же ради прис(н)о имаше быти велии,
Аще и вси тебѣ покарятся языцы малии.⁹⁹

3) Афонская рукопись (Иверский монастырь). № 98. Л. 64–64 об. (XVII в. – Lambros 1900, 19; к. XVII – нач. XVIII в. – Яламас 2001b, 117)

В афонской рукописи, так же как и в киевской, новоэллинистические стихи расположены отдельным сборником после учебника «Поэтики», им также предпослана фраза, написанная под изображением креста: «Χάριν παράσχοι Τριάς τοῖς ἑμοῖς πόνοις» (л. 63). В афонской рукописи нет графических изображений долготы и краткости слогов, однако есть другая особенность – как и в самом учебнике «Поэтики», стихам предшествуют греческие названия размеров, но здесь они дополнены переводом на славянский.¹⁰⁰ Стихотворные размеры и темы совпадают с приведенными в московской и киевской рукописях. Заглавия (или начальные строки – в качестве заглавия) также переведены на славянский. В начале каждого стихотворения на полях нарисован указующий перст – маникул.¹⁰¹ В афонской рукописи нет ни панегирика Иоакиму, ни фигурных стихов. Адресованное Петру произведение не имеет заголовка (ни на греческом, ни на славянском). Возможно, именно для него над текстом оставлено свободное место. Однако из первой же строчки ясно, что, как и в киевском варианте, речь идет о πομπή, т. е. о праздничном шествии в Богоявленском монастыре и о том, что «лицей давно ждал» Петра.¹⁰²

⁹⁹ Благодарим А. М. Введенского (СПб ИИ РАН) за консультацию по поводу транскрипции славянского перевода, который публикуется впервые.

¹⁰⁰ Стихотворные размеры в сборнике идут в следующем порядке: героический стих (гекзаметр), элегический дистих, ямбический триметр, сапфическая ода, анакреонтические стихи, гликопей, ямбический триметр акаталектический, ямбический диметр акаталектический, хориямб, который назван одновременно и хориямбом, анапестический диметр акаталектический.

¹⁰¹ Начиная с XVI века этот знак иногда используется как типографский для повторяющихся типов разделов или цитат, а не только как читательское нотабене ренессансного узуса, распространенное в западных рукописях и изданиях XIV– XVI веков (Sherman 2008, 25–52).

¹⁰² Греческая версия эпитафии из афонской рукописи Иверского монастыря публикуется здесь впервые.

Τῆς νῦν πομπῆς ὀλβιοδώρου εἴσιθι, τέρπου, (л. 64)
 σοῦ, κοίραν', ἀμῶν δὴν ἰέμεν' αἰοιδίμου.¹⁰³
 Τῶν Ῥωσσῶν δ' εὐχῶς Γραικῶν, Πέτρ', ἄλκιμος ἄγαν,
 ὧς ὠραιζόμενος τοῖς κύδεσιν βαγίοις.
 Μάλα σοῦ τὸ ρέθος χρηστὸν σεῖο ἦτορ φαίνει, 5
 ἦβη κᾶν θαλέων, ἀλλὰ νοῶ γηραλέος,
 τῷ κόσμον κᾶν ἅπαντα κρατεῖ σέο ποθέαις, (л. 64 об.)
 μείζων αἰὲν ἔση τῆς ἐπικρατεΐας.

1 πόμπης] πομπῆς | εἴσεθε] εἴσιθι 4 ὧς] ὡς? 5 χρηστῶς] χρηστὸν | ἦτορα] ἦτορ
 6 ἦβη] ἦβη? | γεραλέος] γηραλέος 7 κράτει] κρατεῖ (κρατῆ?).

«Войди ныне в шестви, дарующем счастье, радуйся, / Тебя, воспеваемо-
 го в песнях, царь, мы давно ждали. / Россов и греков похвала, Петр, весь-
 ма мужественный, / Столь украшенный великой славой.¹⁰⁴ / Твой облик
 ясно являет твое прекрасное сердце, (5) / Даже если возрастом ты юн
 (букв. цветущий), все же ты зрел умом, / Благодаря которому, даже если
 всей вселенной ты будешь править по своему желанию, / Ты всегда бу-
 дешь превыше власти».

Это стихотворение – единственное в приложении к «Поэтике»
 афонской рукописи, к которому дается церковнославянский перевод.
 Он следует сразу за греческим текстом и выполнен в той же манере
 вольного перевода силлабическим стихом с попарной рифмой, что
 и в киевской рукописи.¹⁰⁵

О царю! Вниди сѣмо радуяся преславный,
 Со славою Ии(су)са, нами древле желанный,
 Россиянъ и еллинъ похвала, зѣло мужественне,
 Петре, великими славы преукрашение,
 Зракъ твой блазѣ ц(а)рское сердце прообразует,
 Возрастъ твой, яко и млад, но стар ум показует.
 Аще бо и всею (в)селенною возобладаеши,
 Но пр(и)сно убо вяцшии владычества будеши.

Московская рукопись № 331, сохранившая стихотворный «адрес»
 Петру Первому, датируется 1687 г. (дата АХПЗ указана в предисловии,

¹⁰³ Стих «испорчен» при записи или неумело составлен в отношении метрики и грамматики так же, как и следующие.

¹⁰⁴ Βάγιος (ср. lat. baiulus, it. baglio), согласно словарю Лэмпа, – «советник».

¹⁰⁵ Публикуется впервые, транскрипция А. М. Введенского.

л. 3).¹⁰⁶ Писцом и владельцем этой рукописи был Иван Максимов.¹⁰⁷ Известно, что ученики Лихудов сами переписывали для себя их учебники с образца, а иногда, вероятно, и со слуха, после чего Лихуды вносили в эти копии правку.¹⁰⁸ Текст рукописи № 331 несет следы дополнений и правки Иоанникия и Софрония.¹⁰⁹ В рукописи № 333, которая датируется самим переписчиком Киприаном Ивирифом 1692–1693 гг. (л. 107, л. 163), «Эпиграмма» Петру, как и остальные (за редким исключением) греческие стихи школы Лихудов, отсутствует. Для афонской и киевской рукописей датировка дается приблизительно концом XVII – началом XVIII в.¹¹⁰

Таким образом, *terminus ante quem* написания стихотворения – 1687 г. Первая встреча братьев Лихудов с Петром могла состояться сразу после их приезда в Москву во время аудиенции 13 марта 1685 г.¹¹¹ Название текста в киевской рукописи свидетельствует о том, что он был написан в честь посещения Петром школы Лихудов в Богоявленском монастыре. Б. Л. Фонкич доказал, что датой основания Богоявленской школы Лихудов, а следовательно, и Славяно-греко-латинской академии, следует считать 1 июля 1685 г.¹¹² Согласно документам, с этого дня семь бывших учеников греко-славянской школы при Печатном дворе в Москве получали «кормовые деньги» как ученики Богоявленской школы Лихудов.¹¹³ Одновременно с занятиями в Богоявленском монастыре начиналось и строительство здания школы. «К середине декабря 1685 г. строительство деревянного здания для школы

¹⁰⁶ Фонкич 1988, 67.

¹⁰⁷ На основе документов РГАДА, Д. Н. Рамазанова опубликовала самый полный на сегодняшний день поименный список студентов Лихудов с 1685 по 1694 гг. Среди них два Максимова – «Максимов Алексей (20 апр. 1688 г. Ф. 235. Оп. 2. Д. 128. Л. 144 об.)» и «Максимов Александр, м. б., он же Алексей (?) (1 сент. 1690 г. – 5 кл., Ф. 1182. Оп. 1. Д. 92. Л. 56)» (Рамазанова 2008, 262). Впрочем, Ивана Максимова могли не включить в ведомость, если он учился за свой счет.

¹⁰⁸ Яламас 2001b, 87.

¹⁰⁹ Фонкич 1988, 67.

¹¹⁰ В этой рукописи есть латинская запись о том, что в 1735 г. она была получена в Киеве иеромонахом Иннокентием Михалевичем от пресвитера Маркела Хрисанфа из Москвы (л. 94 об.); Чернухин 2000, 113.

¹¹¹ Рамазанова (2003, 153) на основании архивных документов показывает, что во время аудиенции брата Лихуды произнесли речи на греческом и латинском языках (РГАДА. Ф. 159. Оп. 2. Д. 2991. Л. 19–23).

¹¹² Фонкич 1988, 61–65.

¹¹³ Там же, 64–65.

было закончено».¹¹⁴ Как отметила Д. Н. Рамазанова, в книгах Патриаршего Казенного приказа есть записи о том, что после окончания отделочных работ 29 января 1686 патриарх Иоаким посетил «новопостроенную школу» в Богоявленском монастыре, «в которой учат греки иеромонахи Софроний и Ианикий».¹¹⁵ Вполне возможно, панегирик патриарху, сохранившийся в киевской рукописи, в котором упоминается «новые Ликий строение», был сочинен в связи с этим событием. Д. Яламас приурочивает его создание к окончанию строительства каменного здания в Заиконоспасском монастыре в 1687 г.¹¹⁶ Напрашивается предположение, что вместе с патриархом Иоакимом, покровителем Лихудов, 29 января 1686 г. школу при Богоявленском монастыре посетил Петр, что стало поводом для сочинения энкомия царю, «пришедшему с процессией ради Господа в Богоявленский монастырь», и, возможно, декламации его на греческом и церковнославянском. Стихи звучат как приветствие: «Войди, царь, и радуйся в нашем Ликее, который давно ждал тебя». В части панегирика, следующей за обращением, подчеркнута мудрость царя-отрока: Петру в это время 13 лет. Возможно, Богоявленский монастырь вместе с патриархом Иоакимом и Петром посетили также Софья и Иоанн, и для них были написаны стихи, которые не сохранились.¹¹⁷ Есть документальные свидетельства о том, что на праздники Рождества и Пасхи ученики Лихудов вместе с учителями поздравляли патриарха и государей, причем произносили заранее сочиненные речи и панегирики.¹¹⁸ По описанию Д. Яламаса: «Ученики в месте с Лихудами и несколькими

¹¹⁴ Рамазанова 2003, 194.

¹¹⁵ Там же, 196.

¹¹⁶ Яламас 1992, 517.

¹¹⁷ Сравним с придворными рождественскими одами государям и патриарху, когда каждому из них сочинялось отдельное стихотворение: «Рождественские оды царям Ивану и Петру Алексеевичам и царевне Софье Алексеевне и патриарху Иоакиму к 25 декабря 1686 года» (Богданов 2020, 401–404).

¹¹⁸ Рамазанова 2003, 88 (РГАДА. Ф. 159. Оп. 2. Д. 2991. Л. 252): «Первое такое выступление было в январе 1686 г.: “в прошлом во 195-м году дано великих государей жалованья для праздника ж Рожества Христова за славленья и за арации... учеником, которые с ними учителя пели и перед ними великими государи орации говорили...”». Рамазанова 2003, 202–203 (РГАДА. Ф. 159. Оп. 2. Д. 2991. Л. 337–338): «А второе – 27 декабря 1686 г.: “Лета 7195-го... великие государи цари и великие князи Иоанн Алексеевич, Петр Алексеевич и великая государыня благоверная царевна и великая княжна София Алексеевна... пожаловали греческих учителей иеромонахов Иоанникия и Софрония, да двух священников

людьми из их окружения на праздники Рождества Христова и Пасхи ходили в Кремль поздравлять царей и патриарха. Царский прием происходил во дворце, где ученики произносили орации и славили государей. Неизданные архивные материалы, на которых основаны наши выводы об этих царских приемах, касаются лишь четырех праздников: Рождества 1685 и 1686 гг., Пасхи 1687 г. и Рождества 1688 г.».¹¹⁹ Славянский перевод элегии Петру в киевской рукописи следует сразу за переводом панегирика патриарху Иоакиму,¹²⁰ который, по мнению ученого, мог быть выполнен Федором Поликарповым.¹²¹ Можно предположить, что и «Эпиграмма» была переведена Поликарповым, впоследствии учителем академии, автором «Лексикона трезязычного», директором Синодальной типографии.¹²² Богоявленский период школы Лихудов длился с 1685 по 1687 гг., пока школа не переместилась в каменное здание в Заиконоспасском монастыре. Следовательно, датировать элегию Петру можно, если не январем 1686 г., то, во всяком случае, периодом между 1685 и 1687 (Петру 13–15 лет). Это предположение подтверждается и датировкой 1687 годом рукописи № 331 с исследуемым текстом, которая сохранилась в Московской духовной академии, преемнице Славяно-греко-латинской академии Лихудов.

Версии «Эпиграммы» в московской № 331, киевской и афонской рукописях заметно различаются, начиная уже с названия: в киевской оно длиннее, чем в московской, и в нем прямо указано событие, по поводу которого написаны стихи; автор афонской рукописи оставил для него место, которое так никогда и не заполнил. При этом во всех

Илариона, да Стефана, да дьякона Дионисия и учеников их, которые с ними учителя славил Христа в праздник Рождества Христова и говорили рацеи в их государских хоромех»». Впоследствии Лихуды также составляли панегирики, адресованные духовным и светским лицам (Яламас 1994, 210–214), в том числе Петру I (Вознесенская 2020, 1–4).

¹¹⁹ Яламас 1992, 514.

¹²⁰ Панегирик патриарху Иоакиму «Ἐπιγραφή Ἀρμονική» («Inscriptio Harmonica», «Надписание сличное») сохранился на трех языках: греческом, латинском и церковнославянском. Греческий текст и церковнославянский перевод были изданы Яламасом (1992, 513–519) по московской рукописи (ГИМ, 1306, а, б) вместе с текстом панегирика Иоакиму по киевской рукописи (БАНУ, № 337).

¹²¹ Яламас 1992, 517.

¹²² Яламас считает, что и греческие стихи киевской рукописи принадлежат перу Федора Поликарпова (Яламас 2021, 39).

версиях «Эпиграммы» сохраняется одинаковое количество стихов – восемь, некоторые из которых скомпонованы в зеркальном порядке: Ἰεμένου χρονίως σοῦ ἀμέων λυκείου (М) – Σοῦ ἀμέων λυκείου ἰεμένου χρονίως (К). В приветствии (ст. 1) совпадает лишь императив τέρπου («радуйся»). В М имя Петра обозначено с помощью паронимасии «Петр – скала» (известный новозаветный образ), с эпитетом «несокрушимая» (ἄρρατε πέτρα), и имени его небесного покровителя. В К и А имя Петра названо эксплицитно. Похвальные эпитеты, обязательная черта любого энкомия, в разных версиях показывают разнообразие синонимов. Паронимасия заменяется в К и А нагромождением *cre-scendo* эпитетов славы. Стихи 5–6 с антитезой «юный возраст – старческий» ум» построены из одних и тех же блоков, синонимичных слов и выражений (κέαρ – ἦτορ; μάλα νέος – ἦβη / ἦβη θαλέων; νοῦς / νοῦν / νοῦ ἡραλέος/ν), что справедливо и для стихов 7–8 (о царской власти). Заметно, таким образом, что композиция сохраняется, отличия касаются лишь формы выражения мысли.¹²³ В целом, «Эпиграмма» следует правилам, изложенным в четвертой книге «Риторики» Софрония «О искусстве панегирическая (торжественная) похвалы» (ГИМ. С обр. Уварова. 1⁰. № 98 [2109]). На одном из «древ», которые ветвятся описаниями видов «похвал», располагается похвала «царю и царице» (л. 144), причем, учитывается все разнообразие их возможных возрастов, в том числе и отроческого. Предписано, в случае если царь – отрок, хвалить у него «остроту ума» (л. 144 об.).¹²⁴

Кажется правдоподобным, что стихи Петру, инкорпорированные в учебник «Поэтики» московской рукописи 1687 г., могли принадлежать перу самих Лихудов, сочинивших их по такому ответственному поводу, как посещение Петром основанной ими школы. В стилистическом плане они интереснее – благодаря паронимасии, описывающей имя Петра, вместо которой в киевской и афонской рукописях стоит вокатив

¹²³ Единственным заметным различием служит упоминание эллинов отдельно от русских в киевском и афонском списках. Прочитывается ли в этом намек на чаяния греков освободиться от турок оружием русского царя, надежда на покровительство школе или, быть может, гордое сознание того, что Лихуды, воплощают в России всю образованность греческого народа? Попутно отметим другую возможность: ἄνα в М, обычное – в эпосе при обращении к богам, звучит как сравнение с гомеровским Зевсом.

¹²⁴ Мамонтова 2013, 137–145.

Οὐς κατ' ἄμων φθεῖρε χάραξ ἐπεὶ οὐς
 ἀστροφαῆς ¹²⁶ δ' ὡς ἐπὶ παῖδα Κῶνστα¹²⁷
 σαπρότητα δέδρακεν οὐς τ' ἐρατὸν
 αὐτὸ οὐ ἄμμες. 15

Ῥῶσσαι αὖωμέν σε ὡς τε λοιποὺς
 ἴν' ὀθνεῖων δειμίου ἔχωσι θάμβος,
 φέγγος ἅπαντ' αὐγέων εἰδέναι σεῖο
 ἀγλαόμορφον. 20

Πταίσματ' ἄμων, Κοίρανε, μὴ ἐπίδης.
 Δὸς τ' ἀμῖν Σκυθῶν πόδεσι κήημα,
 ἴν' ἅπαντές σοι αὖσωμεν ἅμα
 παιανίσαντες.

Tit. πανοικτίρμονάτε] πανοικτιρμονέστατον 1 Σίε] Σιέ | τεῖν] τεῖν | ἀμῶν] ἄμων
 2 μίν] μέν | πεπόρικες] πεπόρικας 3 θόοις] θοοῖς | λύπρα] λυπρὰ 5 ἀθειᾶ] ἀθεία
 7 ἰκριόν] ἰκριον? | ἔκριτον] ἔκριτον 8 στίχος] στιχός (gen. στίξ) 9 Ἰππότους]
 Ἰππότας | μίν] μέν | κλύτους] κλυτούς 10 κατάκλησες] κατάκλησας (pro
 κατεκάλεσας?) καθά] κατά | ἀλμῆν] ἄλμην (aeol.) 13 Οὔς] Οὐς | ἀμῶν] ἄμων |
 δ' ἔφθειρε] φθεῖρε malim metri causa 14 ἐνί] ἐπὶ 15 ἐρατὴν] ἐρατόν? 16 ἄμμες]
 ἄμμες 18 ὀθνεῖων] ὀθνεῖων | θαῦμβος] θάμβος 19 αὐγεον] αὐγέων 21 ἐπίδης]
 ἐπίδης.¹²⁸

«Песнь всех православных христиан к всемирносерднейшему и всеблагому
 Богу о победе над побежденными агарянами, и о новой войне русских
 с нечестивейшими скифами молитва.¹²⁹ Мы познали, Боже, Твою милость

¹²⁶ Слово ἀστροφανῆς засвидетельствовано у Ehrh. Mag. 30 (Trapp) как определе-
 ние к слову ἄγγελος.

¹²⁷ Κῶνστα – дорийский генитив от Κῶνστας, -α. В афонской версии читается
 Κωνσταντίνου.

¹²⁸ Фактически здесь предлагается не критический аппарат, а исправление школь-
 ных ошибок.

¹²⁹ Ср. перевод Д. Яламаса, несколько иначе реконструирующего текст: «Мы бла-
 годарны Тебе, Боже наш, / Которых Ты доставил НП (невредимых?) НП / От бы-
 строногих и хитроумных деревенщин / и причиняемых ими горестей. / Словно
 псы, уродливые (своим) безбожием, / Следуя грязному вещателю, / Они предали
 поруганию избранный твой / корабль, / гордость Державного. / Однако всадни-
 ков внезапно преславных, / Их Ты потопил за суще в море. / Тебе подобает слава
 и превозношение, / О Слово Божие. / Тех, что против нас истребил ров, ибо их /
 Звездосиятельный как для отрока/ Константина / Сделал гнильем и НП, / Но это

к нам, / Когда Ты, разитель, привел наших врагов / К печалям за их скорые и дерзкие / коварные поступки. / Словно собаки безобразные, устремившись из-за безбожия (5) / Своего грязного пророка, / Они оскорбили избранный отряд Твоего / Мощного войска. / Но Ты быстро созвал в ответ своих славных конников / На земле <и повел> к морю. (10) / Тебе пристала гордая слава, / О Слово Божье. / Их уничтожила наша осада,¹³⁰ когда на них / Глянуло грозное сияние, как на мерзость против чада Консты [Константина], / И их <уничтожило> любезное <сияние> (15) / Само, не мы. / Мы, русские, взываем к Тебе, / Чтобы и остальных из врагов охватил трепет ужаса, / Чтобы всякий познал, что свет Твоих лучей / Прекрасен на вид. (20) / Наших поражений, Господь, да не увидишь! / Но дай нам растоптать отродье скифов, / Чтобы мы все вместе воззвали к Тебе / С победной песней».

Поэма написана на «эллинском» языке, насыщенном большим количеством диалектных форм: ионийских, эолийских и даже дорийских.¹³¹ Эолизмы легко объясняются метрической формой: сапфическая строфа подразумевает соответствующий диалект. Сходу не ясно, почему для стихов о войне выбрана именно эта форма, казалось бы, более органичная для другого содержания; исконные темы эолийской мелики – любовь, застолье. Можно предположить, что речь идет о школьном упражнении в версификации на заданную тему заданным размером, тема же выбрана в связи с актуальной политикой: судя по названиям, так происходило и с остальными светскими стихами, созданными в школе Лихудов. Как ни удивительно, в «военном» сапфическом стихотворении (названном «гимном») наблюдаем пересечения с прославленным «Гимном Афродите» Сапфо: за обращением к божеству следует напоминание о прежней помощи и новая просьба; так у стихов появляется еще одно название – εὐχή, «молитва». В «гимне» Лихудов присутствует характерная контаминация античного и христианского. Стих 22: Δὸς τ' ἄμῃν Σκυθῶν πόδεσι

не мы (сделали). / Мы возглашаем, что Ты, как и прочие, нестек, / Чтобы они оцепенели от страха перед / чужеземцами: / Мы радуемся, что знаем Твой свет, / озаряющий все. / Не обращай внимания, Владыка, на наши / грехи, / Но дай нам *НП* для скифских ног, / Чтобы мы все вместе восклицали Тебе, / Воспев пеан» (Яламас 2021, 46–48).

¹³⁰ Предпочитаем видеть здесь тмесис кат'... φθεῖρε, а не «их погубили <собственные> укрепления против нас».

¹³¹ ἄμῃν (1), ἄμμες (16) и др. – эолизмы; τέιν (1), οἰκέοντες (6), σεῦ (7), αὐγέων (19) и др. – ионизмы; σιός (1) – дорийская форма для θεός.

κύημα (букв.: «Дай нам под ноги отродье скифов»), возможно, восходит к Пс 109:1: εἶπεν ὁ κύριος τῷ κυρίῳ μου κάθου ἐκ δεξιῶν μου ἕως ἂν θῶ τοὺς ἐχθρούς σου ὑποπόδιον τῶν ποδῶν σου («Сказал Господь Господу моему: сядь одесную Меня, доколе положу врагов Твоих в подножие ног Твоих»). Время и обстоятельства создания сапфического «гимна» неизвестны, а стилистические особенности не дают материала для его датировки, поскольку риторика, направленная «против агарян», у Лихудов мало менялась со временем. Киевская рукопись датируется недостаточно точно – концом XVII – началом XVIII в., в самой же ранней из наличных рукописей «Поэтики», московской № 331, 1687 г., эти стихи отсутствуют, что дает предположительный *terminus post quem*. В самом стихотворении, как и в его названии, говорится о прежней победе над «агарянами» и о «новой войне» со «скифами». Можно предположить, что «скифами» названы крымские татары. Таким образом, тема связана либо со Вторым крымским походом князя Василия Голицына весной 1689 г., либо с Азовскими походам Петра. Однако сравнение с Константином («Констас»)¹³² упраздняет первую версию: Голицын для такого сравнения явно не годился, зато Петр вполне подходил, и в образах Азовского триумфа эта аналогия используется.¹³³ В речи Лихудов на день рождения Петра (1688 г.) он назван львом, которого родил Константинополь. В 1696 г. в «Похвальном слове Петру I по случаю взятия Азова и возвращения Петра в Москву» Петр прославляется как освободитель христиан и сравнивается с Константином Великим.¹³⁴

Осада Азова и взятие его 19.07.1696 находят в «гимне» своеобразное отражение. Турецкая крепость была окружена валом. Однако в ст. 13 сказано: «Их (врагов) уничтожил наш вал».¹³⁵ Следовательно, χάραξ описывает осадные сооружения. Известно, что русские, чтобы взобраться на турецкие валы и атаковать крепость, насыпали свой вал,

¹³² В афонской версии поэмы имя Константина также присутствует ἐπὶ Κωνσταντίνου ст. 17 (л. 66 об.).

¹³³ См. наст. изд., гл. V, разд. 2.1.

¹³⁴ Греческий текст речи не сохранился, рукопись славянского перевода хранится в БАН в составе библиотеки Петра (ПИБ № 140). См.: Пекарский 1862, I, 363–364; Сменцовский 1899, 302; Яламас 2001b, 210; Вознесенская 2020, 2.

¹³⁵ Слово χάραξ значит «частокол, вал, заградительные, оборонительные сооружения вокруг чего-то» (LSJ, s. v.).

и эта тактика сработала. Сохранилось письмо Петра патриарху Адриану с места боевых действий («писано из полков») от 4.07.1696: «Город Азов осажден накрепко; въезду в него и выезду из него нет; да к нему же со всех сторон валят насыпной вал; а ниже Азова, на Дону реке, где неприятельские морские суды к Азову подходили, сделаны вновь три земляные городы, и одержаны людьми и пушками многими, и неприятельские водяной и сухой пути отняты» (ПБП I, 80–82). Возможно, χάραξ и есть эти «земляные городы» или «насыпной вал», изображение которого встречается и на гравюрах петровского времени.¹³⁶

Поскольку сапфическая поэма отсутствует в московской рукописи учебника «Поэтики», а версии киевской и афонской рукописей сильно разнятся (общим у них, кроме темы, является большое количество ошибок) и вынесены в приложение, можно предположить, что она принадлежит перу учеников Лихудов.

2. Латинское просвещение в эпоху Петра Великого

О. В. Бударagina

Совершенно очевидно, что латинская образованность не могла проникнуть в Россию и прижиться вне связи с греческой составляющей античности, хотя по мере европеизации страны латинский язык стал играть более заметную роль, становясь и здесь языком науки и школы. В эпоху Петра мы находим как примеры существования отдельных независимых учебных заведений, устроенных по европейским образцам, так и первые попытки учредить в государстве систему образования, включающую древние языки.

К первым можно отнести, например, московскую школу пастора И. Э. Глюка, которую иногда называют «первой русской гимназией»¹³⁷ и о которой В. О. Ключевский написал: «так туманно занималась заря русского школьного просвещения».¹³⁸ Иоганн Эрнст Глюк (1654 – 1705)

¹³⁶ См. гравюру Монталегре «Взятие крепости Азов (1696)», кон. XVII в. ГИМ. № 48234/659. С другой стороны, автор мог выбрать слово χάραξ для сапфической поэмы ради его созвучия с именем брата Сапфо Харакса (Hdt. 2, 135).

¹³⁷ Любжин 2014, 406. См. об этой школе подробнее там же, 379–408.

¹³⁸ Ключевский 1989, IV, 227.

прибыл в Москву в 1703 г. Ему было поручено обучение нескольких учеников иностранным языкам – латинскому, немецкому, французскому, а также прочим дисциплинам (в данном случае речь шла об обучении «на славянском языке»),¹³⁹ таким как риторика, философия, геометрия, география, математика, политика, история. В 1705 г., всего за несколько месяцев до смерти Глюка, школа получила новый статус: «по именному великого государя указу» в доме В. Ф. Нарышкина «велено для общия всенародныя пользы учинить на Москве школу» для «бояр, и окольных, и думных, и ближних, и всякого служилого и купецкого рода детей»¹⁴⁰ для изучения греческого, латинского, итальянского, французского, немецкого и «иных разных языков и философской мудрости».¹⁴¹ Глюк отправил потенциальным ученикам составленное по-русски приглашение с перечислением учителей школы и предметов, в котором упоминается преподавание латыни, включающее чтение Вергилия и Горация, а также изучение других древних языков, которые планировал преподавать сам пастор, – древнегреческого, древнееврейского, сирийского и арамейского.¹⁴² Насколько можно судить, обучение греческому, в отличие от латинского, не началось в школе ни при жизни Глюка, ни после его кончины. Это учебное заведение в каком-то виде просуществовало до 1715 г., когда последние преподаватели были отозваны Петром I, осознавшим бесполезность затеи,¹⁴³ в Петербург. По словам Ключевского, «мысль оказалась преждевременной: требовались не образованные люди, а переводчики Посольского приказа, и училище Глюка разменялось на школу иностранных корреспондентов».¹⁴⁴

Ко второй группе учебных заведений, открывавшихся в стремлении придать образованию в России стандартизованный вид и включавших в свою программу, в том числе, и латинский язык, относятся Архиерейские школы (или школы при архиерейских домах). Большинство из них стало появляться с 1721 г. после опубликования «Духовного регламента», в составлении которого ключевую роль сыграл Феофан Прокопович. Тем не менее, мы знаем примеры и более ранних

¹³⁹ Любжин 2014, 382.

¹⁴⁰ Там же, 386.

¹⁴¹ Там же.

¹⁴² Любжин 2014, 389–390.

¹⁴³ Ключевский 1989, IV, 227.

¹⁴⁴ Там же.

учебных заведений, открытых в нескольких городах России еще до появления этого документа и ставших своего рода предвестниками будущей реформы образования. Упомянем созданную выпускником Киево-Могилянской академии митрополитом Димитрием школу в Ростове, которую он открыл в 1702 г. по образцу *alma mater*. Хотя там, естественно, преподавался и греческий, однако главным и, видимо, более успешно изучавшимся предметом был латинский язык.¹⁴⁵ Еще одной школой, открытой выходцем из Малороссии почти одновременно с ростовской для образования сибирского духовенства,¹⁴⁶ была школа митрополита Филофея Лещинского в Тобольске.¹⁴⁷ Это учебное заведение было основано в соответствии с указом Петра – свидетельство того, что уже в самом начале XVIII века монарх думал об учреждении профессиональных духовных школ в Российском государстве.¹⁴⁸ Хотя Филофей настаивал на преподавании во вверенной ему школе не только российской, но и латинской грамматики, однако Петр, судя по всему, не считал это необходимым для столь отдаленной епархии; латынь была введена там не ранее 1728 г.¹⁴⁹

Прошло довольно много времени, прежде чем стало возможным говорить о попытке создания системы начального образования в России, в программу которого входила и античность. Главный импульс этой тенденции придал «Духовный регламент», составленный в 1718–1720 гг. Феофаном Прокоповичем по поручению Петра, причем царь деятельно вносил в него добавления и изменения.

«Регламент» был введен в действие царским манифестом 25.01.1721 и включал три раздела, второй из которых в значительной своей части состоял из программы для духовных училищ при архиерейских домах. Феофану принадлежит авторство еще двух документов (о которых пойдет речь ниже), касающихся организации жизни школ: важно, что все они имеют общие черты и коренятся как в его опыте ученичества в Киево-Могилянской академии (находившейся под сильным влиянием иезуитской модели образования),¹⁵⁰ а затем и в

¹⁴⁵ Знаменский 1881, 21.

¹⁴⁶ Там же, 23. Открытие состоялось в 1703 или 1704 г.

¹⁴⁷ Именно в Тобольске незадолго до этого (в 1701 г.) был хиротонисан в сан епископа с возведением в сан митрополита Тобольского и всей Сибири Димитрий Ростовский (канонизирован в 1757 г.).

¹⁴⁸ Знаменский 1881, 24.

¹⁴⁹ Там же, 25.

Западной Европе, так и в собственной педагогической деятельности, которую Феофан осуществлял по возвращении на родину. Все проекты описывают учебные заведения для мальчиков, создающиеся по монастырскому, т. е. закрытому, типу, – с большой степенью изоляции и минимальным общением с внешним миром, в том числе и родственниками.

Рассмотрим программу училищ, которую предусматривает «Регламент» для будущих учеников:

«§ 10. Чин учения таковой добрый кажется: 1. Грамматика купно с Географиею и Историею. 2. Арифметика и Геометрия. 3. Логика или Диалектика, и едино то двоименное учение. 4. Реторика купно или раздельно с стихотворным учением. 5. Физика, присовокупя краткую Метафизику. 6. Политика краткая Пуффендорфова, аще она потребна судится быть, и может она присовокупиться к Диалектике. 7. Богословия. Первые шесть по году возмут, а Богословия два года. Ибо хотя и всякое учение, кроме Диалектического и Грамматического, пространное есть; обаче в школах сокращенно трактовать надобе, и главнейшия толь части. После сам долгим чтением и практикою совершится, кто так доброе руководство получит. Язык Греческий и Еврейский, (если будут учителя) между иными учении урочное себе время приимут».¹⁵¹

Кроме разнообразия планируемых дисциплин на себя обращают внимание два момента. Во-первых, это отсутствие в перечне предметов латинского, который входил в обязательное триединство древних языков в гимназиях Европы наряду с древнегреческим и древнееврейским и включение которого было бы ожидаемо, учитывая, что сам Феофан блестяще им владел.¹⁵² С одной стороны, это могло быть обусловлено нацеленностью программы на подготовку православных священников. Однако, как видно на практике, впоследствии в российских духовных училищах латынь в том или ином виде все же изучалась (в отличие от заявленного в проекте древнееврейского).

¹⁵⁰ Суториус 2018, 8.

¹⁵¹ Духовный регламент 1721, 27.

¹⁵² Знакомый с Прокоповичем датский путешественник фон Гавен писал, что в России тот предпочитает говорить на русском языке и только «в крайнем случае объясняется на латинском, в котором он не уступит никакому академику» (Чистович 1868, 627–628).

Так, одной из приблизительно 50 школ (училищ), открытых по следам этого проекта в 1721 г. и позднее, была «Александроневская славенская школа», ставшая предшественницей Санкт-Петербургской духовной академии.¹⁵³ Обучение в школе начиналось с элементарного уровня – дети осваивали «азбуку, письмо, арифметику, псалтирь, грамматику и толкование евангельских блаженств».¹⁵⁴ Для обучения, хотя и довольно поверхностного, древним языкам использовался (неоднократно упоминавшийся выше) «Лексикон треязычный сиречь речений словенских латинских и еллиногреческих сокровище» Ф. П. Поликарпова-Орлова.

Во-вторых, в тексте «Регламента» обращает на себя внимание имя Самуэля фон Пуфендорфа. Примечательно, что Прокопович более не называет ни одного имени тех, по чьим сочинениям предполагалось учиться. С чем может быть связано такое предпочтение? Вне всякого сомнения, влияние теории естественного права немецкого юриста, историка и философа С. фон Пуфендорфа (1632–1694) на европейскую, а затем и российскую, культуру его времени было очень значительным. Достаточно сказать, что перевод его исторического сочинения «*Introductio ad historiam Europaeam*», напечатанного по-немецки в 1684 г. и переложенного на латынь И. Ф. Крамером в 1693 г., был осуществлен и издан в России уже в 1718 г.¹⁵⁵ Автором этого перевода с латинского был рязанский епископ Гавриил (Бужинский), с которым Прокопович близко общался и дружил. Несколько лет спустя, в 1726 г., появился выполненный им же (совместно с И. Кречетовским) перевод не менее важного сочинения Пуфендорфа «*De officio hominis et civis iuxta legem naturalem libri duo*» (1673).¹⁵⁶

2.1. Школа Феофана Прокоповича на Карповке

Об этом учебном заведении, созданном Феофаном Прокоповичем в его имени и на реке Карповке в Петербурге, сохранилось не так много сведений.

¹⁵³ См.: Чистович 1857, 7–9, о "первом периоде" существования школы, учрежденной 11.07.1721 при Александроневском монастыре (до 1725 г.).

¹⁵⁴ Там же, 8. По всем предметам были изготовлены пособия, напечатанные в новой монастырской типографии.

¹⁵⁵ Пуфендорф 1718.

¹⁵⁶ Пуфендорф 1726.

В 1721 г. Петр пожаловал Прокоповичу обширный участок в городской черте,¹⁵⁷ где и была сооружена усадьба,¹⁵⁸ – вскоре там разместилась школа, ставшая примечательным явлением в истории образования петровской эпохи.

В Петербург Феофан прибыл осенью 1716 г. по приглашению Петра.¹⁵⁹ Место его проживания на тот момент не установлено,¹⁶⁰ однако нельзя исключать, что уже тогда он, ректор Киево-Могилянской академии до 1716 г. и профессиональный педагог, мог организовать в своем доме некий прообраз будущей школы на Карповке.

Информативным в этой связи оказывается его послание царю,¹⁶¹ датируемое мартом 1721 г., то есть временем уже после одобрения «Духовного регламента». Обращаясь к Петру, Прокопович излагает проект создания «семинария», или «училища», для юношества. Забегая вперед, скажем, что школа на Карповке не была тождественна этому плану, однако несомненно имеет с ним общие черты. Из текста письма следует, что речь идет не о создании *in spe* «сети» учебных заведений, но – только об одном, устроенном в Петербурге или ближайших окрестностях. Прокопович предлагает назвать его в честь основателя «Петергартен» (Петров сад) и просит у корреспондента согласия на это наименование. Стремясь обосновать свое предложение чем-то кроме лести, он ссылается на то, что учебные заведения («академии»,¹⁶² как он пишет) обычно носят имена своих основателей. В качестве примера подобных наименований упоминается Киевская академия, названная в честь Петра Могилы, а также учебные заведения, носящие имена Карла Великого, герцога Иоганна Казимира (Казимирианум в баварском Кобурге) и прочие. Не желая, по всей видимости, тратить понапрасну время своего адресата и углубляться в вопрос об «отцах-основателях», Прокопович начинает свой перечень с Академии в Афинах (основанной, как всем известно, Платоном),

¹⁵⁷ Прокопович получил его после обер-коменданта Петропавловской крепости Я. В. Брюса.

¹⁵⁸ От усадьбы, которая занимала территорию вдоль реки Карповки и прилежала к современной улице Л. Толстого, в настоящее время ничего не сохранилось (<https://www.citywalls.ru/house17097.html> (1.02.21); теперь здесь расположены корпуса Первого медицинского государственного университета им. И. П. Павлова.

¹⁵⁹ Чистович 1868, 25.

¹⁶⁰ С большой долей вероятности, он сначала жил на территории Александроневской лавры.

¹⁶¹ РГАДА. Ф. 18. Оп. 1. Д. 44.

¹⁶² Многообразие значений слова «академия» – в том числе, и в русской традиции – подробно обсуждает А. К. Гаврилов (Гаврилов 2014, 247–279, в связи с нашей темой см. особенно: 262–264).

которую он – неожиданным образом – возводит к мифическому герою Академу. Среди других доводов для привлечения учеников – наряду с именем основателя – он говорит о почетности обучения в подобном заведении, а также о славе самого российского правителя. Любопытно, что, описывая программу Петергартена, автор послания настаивает на том, чего он будет держаться и в своей школе, а именно, не бояться привлечения иностранных учителей.¹⁶³ При обсуждении предметов, которые могли бы изучаться в Петергартене, упоминаются языки (без уточнения), философия, юриспруденция, история, теология. Место планируемого учебного заведения в существовавшей тогда системе образования из этого описания не вполне понятно. Вместе с тем, Прокопович пишет, что детей в школу лучше принимать до десяти лет: видимо, он думал все-таки о школе «второй ступени», следующей после освоения элементарной грамоты. Хотя, насколько мы знаем, Петергартен основан не был и проект его остался на бумаге, одним из прекрасных проектов той эпохи, Феофан предлагал для его основания совершенно определенные места. Все они замечательно вписываются в рекомендации «Духовного регламента»:

«§ 19. Место Академии не в городе, но в стороне на веселом месте удобное, где несть народного шума, ниже частыя окказии, которыя обычно мешают учения и находит на очи, что похищает мысли молодых человек, и прилежать учением не попускает».

В числе этих потенциальных мест заметим и планируемое расположение «за аптекарским городом над Малою Невою», что, конечно, очень недалеко от имения Прокоповича на Карповке. В числе прочих он называет, например, Кикины палаты, где на тот момент располагалась Кунсткамера, остров напротив Екатерингофа или даже весьма отдаленную территорию между Тосно и Порогами.¹⁶⁴

Итак, около 1721 г. Феофан организовал в своем имении на Карповке в Петербурге частную школу для мальчиков, содержавшуюся исключительно на собственный кошт,¹⁶⁵ куда принимались сироты

¹⁶³ Его высказанный в письме аргумент прост: если родители не боятся посылать своих детей за границу для обучения, то зачем же опасаться присутствия иностранных учителей в школе?

¹⁶⁴ Всякий раз Прокопович учитывает близость воды, для того чтобы ученики могли плавать и упражняться в судоходстве.

¹⁶⁵ [Bayer] 259.

всех сословий и дети бедных дворян. Латинская биография основателя, приписываемая Т. Г. Байеру, сообщает о примерно шестидесяти отроках, которые там одновременно обучались.¹⁶⁶ За пятнадцать лет школу Прокоповича окончили около 160 выпускников,¹⁶⁷ при этом полный список обучавшихся¹⁶⁸ мы имеем только на последний год жизни Феофана – 1736, после которого школа, не нашедшая преемника, перестала существовать и учеников ожидала различная судьба. Тот же источник описывает и программу, принятую в школе – а она была весьма обширна: изучение Закона Божьего, церковнославянского, русского, латинского и греческого языков, грамматики, риторики, логики, курсы римской древности, арифметики, геометрии, географии, истории,¹⁶⁹ рисования и музыки.¹⁷⁰ Примечательно, что в школе регулярно устраивались и театральные постановки («*comediae sive ludi scenici*»),¹⁷¹ сам же Феофан, несмотря на введенную им суровую дисциплину, о которой речь пойдет ниже, действовал скорее насмешкой, чем обличениями и боями.¹⁷²

Каким правилам подчинялась жизнь этого учебного заведения? Как было сказано выше, документ имеет много общего как с уложениями «Духовного регламента», так и с письмом Прокоповича Петру о планах учреждения Петергартена. Полный вариант устава школы опубликован И. А. Чистовичем,¹⁷³ а краткий, читавшийся в школе в начале каждого месяца, изложен в рукописи, хранящейся в Отделе рукописей БАН Петербурга.¹⁷⁴

¹⁶⁶ Там же.

¹⁶⁷ Чистович 1868, 633.

¹⁶⁸ Там же, 634. В приведенном И. А. Чистовичем списке чуть более сорока имен учащихся.

¹⁶⁹ Насколько мы можем судить, школа Прокоповича была единственным местом в России той поры, где история изучалась как отдельный предмет.

¹⁷⁰ У Феофана был замечательный голос; во время обучения в Киево-Могилянской академии он был регентом хора.

¹⁷¹ [Bayer] 259.

¹⁷² Там же.

¹⁷³ Чистович 1868, 723–727. Устав там называется «Регулы семинарии преосвященного Феофана архиепископа великоновгородского и великолукого».

¹⁷⁴ Тек. Пост. 142. Л. 260–262. Его название – «Устав, что надлежит знать и делать ученикам по дням и по часам». Еще один список находится в Киеве, однако нам он в настоящее время недоступен.

Уже в двух первых пунктах документа, описывающих обычный ежедневный распорядок занятий, упоминается изучение греческого и латинского языков:

1

«В простые дни поутру вставать в 6-м часу, в 7-м убираться честно. Галстук, камзол, башмаки и чулки, чтоб чисты были, голова чтоб расчесана и так молиться. В 8–9 первее изученное вчера *греческое* протвердить, а потом *латинского* и русского языка учатся. 10 – гулять, 11 – рисовать, 12 – обедать.

2

По полудни 1 – гулять, 2 и 3 – *латинского* и русского языка паки обучаться, 4 и 5 – рисовать, 6 и 7 – иным голосной, иным инструментальной обучаться музыки на перемену. 8 – грамматики *елинского языка*, 9 – гулять и вечерять и потом молиться и ложиться. Во вторник и четверг по обеде гулять.»¹⁷⁵

Цитируемый документ, как и названные выше, уделяет особенное внимание строгим ограничениям для учеников на предмет общения с внешним миром, как, впрочем, и друг с другом:

11

«Когда которому нужда будет изыйти из дому куды ни есть (близко или далеко), тогда докладывать нам о внебытности нашей первому, кто будет из служебной фамилии и требовать позволения и во всей той отлучке даже до возвращения в дом был бы при нем один из слуг наших дворянин или иной кто служитель, а того соприсутствующаго не поить и по возвращении нам или не в присудствии нашем кому пристойно преставить для освидельствования, что он не пьян.»¹⁷⁶

16

Никогда двоим (и в гуляние) ниже троем не отлучаться от прочих в сторону и таинно с собою ничего не говорить, но говорить явно и вслух прочим. И сие кто усмотрит, доносить должен так, как и выше в пятнадцатом пункте указано.¹⁷⁷

18

Один с другим писмецами бы не пересылались и если сие учинят, то, хотя бычто доброе писали, жестоко, яко безделник, наказан будет, то ж полу-

¹⁷⁵ Тек. Пост. 142. Л. 260.

¹⁷⁶ Тек. Пост. 142. Л. 261.

¹⁷⁷ Тек. Пост. 142. Л. 261, об.

чит тот, кто от одного до другого переносит или передавать письмишко будет».¹⁷⁸

В то же время, очевидно, что пребывание в школе не было сродни заключению и ученики имели возможность вне занятий не только гулять,¹⁷⁹ но даже устраивать игры в городки,¹⁸⁰ не говоря уже о включенном в программу занятий музицировании и участии в театральных постановках (последние в уставе не прописаны).

2.2. Учителя

Достоверных свидетельств о преподавателях школы на Карповке не сохранилось. Неизвестно, вел ли какие-то занятия сам Феофан Прокопович, или он ограничивался общим руководством учебным заведением, что, безусловно, также требовало многих сил и времени. Вполне вероятно, что в школе, по традиции того времени, старшие ученики обучали младших (метод, получивший в конце XVIII в. в Англии название «Ланкастерской системы»), а, учитывая благоволение Феофана к западным наставникам, преподавать могли и приглашенные учителя из Европы.

Одним из них вполне мог быть Теофил (Готлиб) Зигфрид Байер (1694–1738),¹⁸¹ с которым Прокоповича связывала многолетняя дружба. Он родился в Кенигсберге, где получил начальное, а затем и университетское образование. В самом конце 1725 г.¹⁸² Байер прибыл в Россию по приглашению Санкт-Петербургской Академии наук, где стал профессором греческих и римских древностей и получил возможность развивать свой интерес к синологии, основателем которой он и считается. Как востоковед он знаменит своей работой «Museum Sinicum» (1730 г.), в первом томе которой описаны особенности китайского языка и литературы, а во втором содержится изложение грамматики и лексики. Изданию предпослано трогательное

¹⁷⁸ Тек. Пост. 142. Л. 262.

¹⁷⁹ Тек. Пост. 142. Л. 260, об. (§ 9).

¹⁸⁰ Тек. Пост. 142. Л. 261 (§ 10).

¹⁸¹ О его преподавании в школе на Карповке сообщает Чистович (1868, 619), хотя, повторим, документально это не подтверждено. В то же время понятно, что лучшей кандидатуры для ведения занятий по древнегреческому и латинскому было бы не найти.

¹⁸² Erik-Amburger-Datenbank: <https://amburger.ios-regensburg.de/index.php?id=7543&mode=1> (12.10.22).

латинское посвящение Прокоповичу с признанием его ученых заслуг.

Феофан также тепло относился к Байеру и посвятил ему латинскую *consolatio* на смерть единственного сына, умершего в трехлетнем возрасте. Текст был издан единожды – в «Трудах Киевской духовной академии» за 1865 г.¹⁸³ В публикации у него нет латинского названия и даты, поэтому мы можем приблизительно отнести его к периоду между 1730 и 1736 годами, поскольку к этому времени относятся собранные в томе письма Прокоповича.

В небольшом стихотворении из восьми элегических дистихов используются традиционные мотивы «утешения»: говорится об огромной и непоправимой потере у адресата, лишенного своих «*delicium*», «*spes*», «*decus*» (ст. 3). Сам усопший не хотел бы, чтобы по нему так горевали. Его судьба счастлива, потому что он избежал всех бед и несовершенств жизни. Напротив, он достиг небесных дворцов и проник в них. Текст заканчивается призывом к отцу мужаться и радоваться судьбе своего сына:

Infandum, Sigefride, tibi reor esse dolorem, Quod sobolem rapuit trux libitina tuam; Non parva haec, fateor, rerum jactura tuarum Delicium periit, spesque, decusque simul.	
Ista tamen vana est nostri purgatio luctus, Quam bene qui moritur, mortuus ipse vetat, Idque magis tuus hic, cui mors dedit esse beatum, Quem fata innumeris eripuerе malis.	5
Effugit tristesque vices casusque malignos, Quos limi in speciem turbida vita trahit.	10
Quoque nihil majus, superas penetravit in aedes Nec pugnae experiens, arce potitus ovat. Macte animi, Sigifride, quod haec in corde volutas, Nec sinis, ut possit te superare dolor.	
Qui te morte sua seu telo fixit acuto, Hic tua laetificet pectora sorte sua.	15

«Несказанно, думаю я, Сигфрид, твое горе о том, что твою отрасль похитила лютая смерть. Признаюсь, что это немалая потеря для дома твоего; нет более утехи, нет надежды, нет красоты. Но напрасно это

¹⁸³ Письма Феофана Прокоповича 1865, 268.

излияние наших слез. Его воспрещает всякий, кто умер доброй смертью [букв. "хорошо"], а в особенности твой сын, которого сама смерть сделала блаженным и которого судьба избавила от бесчисленных бедствий. Избег он печальных перемен и несчастных случаев, которыми, как грязью, полна наша мутная жизнь. Чего лучше? Проник он в горные чертоги и торжествует, не испытав битвы, но завладев крепостью. Мужайся, Сигфрид, помышляя об этом в сердце своем, и не позволяй горю одолевать тебя. Пусть тот, кто своей смертью, как острою стрелой, поразил тебя, порадует твое сердце своею участью».¹⁸⁴

Рассмотрим далее некоторые реминисценции из классической латинской поэзии, которые мы обнаруживаем в тексте Прокоповича:

(1) *Infandum, Sigefride, tibi reor esse dolorem*

Cf. Verg. *Aen.* 2, 3: *Infandum, regina, iubes renovare dolorem*

Первые слова стихотворения приводят на память начало второй книги «Энеиды», где главный герой обращается к Дидоне, которая просит рассказать ей о своих злоключениях («Ты, царица, велишь возобновить несказанную боль»). Феофан повторяет построение строки Вергилия: он сохраняет имя адресата на втором месте, а также гипербат «*infandum <...> dolorem*», где два слова как бы «скрепляют» строку. Очевидно, что этот стих был хорошо известен Прокоповичу, так как он несколько раз цитирует его в «*De arte poetica*» как иллюстрацию различных типов гекzamетра.

(4) *Delicium perit, spesque, decusque simul*

Cf. Luc. 7, 211: *Spesque metusque simul perituraque vota movebunt*

Еще одна аллюзия отсылает нас к «Фарсалиям» Лукана. Конечно, между текстами есть и формальные различия: у Лукана это гекзаметр, а слова, встречающиеся у Феофана, начинают строку. В то же время, как мы видим у Прокоповича, их можно легко перенести в конец пентаметра. Сходство поддерживается и двумя формами одного и того же глагола: «*perit*» и «*peritura*». В «*De arte poetica*» Лукан несколько раз упоминается по имени и цитируется, что доказывает знакомство Прокоповича с его поэзией.

¹⁸⁴ Там же, 269. Перевод, видимо, принадлежит анонимному издателю, включившего текст элегии в подборку эпистолярных отрывков Феофана.

(13) *Macte animi.*

Cf. *Sil. Pun.* 15, 275; *Stat. Silv.* 5, 1, 37; *Theb.* 2, 455; *Mart.* 12, 3, 7.

Точный источник этого словосочетания не может быть с достоверностью установлен. Подобную комбинацию слов можно найти у разных авторов – Силия Италика, Стация и Марциала также в начале гекзаметра (правда, ни у кого из них затем не поставлено имя адресата). *In corde volutas* (в том же стихе) встречается у Луцилия также в конце строки. Хотя этот автор не упоминается в «*De arte poetica*» Прокоповича, нет сомнений, что автор был знаком с его творчеством (*Lucil. Sat.* 1017 Marx).

(14) *<...> ut possit te superare dolor*

Cf. *Sen. Herc. Oet.* 1279: Cho. *Quid non possit superare dolor?*

Это возможная аллюзия – заимствование из трагедии Сенеки «Геркулес Этейский» – немного более отдаленная из-за разницы метрического рисунка: у Прокоповича – дистихи, у Сенеки – анапесты. В то же время думается, что сочетание слов говорит в пользу потенциальной реминисценции. В «*De arte poetica*» есть примеры, когда стихотворение одного латинского поэта переключается размером другого (Катулл–Гораций: фалекиев стих – алкеева строфа). Подкрепляет эту идею и тот факт, что Прокопович знает и цитирует трагедии Сенеки.

Рассчитывал ли Феофан на то, что эти аллюзии будут оценены? С одной стороны, перед нами – образец дружеской поэзии, не предназначенный для публикации, с другой стороны, Байер был знатоком древних языков и сам сочинял латинские стихи. Стихотворение, конечно, не могло излечить его от горя, но могло принести радость узнавания.

Как было сказано выше, из-за недостатка подтвержденных свидетельств наши представления об учителях древних языков в школе на Карповке в значительной степени гадательны. При этом, конечно, чрезвычайно важно проверять имеющиеся указания на предмет их надежности. Так, одно из распространенных по сей день заблуждений – это попытка включить в число преподавателей латинского языка у Прокоповича датчанина Адама Бурхарда Селлия (1707–1745),¹⁸⁵ переехавшего в Петербург и оставившего заметный след в российской

¹⁸⁵ См., например, соответствующий раздел в монографии А. И. Любжина, посвященный школе на Карповке (Любжин 2014, 603).

историографии. Хотя Селлий вполне успешно освоил русский язык, писал он по-латыни: в 1736 г. в Ревеле появилась его книга «Schediasma litterarium de scriptoribus, qui historiam politico-ecclesiasticam Rossiae scriptis illustrarunt», а уже после смерти автора в «Вивлиофике» Н. И. Новикова был помещен русский перевод его латинской поэмы под названием «Зерцало историческое государей российских».¹⁸⁶ За год до своей смерти Адам Селлий обратился в православие и принял монашеский постриг в Александро-Невской лавре, где умер и был похоронен в 1745 г.

Каким же образом появилось представление о том, что Селлий преподавал в школе на Карповке? В данном случае мы имеем дело с мультипликацией ошибок и допущений. В его биографии, завершающей публикацию «Зерцала», сказано, что датчанин прибыл в Петербург «около 1722 г.», а затем в течение трех лет занимался с учениками Александро-Невской семинарии «латинским языком и другими науками».¹⁸⁷ Трудно сказать, является указанный год опечаткой или ошибкой, но теперь, благодаря западным исследователям жизни Селлия известно,¹⁸⁸ что он оказался в российской столице на десять лет позже, в 1732 г., и действительно начал преподавание в петербургской семинарии. Следующий шаг в этой запутанной истории был сделан анонимным¹⁸⁹ автором краткого жизнеописания Селлия в русском переводе его «Каталога писателей»,¹⁹⁰ изданном в 1815 г. Повторяя хронологическую неточность «Вивлиофики», он добавляет к ней следующую информацию: «Около 1722 года [Селлий] приехал <...> в Санкт-Петербург и спустя несколько времени определился латинским учителем в школе, заведенной архиепископом Феофаном Прокоповичем на Карповском подворье. Пробывши в должности сей три года, поехал в Москву».¹⁹¹ В более поздней литературе эта комбинированная

¹⁸⁶ [Селлий] 1791, Ч. 16, 12–39.

¹⁸⁷ Там же, 40.

¹⁸⁸ См., например: Andersen 1936, 198. Русскоязычный обзор этих свидетельств: Рыбалка 2018, 65–77.

¹⁸⁹ По всей видимости, этим человеком был митрополит Евгений (Болховитинов), по чьей инициативе «Каталог» был переведен с латинского языка. К перечню, составленному Селлием, им же было сделано «Прибавление о византийских писателях» (Селлий 1815, 63–68).

¹⁹⁰ Селлий 1815.

¹⁹¹ Там же, 4.

ошибочная версия получила, к сожалению, широкое хождение и попала не только в монографию И. А. Чистовича,¹⁹² но и в «Русский биографический словарь» А. А. Половцова в обе статьи, посвященные Селлию.¹⁹³ Таким образом, становится понятно, что мы должны исключить Селлия из числа потенциальных преподавателей школы на Карповке.¹⁹⁴

Еще один ошибочный кандидат в учителя назван в монографии Чистовича,¹⁹⁵ который указывает, что латинский язык в школе Феофана вел прусский подданный Георгий Фридрих Федорович, впоследствии известный юрист, ставший профессором юриспруденции университета при петербургской Академии наук и бывший одним из немногочисленных сторонников Ломоносова. Предположение Чистовича невозможно в силу хронологических причин, поскольку Федорович родился в 1730 г., а школа Феофана перестала существовать после кончины своего основателя в 1736 г.

Вспомним теперь еще об одном человеке, который с большой долей вероятности – в отличие от двух предыдущих – мог быть сотрудником Прокоповича. К сожалению, нам не известно ни его имя, ни факт того, приступил ли он к преподаванию латыни в школе Феофана, однако указанная возможность, безусловно существует. Лютеранский пастор Георг Готлиб Нациус, первый настоятель Петрикирхе в Петербурге, посоветовал Феофану некоего молодого человека¹⁹⁶ для преподавания латинского языка. Написанное по-латыни письмо Прокоповича (№ 14),¹⁹⁷ в котором он расспрашивает о происхождении и предках потенциального учителя, который ему, по-видимому, приглянулся, датировано 14.05.1734, поэтому мы знаем, что рекомендации Феофана относительно преподавания относятся к заклю-

¹⁹² Чистович 1868, 631.

¹⁹³ Бороздин 1904, 292; Титлинов 1914, 343–344. В статье последнего появляется и неверный год рождения Селлия, который указан как 1695 г.

¹⁹⁴ При этом известно, что у Феофана в школе с 1723 г. служил тезка Селлия – иеродиакон Адам, взятый «в помощь для домового хозяйства и для надзора за учениками», которого Чистович называет «фактотум» Прокоповича (Чистович 1868, 640) и которому последний посвятил латинскую эпитафию, переведенную им же на русский язык (Там же, 640–641).

¹⁹⁵ Чистович 1868, 631.

¹⁹⁶ Из сказанного выше очевидна невозможность отождествления его с Федоровичем, как это делает Чистович (1868, 631–632, сн. 1).

¹⁹⁷ Theophanes 1776, 43–44.

чительному этапу существования школы, когда учебный план уже вполне сложился. Впрочем, учитывая многолетний педагогический опыт Прокоповича и укорененность его принципов в европейской традиции, маловероятно, чтобы этот план претерпел значительные изменения.

Благодаря переписке с Нациусом мы имеем единственный сохранившийся пример учебной программы школы Прокоповича в отношении древних языков. Пожелания к будущему учителю включают:

- 1) преподавание начал¹⁹⁸ латинского языка воспитанникам («ut pueris Latinae linguae rudimenta instillet»);
- 2) введение их в синтаксис и ежедневные упражнения на основе чтения текстов авторов «золотого века» («cum tempore syntaxin explicet et quotidianis paradigmatis, quae ex aurea aetate promenda erunt, eandem confirmet»);
- 3) параллельное освоение словарного запаса латинского языка.

Таким образом, перед нами вполне традиционный подход, рассчитанный на освоение морфологии, а затем постепенное перенесение акцента на синтаксис на основе изучения лучших образцов латинской литературы. Примечательно, что хотя к 1734 г. школа на Карповке насчитывала уже не одно поколение выпускников, способных вести занятия по древним языкам, Прокопович по-прежнему вполне сочувственно относится к предложению своего знакомого пригласить в качестве преподавателя выпускника одного из европейских учебных заведений.

2.3. Дальнейшая судьба учеников

Когда Прокопович узнал, что при созданной в Петербурге Академии наук открывается гимназия, он тотчас же порекомендовал для поступления в эту новую школу нескольких своих учеников:¹⁹⁹ как видно, у обладателя не самого легкого характера в данном случае не возникло ревности, но было желание сотрудничать и развивать возможности для воспитания российского юношества. В изданной подборке писем Прокоповича опубликовано послание первому президенту петербургской Академии наук Л. Л. Блюментросту (№ 17),²⁰⁰

¹⁹⁸ По всей видимости, речь идет об изучении морфологии.

¹⁹⁹ Чистович 1868, 617.

²⁰⁰ Theophanes 1776, 47–48.

в котором он весьма рекомендует «пару юношей» («unum et alterum iuvenem») для обучения в недавно открытой («recens sub regimine tuo instituitur») «Академии». Петровский университет и гимназия при Академии наук были основаны 22 января 1724 г., а о начале занятий было объявлено двумя годами позже – 14 января 1726 г.²⁰¹ Судя по всему, рекомендуя своих воспитанников Блюментросту и используя слово *academia*, Феофан имеет в виду все-таки продолжение обучения в гимназии, а не поступление в открываемый университет. Письмо не датировано, однако, учитывая упоминание о недавнем создании Академии, кажется логичным отнести его к периоду до 1730 г., когда после воцарения Анны Иоанновны влияние Блюментроста пошатнулось.²⁰²

Прокопович трогательно заботится об удобстве своих учеников и просит президента предоставить им возможность жить в том месте, где проводятся занятия, ссылаясь на большое расстояние («*distantia loci*»), которое, в противном случае, им придется преодолевать. Из-за отсутствия даты на прошении для этого временного промежутка мы можем предполагать два места расположения гимназии при Академии: это – или одно из помещений на Петровской набережной, или (после 1728 г.) бывший дворец Прасковьи Федоровны на Васильевском острове, где в наши дни находится Зоологический музей РАН.²⁰³ Говоря о большом расстоянии, Прокопович, надо полагать, отсчитывает его от школы на Карповке, где жили его ученики: действительно, в этом случае им ежедневно пришлось бы преодолевать одну из водных преград,²⁰⁴ что, конечно, не облегчало путь.

Ответ Блюментроста не сохранился, но более чем вероятно, что он был положительным, – как иначе мог бы отреагировать на просьбу выпускник примечательной московской гимназии пастора Глюка,²⁰⁵ где будущий президент Академии получил прекрасное образование еще до поступления в европейские университеты?

²⁰¹ См. очерк Т. В. Костиной «Пространство Академических гимназии и университета: от Петровской набережной до 7 линии».

²⁰² Формальным *terminus ante quem* должен считаться 1733 г., когда Блюментрост был снят с должности президента Академии указом Анны Иоанновны.

²⁰³ Костина 2013, 6–8.

²⁰⁴ Большую Невку или Малую Неву.

²⁰⁵ Подробнее об этой школе см.: Любжин 2014, 379–407.

Еще одно, также не датированное, письмо,²⁰⁶ в котором речь идет о будущей судьбе воспитанников, было отправлено Прокоповичем философу Х. Ф. Гроссу (1696–1742), в течение семи лет после 1725 г. служившему экстраординарным профессором Петербургской академии наук. Выпускник Тюбингенского университета, он прибыл в российскую столицу вместе с профессором Г. Б. Бильфингером, который по контракту был обязан подготовить одного или двух студентов для самостоятельной научной работы.²⁰⁷ Гросс пользовался хорошей репутацией у студентов Академического университета и был, в частности, «любимым наставником кн. Антиоха Кантемира»,²⁰⁸ которого обучал философии и литературе. В конце 20-х годов у Прокоповича с Гроссом сложились дружеские отношения (возможно, не в последнюю очередь благодаря обоюдному участию в судьбе Кантемира), и сохранились сведения об отправке нескольких учеников школы на Карповку в Академию в 1730 г.²⁰⁹ Упомянутые в их числе²¹⁰ будущий переводчик и статс-секретарь Екатерины II Г. Н. Теплов (?–1779), а также будущие члены Академии наук А. П. Протасов (1724–1796), которой посвятил себя анатомии, и математик С. К. Котельников (1723–1806) по возрасту могли быть определены только в Академическую гимназию.

В обсуждаемом письме Феофан сообщает Гроссу, что «посылает ему своих русских» («mitto tibi Russos meos»), и далее в риторическом духе сравнивает и противопоставляет себя Василию Великому и Либанию. С ожидаемой долей самоуничижения он говорит о том, что не может быть равным знаменитому богослову IV века, но тот, кому он пишет, гораздо выше Либания, который «был всего лишь софистом» («nihil aliud erat quam sophista»), а у Гросса есть множество иных добродетелей, таких как всесторонняя образованность, владение профессией, любезность в общении и природная скромность. Прокопович надеется, что Гросс сможет по-отечески отнестись к ученикам, которые для основателя школы «как сыновья» («pro filiis sunt»), и стать

²⁰⁶ Theophanes 1776, 76–77, № 29.

²⁰⁷ Радовский 1959, 24. Помимо Гросса в Петербург с Бильфингером приехал и талантливый рано скончавшийся математик Ф. Х. Майер (1697–1729), также обучавший Кантемира.

²⁰⁸ Пекарский 1865, 139.

²⁰⁹ Чистович 1868, 633.

²¹⁰ Полный список учеников этого года приведен Чистовичем (1868, 633).

им прекрасным наставником. Отметим, что при этом Феофан не вдаётся в детали программы обучения и всецело препоручает ее выбору Гросса (правда, при этом сообщает, что не будет возражать против ее обсуждения). Если имеются в виду упомянутые выше ученики Феофана, то письмо с большой долей вероятности датируется 1730 г.

После смерти Феофана Прокоповича в 1736 г. школа на Карповке перестала существовать, однако ее учеников не оставили на произвол судьбы, но распределили по различным учебным заведениям (в соответствии с их дарованиями и наклонностями) или отправили домой.²¹¹

²¹¹ Там же, 634–638.

Види нѣтъ црѣво савѣнцѣнѣстаомѣ поствѣдѣ
 лозѣ деланной дрѣво вѣнѣи соствѣдѣ .
 Мнѣ Пѣтрѣ дѣрѣво вѣа Россіи слава вѣа Елліиѣ
 величайшими слава вѣуашѣнѣи вѣрѣ слаженѣ .
 црѣви тѣмѣи аще и вѣдѣи ѣсть мѣрѣи
 по вѣа вѣнѣи развѣи тѣмѣи показѣтѣ Старша
 ѣ вѣа вѣдѣи пѣрѣи вѣнѣи вѣлѣи
 аще и вѣа тѣмѣи по вѣрѣи тѣмѣи

ovm ..		ovm
Рифм	а вѣ	grandius

07 -
 мѣ, вѣ
 вѣ, вѣ
 вѣ, вѣ
 вѣ, вѣ
 вѣ, вѣ

о вѣрѣи
 пѣнѣи вѣа
 вѣнѣи вѣа
 вѣнѣи вѣа
 вѣнѣи вѣа
 вѣнѣи вѣа
 вѣнѣи вѣа
 вѣнѣи вѣа
 вѣнѣи вѣа
 вѣнѣи вѣа

Рис. 1. Киев, Национальная библиотека АН Украины им. В. Вернадского.
 Ф. 306 (Киево-Печерская Лавра). №337 п./725. Л. 93 об.

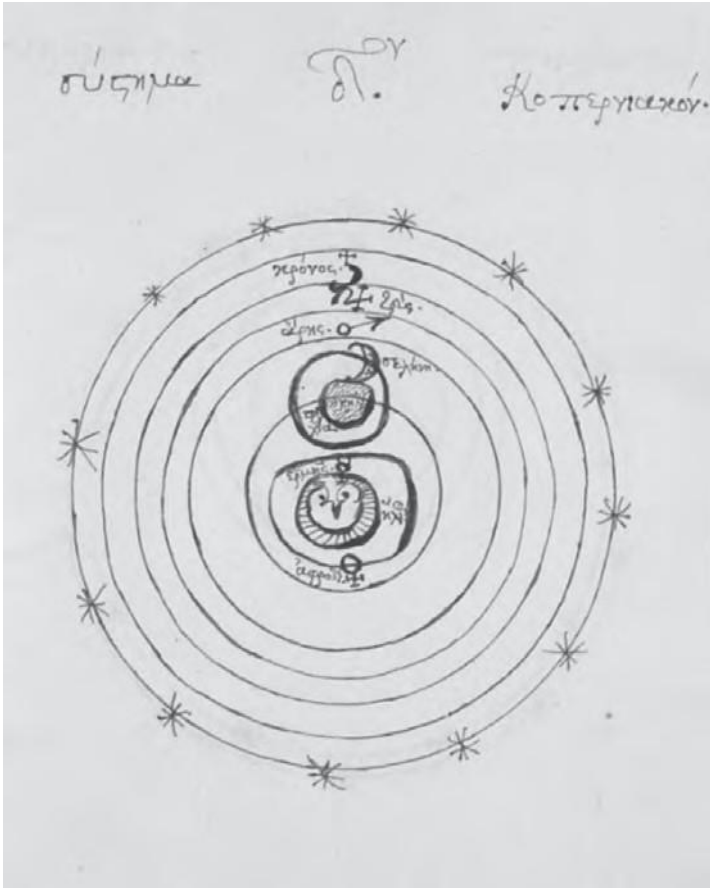


Рис 2. Москва, РГБ. Ф. 173.1. № 303. Л. 132.

ὁ δὲ βασιλεὺς — υἱ. καὶ ὁ εἶς
φθὲν εἶς ἄρα κηρὸν ἢ ἄρα κηρὸν, καὶ ἀνεῖν, ὁ εἶς
ἀπὸ τοῦ ἰσχυροῦ εἰς τὸ πᾶν ἀποδείξαι, ἔς τὸ πᾶν
ἀρκεῖν πορφυρῶν τῶν ἀφ' ἑαυτοῦ φησὶν

Ἐπιγράμματα
Ὁ δὲ βασιλεὺς ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν
Ἐπιγράμματα ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν
Ζαῖς ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν

Ἐπιγράμματα
Ὁ δὲ βασιλεὺς ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν
Ἐπιγράμματα ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν
Ζαῖς ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν

Ἐπιγράμματα
Ὁ δὲ βασιλεὺς ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν
Ἐπιγράμματα ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν
Ζαῖς ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν

ΕΠΙΓΡΑΜΜΑ
Εἰς τὸν Ἰαμνιότα Καθεσέ
ΠΥΘΟΝ ΗΜΩΝ ΒΑΣΙΛΕΑ ΠΕΤΡΟΝ
ΑΛΕΞΙΕ ΒΥΖΖΗ, ΑΥΤΟΚΡΑ
ΤΟΡΑ ΤΗΣ ΜΟΣΧΩΣ
καὶ τῆς Μοσχῆς, καὶ
καὶ τῆς Μοσχῆς, καὶ
καὶ τῆς Μοσχῆς, καὶ

Καὶ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν
Ἐπιγράμματα ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν
Ζαῖς ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν

Καὶ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν
Ἐπιγράμματα ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν
Ζαῖς ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν

Καὶ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν
Ἐπιγράμματα ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν
Ζαῖς ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν

Καὶ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν
Ἐπιγράμματα ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν
Ζαῖς ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν

Καὶ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν
Ἐπιγράμματα ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν
Ζαῖς ἢ τὸν αὐτὸν πορφυρῶν ἀνεῖν

Рис. 3. Москва, РГБ. Ф. 173 (МДА). № 331. Л. 84 об. — 85.

Глава V

Античность в русском искусстве эпохи Петра

А. В. Королев, М. М. Позднев

Стремление воплотить античный идеал, которое, начиная с XV столетия, определяло развитие всех жанров и форм изобразительного искусства в Западной Европе, в допетровской России практически незаметно. Ее художественная культура хранила верность византийским образцам, то есть, была по сути своей средневековой. Для средневекового мастера ценны внутренние смыслы, тогда как новоевропейскому интересен видимый глазу облик – именно в этом он подражает античному искусству, которое при всем его многообразии имеет общую особенность: оно «центростремительно», ищет похожести. До Петра самостоятельное русское искусство, включая народное, оставалось в своей основе символическим, «центробежным». Историческая античность для этого искусства, также как и для литературы, была забытым, чужим миром. Украшающие рукопись «Александрии» XVII в.¹ миниатюры адекватно отражают содержание средневекового романа, их персонажи одеты в византийские или старинные русские костюмы, эта графика – плоскостная, обнаруживающая очевидную близость иконописи с одной стороны, и народной лубочной гравюре – с другой. Аутентичное изображение героев древности иллюстратору в принципе недоступно.

Трудно сказать, насколько к моменту начала петровских реформ, когда многие художественные образцы уже успели проникнуть в Московское государство с Запада (например, гравюры, гобелены, ювелирные изделия, детали архитектурного декора), наше искусство созрело для смены парадигм – к чему его настойчиво подталкивал новый культурно-политический курс, с необычайной решительностью и последовательностью проводимый петровским правительством. Судя по примитивности тех произведений на античную тему, которые можно с большей и меньшей уверенностью назвать самостоятельными изделиями русских мастеров, внедрение античности в русское

¹ Цифровая копия: <https://kp.rusneb.ru/item/reader/aleksandriya-3> (13.10.2022); см. например: лл. 28, 28 об., 32, 32 об. et passim.

искусство хотя шло быстрым темпом, но удавалось так же нелегко, как и переложение античных писателей на русский или введение новых образовательных моделей, включавших преподавание древних языков. С другой стороны, из памятников, по которым мы могли бы судить о переходном этапе, дошли единицы: мы не знаем, например, как выглядели колоссальные резные статуи Марса и Геркулеса, изготовленные Богданом (Иваном) Салтановым² для Азовской триумфальной арки. Бронзовая статуя Нептуна у дворца «Монплезир» в Петергофе³ остается единственным образцом круглой скульптуры; из другой пластики уцелели лишь рельефы Летнего дворца.

Ниже исследуются как вышеназванные произведения, так и другие тесно связанные с античностью художественные проекты петровского времени – те, которые осуществлялись приглашенными скульпторами, архитекторами, живописцами, но в которых особенно заметно присутствие местных, только этому времени принадлежащих элементов.⁴ Барокко, а вместе с ним античность как его имманентная часть, проникает в русскую культуру еще до начала реформ. Зазывая художников с Запада, в том числе лучших, таких как Шлютер, Леблон, реформатор придает этому движению мощный импульс. Сквозь призму барочной эстетики русский зритель наблюдал художественное наследие Древнего Рима в петровских триумфальных арках, в конном памятнике, созданном Бартоломео Растрелли, и в его же мемориальной колонне, реконструкция которой экспонируется в Эрмитаже. Выяснить, происходил ли в петровское время синтез двух

² См. гл. I, разд. 8, с цитатой из письма Винуса, позволяющего судить об участии Салтанова – известного московского мастера, приехавшего из Персии в царствование Алексея Михайловича. О его деятельности в допетровский период см.: Ко-машко 2003.

³ О ней подробно см. в приложении II к настоящему изданию.

⁴ Без участия западноевропейских мастеров прививка русскому искусству восходящей к античности эстетической традиции была бы невозможна. Сама религиозная живопись меняется при их непосредственном влиянии. Так, уникальным образцом русской живописи эпохи, в котором слились византийская и западная традиции, является принадлежавшая Петру икона «Спаса Нерукотворного», т. н. «романовская» икона, приписываемая легендой Симону Ушакову и – если легенда хоть сколько-нибудь правдива – переработанная в западном стиле, вероятно, при участии европейских художников или их русских учеников. Поиск и анализ подобных артефактов в будущем станет, надеемся, предметом многих искусствоведческих и источниковедческих работ.

типов эстетического мировосприятия, или имело место лишь насильственное замещение одного другим, входит в задачи настоящей главы.

Накопленные современной наукой данные свидетельствуют, что роль Петра не исчерпывалась привлечением иностранцев. Многие создававшиеся в петровской России произведения искусства, античная основа которых ярко выражена, вдохновлены самим царем; в исполнении некоторых из них он участвовал, диктуя их визуальную программу и заставляя западных художников переделывать то, что у них получалось. Особый духовный облик царя, которому трансформация ценностных ориентиров давалась легче, чем его подданным, становится фактором своеобразия петровской античности. Для сравнения: рецепция греко-римского наследия во Франции «великого века» была синхронным процессом, в котором участвовали различные культурно-политические институты, включая власть, двигавшуюся по одному пути с образованным обществом. Усвоение античности здесь в целом происходит в рамках известных эволюционных отношений, формирующих модель рецепции. Поэтому установить, как представления о древнем мире лично Людовика XIV проявили себя в творениях, например, Ленотра или Бернини, можно лишь в том случае, когда мы располагаем соответствующей исторической справкой.

Антикизация русского искусства, напротив, имела во многом эвристический характер, приходилось шить по новым лекалам, причем быстро, на живую нитку. Результат оказывался непредсказуем; в местных условиях античность претерпевает причудливые метаморфозы, обусловившие пути ее дальнейшей рецепции отечественной культурой. При этом личный запрос Петра, ощутимый практически во всех крупных художественных проектах эпохи, удовлетворялся людьми искусства как исполнение приказа. Передавая в камне или бронзе античные образы, художник стремится воплотить идеи царственного заказчика; мотивы, форматы и приемы равнявшегося на Грецию и Рим петровского искусства определяются эстетическими предпочтениями самого Петра, которые невозможно свести к одной лишь барочной идее античности, транслируемой пришельцами с Запада. Если бы восприятием античного наследия петровская культура была обязана только барочной Европе, русская античность не обрела бы того своеобразия, которое

обнаруживает себя, например, в архитектуре Петербурга.

Античность в искусстве времен Петра – большая тема; литература по частным ее аспектам, равно как и обобщающего плана, пополняется с того времени, когда научное искусствоведение превратилось в самостоятельную науку, обособившись от историографии. В то же время, участие Петра в создании произведений с ясно проступающей античной основой нередко маргинализируется; признание и даже подчеркивание его роли не ведет к детальному исследованию памятников в соответствующей перспективе. Привычка абсолютизировать вклад художника избавляет от необходимости выяснять, в чем проявила себя воля заказчика. По традиции, сложившейся в науке последних десятилетий, изучается проявление характерных течений или тенденций в конкретном художественном объекте. Примером может служить классическая статья А. А. Морозова «Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени». Адаптация в русской культуре античных образов, символов, идей, сюжетов рассматривается автором как ответвление общеевропейской стилистической парадигмы, оригинальность которому придавало то обстоятельство, что проводниками античности стали просвещенные представители русской церкви. Фундаментальность работы Морозова сделала этот взгляд на взаимодействие петровского искусства с античностью ведущим, что привело к недооценке многих существенных частных особенностей, в особенности же – роли самого Петра. Внимание к границе, за которой кончается компетенция художника и начинается материя проекта, позволяет получить новые сведения о структуре того или иного произведения. Вместе с тем, определяя истоки и исторические маршруты, иконографию и стилистику античных образов в петровском искусстве, мы надеемся уточнить и расширить представления о метафорических смыслах, заложенных творцами этих произведений в античный субстрат. Сами успехи, пусть скромные (мы не ждем от этого искусства мировых шедевров), обеспечивались сочетанием логики заимствования с иррациональностью заимствователя, заметной и на материале рассматриваемых ниже художественных творений.

1. Рельефы Летнего дворца – раннее воплощение русской античности

А. В. Королев, М. М. Позднев

1.1. История создания и проблема авторства

Как и все связанное с биографией Петра I, история артефактов, к возникновению которых он был причастен, оставляет простор для дискуссии: дефицит источников вынуждает полагаться на интерпретации, которые при таком масштабе исторической личности оказываются или разочаровывающе тривиальными, или, напротив, вполне мифическими. Сказанное в особенности подтверждается примерами широко известных произведений архитектурного, пластического и живописного искусств. К таковым относится и Летний дворец Петра, архитектурный проект которого, по наиболее правдоподобной версии, был разработан Доменико Трезини в сотрудничестве с самим царем.⁵ Скульптурный ансамбль дворца составляют двадцать девять рельефных изображений. Двадцать восемь прямоугольных рельефов, опоясывающих здание по всем четырем фасадам, вписаны в проемы между окнами первого и второго этажей; архитектурно и декоративно они слиты с основной структурой здания. Большая часть изображений представляет собой двух-четырёх фигурные сцены с персонажами античной мифологии. Многие образы связаны с морем: гиппокампы, nereиды, тритоны, морские чудовища в компании с путти (см. серию из шести рельефов, рис 1. № 7, 9, 12–15). Парадный вход украшает горельеф свободной формы. Изображена Минерва на фоне арматуры с трофеями (№ 19). Серию настенных рельефов дополняют шесть плафонов, которыми декорирован большой камин в парадных покоях Дворца.⁶

По стилю ансамбль отвечает эпохе: дух барокко ощутим в общей динамической настроенности (драматизм везде подавляет изяще-

⁵ Документальных подтверждений участия Трезини нет. Роль Петра, история проектирования и постройки освещены В. А. Коренцовым (2015, 42–47).

⁶ В журнальной публикации (Королев, Позднев 2020) каминные рельефы не учтены. Четыре боковых, действительно, ничего не дополняют (орнаменты и изображения волн), но два центральных представляют несомненную ценность и необходимы для нижеследующего анализа – так же как и параллели с изображениями на рельефах Большого Каскада.

ство, статике противостоит движение), характерной грубоватой чувственности (обнаженные фигуры, любовная тема), равно как и в аллегоричности античных образов. Размещение широкого фриза между верхней и нижней частями здания также отражает барочное стремление к усилению динамики, чувства движения. Национальные черты этого стиля (немецкие, французские, итальянские) практически не заметны, так что его допустимо по аналогии с готикой назвать интернациональным поздним барокко. В композиции, пропорциях, пластических приемах, понимании наготы просматриваются аналогии с различными направлениями, которые оказали влияние на формирующуюся русскую скульптурную школу.⁷ Впрочем, сопоставить значительную часть исследуемых произведений с известными образцами искусства барокко довольно трудно: более половины барельефов Летнего дворца выполнены на столь низком художественном уровне, что подчас ближе напоминают примитивные любительские изделия, чем произведения европейского искусства.

Первое свидетельство о памятнике и первое указание на его авторство содержится в письме, адресованном Петром обер-комиссару по строительным делам Ульяну Сенявину 2.05.1714 г. Мимо этого текста не проходят даже путеводители, не говоря о специальных трудах. Мы встретим его и на страницах «Петербургской архитектуры в XVIII и XIX веках» И. Э. Грабаря, в которой ансамбль петровского дворца впервые становится предметом историко-художественного анализа. Нижеследующее попробуем прочесть с бóльшим, чем обычно, вниманием к деталям:

«...на летнем дворе на палатах штукаторною работою делать вновь между окнами верхними и нижним фигуры (как Боудеректор даст), фреджи делать так как начата...»⁸

⁷ Калязина, Комелова 1990, 92–113.

⁸ Цит. по Коренцвит 2015, 63; 82, прим. 83; автор ссылается на Общий архив Минва имп. двора (1888, ч. 2, стр. 48–49) и на И. И. Голикова (1792, Доп. X, 77–178). Ср.: Грабарь 1994 (1910), 51, со ссылкой на Голикова и И. И. Пушкарева (Описание С.-Петербурга и уездных городов С.-Петерб. губернии, СПб., 1839, Т. 1, 177–178). В открывающей тему небольшой монографии Петера Валле «Schlüters Wirken in Petersburg: Ergebnisse einer Studienreise» впервые установлено, что указание относится не к дворцу Екатерины I в Петергофе, а к Летнему дворцу Петра (Wallé 1901, 9; текст письма приводится в немецком переводе).

В беглом стиле, без внимания к орфографии, на свойственном эпохе волапюке (Baudirektor, freggio) выражено требование продолжать работу. Спрашивается, давно ли она «начата»? Начал, надо думать, Баудиректор: ремарка Петра подтверждает участие прославленного Андреаса Шлютера (1659–1714), официально именовавшегося «директором строительства»,⁹ в создании рельефов, которые, таким образом, оказываются единственным произведением мастера в его последний, недолгий, петербургский период: он умер в тот же месяц от какого-то инфекционного заболевания. Возможно, здоровье Шлютера уже покачнулось,¹⁰ но Петр все-таки надеется, что тот еще «даст» нечто, вероятно, эскизы. Делать приказано «штукаторной работой». В ходе реставрации 1962–1964 гг. проведенной под руководством А. Э. Гессена, выяснилось, что рельефы изготовлены намазной техникой:¹¹ на стену наносили известь с кирпичной крошкой (т. н. цемянку), что гораздо труднее, чем монтировать отлитую в мастерской готовую скульптуру. Видимо, эскизы отдельных рельефов были готовы уже в 1713 г., раствор начали наносить до наступления зимы. Явственно сказано о двух частях планируемой работы: первая относится к межоконным плафонам, вторая касается верхнего лепного фриза.¹² Присутствует и оппозиция между частями: фриз следует только завершить, тогда как к плафонам над первым этажом нужно приступить «вновь», читай – заново.

По догадке Н. Е. Лансере (о чем вскоре подробно), морские мотивы и образы победителей связаны с гангутской победой, и значит ансамбль – весь или частично – датируется временем после 27 июля 1714 г. Известие о смерти Шлютера приходит в Берлин в середине июня того же года.¹³ Что изображения, прославляющие морскую победу, были заказаны и исполнены раньше самой победы, естественно, исключается. Следовательно, немецкому скульптору не могут

⁹ Wallé 1901, 22–23; Kroll 1976, 113 (в прим. 2 даны подробные справки).

¹⁰ Ср.: Грабарь 1994, 55, с цитатой из воспоминаний Брюса.

¹¹ Кареева 2014, 162. До того считалось, что рельефы выполнены из терракоты и окрашены охрой, ср.: Мацулевич 1936, 38; ср. также ниже, прим. 114.

¹² Грабарь 1994, 50. «Фреджи» у Петра единственное число, и поэтому вряд ли соотносимо с межоконными рельефами (как предполагает Коренцвит 2015, 63).

¹³ 23.06 вдова Шлютера пишет Петру письмо по поводу полученного ей известия о смерти мужа (которого титулует «Oberbaudirektor»): Грабарь 1994, 51, прим. 1; Kroll 1976, 119.

принадлежать трактуемые аллегорически морские и военные сюжеты, которых не менее трети от общего количества изображений.¹⁴ Кто мог быть их автором?

Тот же вопрос возникает при сопоставлении и формальном анализе рельефов. Значительная часть их, как уже сказано, настолько груба, что непонятно, как можно было бы установить *любую* связь этих произведений с искусством создателя таких шедевров немецкого барокко, как памятник Великому Курфюрсту и ансамбль берлинского цейхгауза. Только для семи-восьми композиций можно с известной убедительностью доказывать, что в них отразился дух искусства Шлютера, остальные же в лучшем случае выполнены со знанием ремесла, но без тени шлютеровской выразительности. В «кустарных» рельефах заметно разделение труда: головы и торсы изготовлены с определенным профессионализмом, чего не скажешь о конечностях (см., например: № 1, 2, 3, 5, 27, 28; особенно ноги непропорциональны, неестественно изогнуты, голени уродливы и все кажутся вылепленными по одному образцу). Сама собой рождается мысль, что над исполнением изучаемых артефактов трудилась артель. Кем были эти скромные работники, и кто давал им указания?

Писатели об искусстве, упоминая ансамбль Летнего дворца, традиционно подчеркивают историко-культурное значение памятника. Уникальность его несомненна: более тридцати изображений на светские сюжеты, созданных в России начала XVIII в., прекрасно сохранились (в 2015–2016 гг. заново отреставрированы), все – на прежних местах, не утратив аутентичных условий своей репрезентации – в пространстве Летнего сада, без искажающих дополнений. Высокий политический статус (украшение первой резиденции Петра в новой столице) усиливается исторической ценностью: рельефы – самые ранние скульптуры Летнего сада. Столь значимый контекст предполагает обширную историографию. Между тем, ансамбль удостоился лишь одной специальной статьи (немецкого искусствоведа Ренаты Кроль), обзоры же в панорамных исследованиях петербургской архитектуры, Летнего сада, петровской эпохи и др. едва ли займут вместе два десятка страниц.

¹⁴ Ввиду дальнейшего отметим, что в образах горельефа с Минервой, обращенного к югу, скорее прочитываются победы на суше: сухопутные орудия, штандарты – эта композиция никак не коррелирует с морской тематикой.

Знаменательно сравнительно позднее вхождение рельефов в научную традицию. Как указывалось, впервые их привлек к рассмотрению И. Э. Грабарь в 1910 г.¹⁵ Для нескольких осевых вопросов его выводы оказываются решающими: Грабарь выясняет причастность к работе Шлютера и приблизительное время его смерти, найдя тем самым объяснение неровного качества рельефов. По гипотезе Грабаря, Шлютер выступает автором замысла, но не исполнения: «Оттого рельефы так неудачны по лепке, хотя некоторые из них сочинены прямо мастерски и совсем в шлютерском стиле».¹⁶ Поскольку характеристика не детализирована, не становится понятным, что именно «сочинил» немецкий скульптор. Эстетическая оценка, как можно ожидать, связана с мирискусничеством: для Грабаря и его единомышленников рельефы Летнего дворца имеют ценность как момент влияния европейской эстетики на дикую российскую почву. Грабарь хочет видеть в них продолжение той линии, которую начал Шлютер в серии рельефов с головами мертвых воинов для берлинского цейхгауза. В качестве возможного продолжателя Шлютера назван его формовщик, приехавший с ним летом 1713 г. из Берлина, П. Морберг.¹⁷ Так в историю рецепции памятника входит и закрепляется мысль о том, что он был «испорчен» в результате утраты связи автора со своим замыслом.

Следующее исследование, существенно дополнившее интерпретацию Грабаря, также принадлежит мирискуснической традиции – в ее самой поздней, уже советской, фазе. В 1929 г. Н. Е. Лансере опубликовал небольшую монографию о Летнем дворце – классический образец петербурговедческой литературы. Подход автора явственно отличается от того, которому следовал Грабарь: Лансере меньше интересуется историческая или национальная идентичность стиля, диалектика местного и западного, зато важно конкретное содержание, символика и иконография. Он приводит список и описание рельефов, каждый раз отмечая уровень исполнения. Попутно дается краткая интерпретация сюжетов (как ни странно, Овидий оказывается забы-

¹⁵ Из предшественников Грабарь упоминает «проф. Валле, которому принадлежит главная часть “воскрешения Шлютера” в Петербурге» (1994, 49, с прим. 5); Грабарь ссылается и на книгу Корнелиуса Густава Гурлита, пионера ‘Schlüter-Forschung’ (Gurlitt 1891).

¹⁶ Грабарь 1994, 51.

¹⁷ Там же; Мюллер 1925, 16; Kroll 1976, 129.

тым). В процессе толкования рождается идея связанности рельефов единой программой, аллегорически передающей историю участия России в Северной войне.¹⁸

Веским доводом в пользу этого предположения служит интерпретация рельефа, изображающего Амура с мечом у пояса, перевязью и царским шлемом в правой руке, который как бы сопровождает грозного вида морского «слона» (с хоботом и бивнями сухопутного, № 7). Лансере отмечает, что шведский флагман, взятый в плен при Гангуте и приведенный в Петербург, назывался «Элефант».¹⁹ Анализируя различия между группами рельефов, ученый приходит к выводу, что в их создании участвовало три автора. «Шлютер успел дать лишь наброски в рисунках и эскизной лепке (глине), едва ли успев закончить их своей рукой».²⁰ Доделывал Морберг с другими подмастерьями; в зависимости от того, насколько успел продвинутся Шлютер, возможно различить более или менее удачно законченные образцы.²¹ Далее, Лансере называет «неумелого лепщика-ремесленника», которому приписывает самые грубые рельефы. Слова Петра I «делать вновь, как баудиректор даст» трактуется следующим образом: «Очень может быть, что это – первоначальные барельефы, исполненные даже до приезда Шлютера, и которые Петр заказал переделать, но заменить их все же не удалось».²² Толкование трудно назвать удачным: кто мог бы лепить фигуры до приезда Шлютера и почему их не смогли заменить на лучшие? Другая гипотеза Лансере, напротив, кажется привлекательной и заслуживает большего внимания, чем ей уделяет новейшая литература. Отмечая «французский характер» изображений, на которых представлены путти с морскими чудовищами, Лансере предполагает, что к их созданию имел отношение Ж. Б. Леблон.

¹⁸ Лансере 1929, 22–23.

¹⁹ Там же, 27–28: «Что собственно имелось в виду изобразить этими барельефами, столь не похожими на остальные с мифологическими сюжетами? Не предположить ли, что они символизируют морские силы, Петровский юный флот? Особенно последний барельеф с изображением морского слона: ведь был у Петра 32-хпущечный корабль, называвшийся “Олифант” (1705 г.), или, что еще вероятнее, тот фрегат “Елифант”, отнятый в морском сражении при Гангуте у адмирала Эреншильда в 1714 году, как раз во времена отделки дворца».

²⁰ Лансере 1929, 28. То же: Wallé 1901, 9; Kroll 1976, 119.

²¹ Лансере 1929, 23; ср.: Kroll 1976, 116 (цитируются сходные оценки немецких искусствоведов; первые публикации относятся к середине 30-х годов).

²² Лансере 1929, 24.

Основания для этого дают «крупные размеры фигур, более изысканная и мастерская трактовка деталей», равно как и то, что эти фигуры «напоминают скорее рельефы, предназначенные для украшения фонтанов»: ²³ Леблон знаменит как создатель фонтанных ансамблей Петергофа.

Новую страницу дискурса открывает исследование видного знатока русской скульптуры XVIII в. Жанетты Мацулевич «Скульптура Летнего сада». Это издание увидело свет в 1936 г., всего через семь лет после публикации Лансере. Однако и методологически, и содержательно автор основывается на совершенно других предпосылках. Лансере раскрывает уникальные свойства памятника, у Мацулевич на первом месте его типологические черты. Ученую занимает функция рельефов в рамках художественной программы Летнего сада и шире – в границах истории новоевропейской скульптуры, те смысловые нагрузки, которые в данном историко-культурном контексте несет античность, элементы ее стилистики и иконографии. Мацулевич допускает, что в рельефах «могло заключаться пропагандистско-прославляющее начало», но решительно восстает против выдвинутой Лансере гипотезы об отражении в них конкретных событий. Рельефы восходят к образам западноевропейского искусства. ²⁴ По мнению Мацулевич, перед нами «нереальный, нарядный, праздничный мир, населенный богами и богинями, нимфами и аллегориями, в которых нет ничего античного кроме наготы и которые имеют еще то преимущество в глазах “высшего общества”, что понимание их значения недоступно “толпе”». ²⁵ Разделяя теорию «трех манер», ²⁶ Мацулевич категорически исключает участие Леблona. Рельефы, которые Лансере приписывал последнему, она объявляет творением Шлютера. ²⁷ Ко

²³ Там же, 26.

²⁴ Мацулевич 1936, 38; ср. 44, в связи с анализом рельефа «Амур <...> с большим морским слоном» (№ 7): «...при несколько более пристальном рассмотрении этого вопроса нам удалось найти полные историко-художественные аналогии и к этому, и ко второму рельефу (мертвый мальчик на дельфине), которые появляются на итальянских памятниках XVI–XVII веков. Тем самым, стройное и казавшееся совершенно убедительным предположение Лансере разрушается». Однако никаких источников Мацулевич не указывает.

²⁵ Мацулевич 1936, 37; 38–39.

²⁶ Лансере 1929, 23; Мацулевич 1936, 39–40.

²⁷ Мацулевич 1936, 39: «Они настолько законченно-декоративны по композиции и удачны по исполнению, что могут принадлежать только руке очень крупного

второй группе причисляются те, для которых мастер успел сделать эскизы, впоследствии взятые за основу опытными работниками низшего разряда (снова упоминается Морберг, также фигурирует нюрнбергский резчик Ганс Конрад Оснер [1669–1747], работавший в Петербурге с 1710 г.).²⁸ «Наконец, третья группа, очень немногочисленная, представляет собой, по всей вероятности, ремесленные доделки по эскизам Шлютера, так как их композиционный рисунок зачастую не понят исполнителем, а лепка совершенно беспомощна».²⁹ В итоге, разбор Мацулевич возвращает к схеме Грабаря: талантливый автор и в разной степени малоспособные исполнители; целое принадлежит Шлютеру, остальные только портили.

То обстоятельство, что сюжеты рельефов имеют аналоги в европейском искусстве XVI–XVII веков, не исключает, вопреки Мацулевич, возможности аллегорического прочтения, соотносящего их с современной им реальностью. Античного же в этих изображениях определено больше, чем нагота фигур: чтобы в этом убедиться, достаточно заглянуть в Овидия (чего Мацулевич, как и Лансере, не делает). Сказанные моменты определили путь исследования памятника в послевоенное время. Инновативным становится разбор М. А. Тихомировой в книге «Памятники. Люди. События: из записок музейного работника», посвященной послевоенной реставрации скульптурных памятников Ленинграда и пригородов.³⁰ Автор восстановила в правах версию Лансере о том, что программа рельефов связана с победами в Северной войне. На многих примерах демонстрируется, как античный сюжет, трактуемый художником XVIII в., превращался в аллерию на актуальную тему. Впервые в истории дискурса как источник упомянут Овидий, причем указано на переводы и издания «Метамор-

мастера». Мацулевич не пишет об оригиналах, полагая, что Шлютер завершил только модели. По мнению О. Вульф, следы участия Шлютера, наоборот, настолько незначительны, что их вообще невозможно выявить (Wulff 1932, 25).

²⁸ Мацулевич 1936, 39; ср.: Kroll 1976, 133, прим. 79, с дальнейшими библиографическими указаниями. Оснер – автор надвратного барельефа Петровских ворот Петропавловской крепости «Низвержение Симона-волхва».

²⁹ Мацулевич 1936, 40.

³⁰ Автор принимала непосредственное участие в описываемых событиях. Первая работа Тихомировой о рельефах, в которой устанавливалась их связь с изображениями на Большом каскаде Петергофа, относится в 1948 г.: Кареева 2012, 45, прим. 15. Названная выше книга вышла в 1970 г., однако более известно второе, дополненное, издание 1984 г., далее ссылаемся на него.

фоз» петровского времени, как и на факт использования Овидиевых образов в триумфальных арках и в символике праздников.³¹ Ценным вкладом в исследовательскую традицию явилось соотнесение с ансамблем Летнего дворца рельефов петергофского Большого каскада, законченных в 1720-е гг. Насколько мы можем судить, позицию Тихомировой разделяет большинство исследователей.³²

В 1976 г. Рената Кроль опубликовала статью о работе Шлютера над отделкой Летнего дворца, приведя впечатляющие параллели для пяти рельефов с путти и морскими чудовищами (№№ 7, 9, 12, 14, 15; сюда же относится центральный рельеф камина, № 30). Исследовательница доказала, что изображения восходят к гравюрам итальянского мастера эпохи позднего Возрождения Джованни Андреа Мальоли (Maglioli, fl. 1580–1610). Сюжеты взяты с древних саркофагов, изученных художником в Риме.³³ Образы Мальоли приобрели популярность у современников и были несколько раз копированы: первый раз, по-видимому, в Нюрнберге Адамом Фуксом (1583–1606), затем, независимо от Фукса, в Риме Лоренцо Ваккари (или Ваккарио, Vaccarius, fl. 1574–1608).³⁴ По наличию всех изображений в серии, в также по направлению рисунков, Кроль установила, что оригиналом для рельефов послужили гравюры Фукса.³⁵

³¹ Тихомирова 1984, 197–199.

³² Ср.: Морозов 1974, 198: «Наружные барельефы Летнего дворца, выполненные по моделям и эскизам А. Шлютера, на мифологические сюжеты, заимствованные из “Метаморфоз” Овидия, и готовые декоративные мотивы, с участием дельфинов и купидонов, трактовка которых несет черты рококо, вероятно, осмыслились современниками в связи с политическими задачами и военными успехами Петра». Таковы аллегории “Персей, освобождающий Андромеду” и “Персей, побеждающий Медузу”, находящие аналогию в оформлении петровских триумфов». Распутывая в одной фразе клубок связанных с рельефами проблем, Морозов, как видим, следует Тихомировой.

³³ Kroll 1976, 122–124. Разрозненные листы Мальоли каталогизированы; в сводной таблице указано, какие изображения копированы Фуксом, Ваккари и какие использованы Яном Теодором Де Бри для фриза с морскими чудовищами (эти гравюры хранятся в Эрмитаже, инв. №№ 768–773).

³⁴ О нем: Burg 2001, 235; Balesi 2008.

³⁵ Kroll 1976, 125. Ошибочно у С. О. Андросова (2003, 106), о рельефе № 15 («Мертвый мальчик на дельфине», на сюжет из Элиана, см. ниже): «Эта композиция восходит к гравюре Фукса, который заимствовал ее не у Мальоли, а у другого итальянского мастера – Лоренцо Ваккарио, также работавшего в Риме в конце XVI – начале XVII в». Ваккарио копировал гравюры Мальоли в 1608 г., когда Фукса уже не

Исследовательница тщательно взвешивает альтернативы авторству Шлютера, приходя к выводу о гетерогенности абсолютного большинства рельефов. Берлинский скульптор успел в лучшем случае оставить несколько эскизов. Остальное – дело рук его сотрудников, а также других скульпторов и архитекторов, работавших над архитектурными ансамблями Петергофа и Летнего сада.³⁶ Кроме Морберга и Оснера в статье названы имена Иоганна Фридриха Браунштейна (работал в Петербурге в 1714–1728 гг.), занимавшего должность «баудиректора» после Шлютера и до Леблота³⁷ (причастность которого Кроль также не исключает), Георга Иоганна Маттарнови, ученика Шлютера (ум. в 1719, автор проекта первого Зимнего дворца Петра и Кунсткамеры), Николо Микетти (1675–1759, в Петербурге с 1718 г.), сменившего Леблота на посту директора построек, наконец, ученика Микетти и Трезини М. Г. Земцова (1688–1743). Каждый из них включался в работу на какой-то стадии; рельефы Летнего дворца – их коллективный труд. Слабость этой гипотезы, наиболее правдоподобной из высказанных, выявляется в эстетической плоскости: все перечисленные кандидатуры, даже если они были в первую очередь архитекторами, получили основательную профессиональную подготовку как рисовальщики; едва ли они могли допустить те ошибки, которые мы видим в изображениях человеческого тела на рельефах.

Статья Р. Кроль стала последним словом в изучаемом дискурсе; в новейших работах ее тезисы или разделяются (зачастую без ссылок), или незначительно корректируются.³⁸ Основные оппозиции

было в живых. Данное изображения в серии гравюр Майоли утрачено, но судя по тому, что его копировали и Фукс, и Ваккари, можно с уверенностью приписывать оригинал Мальоли.

³⁶ О работе Шлютера в Петергофе, строительстве “люстгауза” Монплеизир, участия в нем Петра, роли Браунштейна и других ассистентов см.: Hinterkeuser 2010, 273–276.

³⁷ Видимо, поэтому убежденность в том, что работу Шлютера продолжил Браунштейн (в частности, завершил «Триумф Минервы» и рельефы с путти), разделяют многие: Шилков 1954, 154; Кузнецова 1973, 45. Бернд Николаи, автор статьи в *Neue deutsche Biographie*, называет двух продолжателей – Браунштейна и Маттарнови (Nicolai, 2006, 112); ср.: Medvedkova 2007, 168 (не отрицается и участие Леблота).

³⁸ После Кроль в разработке темы прослеживается регресс. С. О. Андросов – авторитетнейший знаток скульптуры Летнего сада – в книге «Античные мифы в камне и бронзе» (2003 г.) дает перечень и описание рельефов, сопровождаемые в ряде мест аллегорическими толкованиями и ссылками на литературные и

были, таким образом, выявлены, однако решений, равно приемлемых для большинства ученых, не возникло. Значение памятника напрямую связано с вопросом о его авторе, и пока этот вопрос не решен, ценность рельефов Летнего дворца приходится признать не до конца опознанной.

В глазах большинства чарующий историзм петровских строк («Будиректор» и т. д.) отсекает причастность к рельефам других мастеров кроме Шлютера, в том числе Леблона, приехавшего в Россию лишь в августе 1716 г. Между тем, письмом Петра датируется *продолжение* работ над рельефами. Гангутская победа также дает *terminus post quem*. О дате же *окончания* практически ничего не известно. На гравюре А. Зубова 1716 г. виден (не полностью) северный, обращенный к Неве, фасад. Здесь рельефы присутствуют, правда, какие и в какой степени законченности, не позволяет распознать мелкий масштаб. Рисунок из коллекции Ф. Берхгольца воспроизводит южный фасад без центрального рельефа; остальные плафоны намечены схематично, без изображений, на месте торжества Минервы – прямоугольник, такой же как и прочие.³⁹ Возможно, рисовальщика подвела память: вместо восьми окон (осей) на рисунке представлено девять. Однако такую ошибку сделать легко; ее делает добрая половина наблюдателей. Но трудно думать, что художник, не забывший крошечный флюгер в виде Георгия Победоносца, упустил большой горельеф над входом. Работы по фасадам продолжались не один год. Конечно, одни сочтут немецким и «шлютерским» то, в чем другие поспешат заметить

художественные источники. Толкования восходят к Мацулевич, Тихомировой и Кроль; в нескольких местах ученый уточняет атрибуцию, ссылаясь на наблюдения Н. В. Кареевой. Известный исследователь памятников Летнего сада, историк и археолог В. А. Коренцвит в сочетающей научность с увлекательностью монографии «Летний сад Петра Великого. Рассказ о прошлом и настоящем» (2015) упоминает рельефы лишь для того, чтобы сослаться на «опубликованный материал», к которому, по признанию автора, ему «нечего добавить»; следует ссылка на популярную книгу Ю. А. Ракова «Скульптурный Олимп Петербурга: путешествие в антично-мифологический Петербург» (2000 г.), где содержится краткое, по одной-две строки на каждый, описание сюжетов, предваренное трехстраничным обзором; этот перечень сильно уступает более ранним спискам, Овидия автор нигде не вспоминает, историю создания ансамбля не тематизирует.

³⁹ С фотографической копией рисунка удобно ознакомиться на интернет-портале: https://igardens.ru/the_palace_of_peter-i/#lightbox/gallery-1/0 (10.10.2022).

«французский характер». Вместе с тем, очевидно, что среди лучших из исследуемых барельефов присутствуют выполненные в разной манере. Наш случай необычен: возможно, ни один из рельефов не был – от чернового эскиза до готового объекта – исполнен одним художником, «участие» нужно понимать лишь как большую или меньшую степень задействованности. В период после смерти Шлютера и до конца работ в них определенно «участвовал» крупный мастер – Леблон, Микетти или другой.

Причастность Леблону наиболее вероятна в силу следующих обстоятельств. Мастерам не указали, какие сюжеты использовать для декора большого камина. Видимо, в начальном плане камин не учитывался, идея украсить его теми же картинами, какими украшены фасады, родилась спонтанно при отделке внутренних покоев. Рельефы камина выполнены в схожей технике. На три нижние плоскости перенесли детали пейзажей. Два боковых изображения невыразительны: морские волны и пустой берег. Над горизонтальными плафонами вытягиваются вдоль стен узкие вставки с искусно выполненным, хотя и простым по структуре, орнаментом. Над зевом камина помещен скрупулезно изготовленный рельеф с морскими волнами, омывающими скалистый берег (№ 31). На переднем плане – склоненное под ветром дерево (ср. №№ 29, 27, 11), вдаль – крепость над обрывом, у стен выются клубы дыма, как если бы из крепостных орудий стреляли в сторону моря. Подобный сюжет мог изобрести и сам Петр. В любом случае, камин украшали позднее фасадов, и Шлютер не мог участвовать в этой работе. Между тем, центральный, наиболее выразительный, крупный рельеф камина – Амур с трезубцем на дельфине (№ 30) – выполнен в том же стиле, что и другие рельефы с пути. Итак, приписать их Шлютеру, скорее всего, невозможно.

На одном из созданных по эскизам Леблону рельефов Большого каскада в Петергофе представлено состязание Гиппомена и Аталанты (рис. 2). Герой бросает яблоки правой рукой через левое плечо, героиня подбирает их. Идентичный рельеф присутствует на южном фасаде Дворца (рис. 1, № 22). Фигуры похожи точь-в-точь, движения переданы одинаковым образом; вывернутая левая рука Гиппомена, в которой он держит яблоко, его «русская» прическа, как надеемся, не были скопированы реставраторами, но воссоздают доступные для реставрации фрагменты оригинала. Предположение

Лансере об авторстве Леблона следует, таким образом, признать правдоподобным. И. Ф. Браунштейн, помогавший Шлютеру, также работал вместе с Леблоном над оформлением Каскада и после смерти архитектора завершил его проект. Однако Браунштейн не был самостоятельным художником.

На фоне сказанного проясняется роль Шлютера. Ему принадлежит идея декорировать фасад серией барельефов. Даже если бы опубликованный Грабарем документ не сохранился, общие формально-стилистические особенности могли бы это подтвердить. Искусство терракотовых рельефов хорошо знакомо немецкой скульптурной школе XVII в., как и сам принцип соединения скульптуры и архитектуры. Относительно небольшой дворец украшают 29 рельефов; будучи размещенными на одном фасаде, они заполнили бы его целиком. Такое решение мог принять автор ансамбля из 22 масок умирающих воинов, украсившего Берлинский цейхгауз. По критическому замечанию современника, Шлютер «был бы не прочь все стены сплошь занять скульптурой».⁴⁰ Вместе с тем, рельефы Летнего дворца образуют собственное, отдельное от архитектурного контекста и декоративной функции художественное пространство, превращаясь в самоценный художественный предмет.

Надвратный рельеф с Минервой чаще других приписывают Шлютеру.⁴¹ «Триумф Минервы», действительно, многотруден – как пластически, так и иконографически. Однако в готовом произведении, уже на фасаде, фигура богини вписана неловко: короткие подогнутые ноги Минервы выглядят комично. Если сравнить этот рельеф с известными оригиналами Шлютера, бросится в глаза схематизм, недостойный виртуоза европейского барокко. Напрашивается предположение, что надвратный рельеф завершали помощники. Гетерогенный характер памятника позволяет переоценить функцию второстепенных участников, освобождая «Торжество Минервы», также как и ряд других составляющих комплекса, от необходимости быть «испорченной» работой Шлютера и открывая новые перспекти-

⁴⁰ Грабарь 1994, 50.

⁴¹ Впрочем, Кроль (1976, 132) считает его творением Маттарнови на том основании, что из продолжателей Шлютера только он был по профессии скульптором, а не архитектором. Грабарь (1994, 50) предполагал, что не только модель, но и конечный результат принадлежит великому немцу.

вы для интерпретации. Среди исполнителей были сотрудники Баудиректора, возможно, и другие приехавшие благоустраивать Петербург иностранцы. Творческий замысел отчасти принадлежал Леблону, завершать работу помогал Браунштейн со своими подмастерьями. Но все же не они лепили Диану и Актеона (№ 29) или исполненную в топорной манере, с откровенными элементами лубочного стиля, Нереиду на гиппокампе (№ 1). Присутствие в ансамбле столь грубо выполненных рельефов (еще чаще – отдельных фрагментов) означает, думаем, что перед нами – произведение русского искусства с наименьшей примесью иностранного вмешательства. Кустарность не наносит ущерба их ценности. Напротив, изучаемый артефакт превращается из незавершенного художественного высказывания гениального европейца в первую попытку отечественного искусства своими словами заговорить на языке классики. Учитывая, что уже через несколько десятилетий русские художники научаются владеть этим языком с замечательной выразительностью, причем придавая своим произведениям национальный колорит, сам факт самостоятельности имеет особое значение.

Нетривиальность изучаемых артефактов лучше прочего способно выявить сопоставление с уцелевшими барельефами петергофского Большого каскада, на целесообразность которого указала М. А. Тихомирова.⁴² Действительно, при общеизвестной фрагментарности сохранившегося искусствоведы в состоянии отождествить 15 сюжетов. Шесть совпадают с барельефами Дворца: кроме упомянутых «Гиппомена и Аталанты», «Нептун и Амфитрита» (рис. 3), «Персей и Андромеда» (рис. 4), «Диана и Актеон», «Похищение Прозерпины». Еще пять, хотя не имеют соответствий, трактуют сюжеты Овидиевых «Метаморфоз»: «Золотой век» (1, 89–113); «Нарцисс» (3, 402–510); «Несс похищает Деяниру» (Геркулес изображен стреляющим в похитителя из своего лука, ср. 9, 101–102); «Падение Фазтона» (2, 315–324) и «Состязание Пана с Аполлоном» (11, 157–171). На этом сходства заканчиваются. Фигуры Гиппомена и Аталанты стилистически близки персонажам соответствующего рельефа Дворца, но композиционно картина состязания на рельефе Каскада решена иначе: вместо моря – яблоня и Венера с яблоком в руке. Композиция других картин также отличается, объем ярко выражен и детали размещены в совершенно ином порядке, чем на пейзажных рельефах Дворца.

⁴² Тихомирова 1984, 388.

Персонажи объединены условно-символически, наивного стремления к реализму нигде не заметно. Все элементы выполнены в надлежащих пропорциях.

Еще существеннее тематические отличия. Рельефы Дворца поэтизируют море, тогда как в леблонском комплексе главное – вода, водная стихия, что и естественно в декоре фонтана. Морские божества присутствуют почти везде, мы видим целый сонм водяных и целый зверинец морских чудовищ, но лишь на одном рельефе («Отдыхающий Нептун», рис. 5) – само море, с берегами и кораблями вдали. Варьируются идиллические мотивы; многожды повторены Пан и сатиры в компании с амурами. Куртуазная тема представлена серией «похищений» (вдобавок к названным – «Тритон, похищающий младенца»). Четкая, композиционно единая аллегорическая программа не прослеживается, политические аллюзии отсутствуют. Рельефы Большого каскада замыслил и исполнил скульптор французской школы, они дают прекрасный образец барочной фонтанной скульптуры – не более. Созданные кустарями рельефы Летнего дворца, при всем их несовершенстве, в историко-художественном плане гораздо интереснее.

В условиях гетерогенности, смешанного авторства, вопрос об истинном создателе вовсе не парадоксален. Связующими мотивами, общей смысловой и композиционной структурой изучаемый памятник обязан не Шлютеру, не анонимным отечественным и полуанонимным иностранным подмастерьям, не Леблону или другим европейским мастерам и их русским ученикам. Пусть даже история создания рельефов распадается на несколько изолированных событий, ансамбль воспринимается как целое, и это целое пронизано логикой, в композиции обнаруживается творческое мышление, которое свободно обращается с темами победы, власти, любви, моря. Как и должно быть в концепции дворца, предназначенного для летнего пребывания, парадным оказывается южный фасад. Рельефы этого фасада указывают на его статус. Здесь – корона в картуше над входом, трофеи, изображения верховных божеств античного пантеона. Западный фасад теснее всего связан с пространством сада. На нем видим Аполлона, преследующего Дафну, быка, похищающего Европу, Персея и Андромеду, Актеона, Меланфо. Любовная драма разы-

грывается по разным сценариям, развлекаая дам и кавалеров, приглашенных в Летний сад.

Северный фасад открыт в сторону Невы и вместе с тем связан с пространством личных покоев: сюда выходят окна всех спален. На изображениях сплетаются морские, военные и любовные мотивы: амур с морским слоном и львами, Юпитер, побеждающий Тифона, Минерва над морем с бредущей по берегу уродливой Завистью, влюбленный Пан, Венера. Восточный фасад ближе всего к воде, причем там, где наблюдалось (и наблюдается) самое активное движение – у истока Фонтанки. Здесь находится большинство крупнофигурных рельефов с мальчиками и морскими чудовищами.⁴³

Учитывая, как тесно в этом распределении сплетаются литературные и аллегорические, личные и государственные смыслы, мы вправе предположить, что автором целого является сам Петр I. Он один мог разместить лучшие рельефы на второстепенном восточном фасаде лишь потому, что этот фасад нависает над водой. Он один мог принять решение украсить царский фасад сценами, политический смысл которых вычитывается из любовной истории, и соотнести определенные сюжеты с Летним садом, а другие – с Невой и Фонтанкой. Участие Петра в составлении аллегорических программ документально засвидетельствовано.⁴⁴ Предположительно, смерть Шлютера заставила царя взять дело в свои руки. Идейно он чувствовал себя совершенно свободным, но когда дело доходило до необходимости реализовывать план, оказывался скован по рукам и ногам. Приходилось довольствоваться доступным ресурсом: вместе с западноевропейскими работниками вели местные лепщики. Едва ли эта работа шла гладко, и хотя Петр всегда спешил, пришлось обратиться к Леблону, чья помощь на окончательной стадии могла оказаться весьма ценной. Однако руководителем проекта, который «запустил» Шлютер,

⁴³ Близкие по манере исполнения серии не объединяются: рельефы с путти и морскими животными разнесены по северному и восточному фасадам и отделены друг от друга, №№ 10, 11.

⁴⁴ 10.12.1703 он писал Ф. А. Головину: «Послал я к вашей милости книгу: Толк о воротах, выправя. Если в чем за скоростию не так, поправьте и велите печатать, чтоб до праздника вышла из дела» (ПБП II, 306). Трудно сказать, какую именно книгу правил Петр. «Торжественные врата, вводящие в храм безсмертных славы...» (см. ниже, разд. 2.1), напечатаны месяцем раньше. О живом интересе Петра к аллегориям в скульптуре ср.: Морозов 1974, 197–199.

до конца оставался Петр, распределял картины и задавал темы он. Любовная, например, представлена в рельефах гораздо шире, чем мотив войны и победы, подчас без опознаваемого идейно-политического смысла, что дает повод предполагать исконность ее в общем плане: во дворце Петр предполагает проводить летние месяцы в обществе любимой спутницы, недавно ставшей официальной супругой.⁴⁵ Амур с трезубцем Нептуна на центральном рельефе Камина (№ 30) наглядно свидетельствует о замысле царя. Морская тема, в сочетании с куртуазной, раскрывает общий смысл комплекса. Дворец вписан в пейзаж (гениальным Трезини, или же самим Петром) таким образом, что невольно рождается ассоциация с готовящимся к отплытию судном. Отмечалось, что знаменитый «ветряной прибор», интегрированный в конструкцию Летнего дворца, делает его похожим на корабль.⁴⁶ То же самое можно сказать и о рельефах. Опоясывающие здание со всех сторон, они напоминают вытянутые вдоль ватерлинии резные украшения парусников эпохи барокко (царь-плотник принимал участие в создании подобных украшений). Дворец превращается в фантастический корабль, античная мифология становится его частью и одновременно тем морем, сквозь которое он прокладывает свой путь.

1.2. Источники и прообразы

Авторство Петра, обожавшего все связанное с морем, сказалось, по-видимому, и в том, что сюжеты Овидия, в которых море никак не фигурирует, представлены в рельефах Летнего дворца на морском фоне. Яркий пример – Минерва и Зависть: у Овидия жуткая поедательница змей обитает *inimicus in vallibus*, куда не проникает ветер (*Met.* 2, 761–762). На рельефе видим ее идущей вдоль пляжа (№ 2, ср. 2, 773–782: изображена та сцена, когда Зависть выходит из своего логова и созерцает великолепную богиню; *pectora felle virent*, «груды зеленеют желчью», художник постарался передать особенно реалистично: велено было подобного ничуть не стесняться).⁴⁷ В плане общего распо-

⁴⁵ Нельзя не заметить отсутствие в комплексе сюжетов, связанных с Вакхом, столь любимым в кругу Петра. В «Метаморфозах» этих сюжетов масса. Очевидно, царь не захотел привлекать вакхическую тему для оформления своего семейного дома.

⁴⁶ Калязина, Комелова, рис. 201 (без указ. стр.)

⁴⁷ Kroll 1976, 118: «Minerva und Invidia»; Андросов 2003, 103: «Минерва и сирена (?)»; трактовка второй фигуры как Зависти предлагается в качестве альтернативной. Сирены – полуптицы, однако ничего птичьего в уродливой фигуре нет.

ложения существенно, что эта картина, аллегорический подтекст которой прозрачен, помещена на фасаде, обращенном к Неве. На той же стене – Пан, схвативший тростник-Сиригуну (№ 6, *Met.* 1, 705–706). Хотя метаморфоза Сиригун у Овидия логичным образом происходит на берегу реки (Ладона: как и большинство рек Греции, эта протекающая на Пелопоннесе река больше похожа на широкий ручей), на рельефе – бескрайний морской простор. Гиперболизированная фигура Пана, хитрый вид смеющихся амуров и – чтобы придать намеку полную ясность – точное до мелких деталей изображение европейской по виду крепости на скале оставляют мало сомнений в аллегорическом смысле рельефа: подразумеваются неудачные попытки шведов захватить Финский залив, Неву и Ладогу.⁴⁸ В том же духе прочитывается другая картина из «Метаморфоз» на этом фасаде – превращение ликийцев в лягушек (№ 4, *Met.* 6, 366–381: запечатлен момент, когда Латона, обратясь к небу, заколдовывает негостеприимных жителей Ликийи). Тем, что на рельефе изображено дерево (делосская олива? ср. 6, 335), мы обязаны контаминации мифологических сюжетов, в целом характерной для исследуемого комплекса. Овидиев пейзаж лишен моря: блуждая по засушливой Ликийи, Латона мучится жаждой; она останавливается возле илистого озера (6, 363–365), в котором после превращения и поселяются наказанные лягушки-ликийцы, не дававшие богине напиток. На рельефе же снова – море, с парусной лодкой на горизонте. Намек прозрачен: кара постигла тех, кто не давал русским выйти к Балтике. Рядом Юпитер, превращающий вероломного и кровожадного Ликаона, то есть, очевидно, напавшего на Россию Карла, в волка (№ 5, ср. *Met.* 1, 230–239; волк погружается в морские волны, но Аркадия, родина Ликаона, лишена выходов к морю⁴⁹). Не из Овидия в этом ряду – Амур, укрощающий льва (№ 8, вещь восстановлена реставраторами),

⁴⁸ Толкование Н. Д. Кареевой, приведенное С. О. Андросовым (2003, 104): «намек на Карла XII, который пытался опереться на Мазепу, как Пан – на шаткий тростник», – ценно лишь пониманием того, что сюжет выбран не наудачу.

⁴⁹ Принимаем толкование Р. Кроль (1976, 117). У Мацулевич (1936, 43) «морское чудовище с длинным языком»; возможно, «язык» – это огонь, который изрыгает зверь, и мы снова имеем дело с контаминацией образов. С. О. Андросов (2003, 104) предполагает, что под чудовищем подразумевается Тифон. В таком случае литературные источники трудно отыскать: у Овидия Тифон сторукий (*Met.* 3, 103);

и еще один Амур, борющийся с морским львом (по гравюре Мальоли, рис. 7): львиная тема – общее место в литературе и искусстве времен Северной войны. Юная nereida верхом на гиппокампе, который несетя, едва погружаясь, по спокойной поверхности вод (№ 1), очевидно, также отсылает к морским успехам Петра. Учитывая весь описываемый однотипный ряд, образ морского слона с амуром (№ 7), восходящий к Мальоли (рис. 6), нельзя, думаем, трактовать иначе, чем предложил Н. Е. Лансере.⁵⁰ Венера, возносящаяся на небеса из родной стихии (№ 3), разумеется, также доступна истолкованию в политическом духе, хотя вероятнее, что автор пожелал и на невском фасаде оставить место для альковной темы: как упоминалось, окна спален выходят на север.

Пять из шести рельефов западной стороны отсылают к тексту «Метаморфоз», однако, несмотря на неизменное присутствие моря и связанную с этим геополитическую метафорику, в целом имеют более интимный смысл, чем сюжеты северной стороны. Известнейший в аллегорическом искусстве образ, Аполлон и Дафна (№ 27, *Met.* 1, 548–559, сцену превращения допустимо локализовать в устье Пенея, так что море здесь не выдуманно), люди творчества, начиная с Петрарки, воспринимают как символ любовной игры, или торжества добродетели, или даже бессилия поэзии изменить жизнь,⁵¹ но никогда не ассоциируют с политической тематикой. Равно и неосторожный свидетель Диановой наготы (№ 3, 189–194, в рельефе схвачен момент превращения: прыснув в лицо Актеона водой, богиня опустила

в «Библиотеке Аполлодора» (напомним, что в русском переводе она вышла лишь в 1725 г., и, если верить сказанному Феофаном Прокоповичем в Предисловии, ранее Петр о произведении Псевдо-Аполлодора не знал; см. гл. II, разд. 3), Зевс поражает чудовище серпом (1, 6 [41]); у Валерия Флакка – держит за волосы (3, 132). Подробнейший рассказ о Тифономахии присутствует в начале *Dionysiaca* Нонна. У Нонна перуны Зевса в центре сюжета. Нам, однако, неизвестно, насколько свободно текст Нонна мог использоваться в аллегорике петровского времени.

⁵⁰ В отличие от оригинала, у мальчика на рельефе № 7 взрослое лицо, в котором даже просматривается некоторое портретное сходство с Петром.

⁵¹ Bernard 1987, 73; 83; 107–109; 138 etc. В трактовке мифа Овидием автор усматривает анти-августовский пафос (19), но даже если так, рецепция этой идеи не отразила.

руку; море здесь – явная натяжка: римский поэт помещает купальню Дианы в лесном гроте), едва ли убедителен в государственном контексте, зато очень уместен в куртуазном.⁵² Общая тема западного фасада – триумф женственности. Политика осмысляется здесь через образы, предстающие – и у Овидия, и на рельефах – в эротической окраске: таковы Персей, освобождающий Андромеду (№ 24; вылетев из-за скалы, герой увидел деву и обращается к ней с пылкой речью, ср. *Met.* 4, 672–681, особенно 678–679: *non istis digna catenis, / sed quibus inter se cupidi iunguntur amantes*; Персей представлен верхом на Пегасе – обычная в искусстве барокко контаминация; о войне не дает забыть крепость на заднем плане, на вид более русская, чем на рельефе № 6: в таких вещах наш автор понимал куда больше, чем в античной мифологии)⁵³ и похищение Европы (№ 25, *Met.* 2, 872–875; 6, 104–107; рельеф изображает героиню плывущей на быке, но авторы помнили и предшествующую сцену, 2, 862–863: *gaudet amans et, dum veniat sperata voluptas, / oscula dat manibus; vix iam, vix cetera differt*). Необычно изображение Меланфо – возлюбленной Нептуна, похитившего ее в облике дельфина (№ 28; *Met.* 6, 120). Дева обнимает левой рукой предмет, напоминающий одновременно и лиру (или арфу: надеемся, что струны аутентичны, а не додуманы реставраторами), и ящик, похожий на урну, из-под крышки которой вырывается дым. Принцип действия *золотой арфы* был впервые описан в трактате Атанасия Кирхера «*Musurgia Universalis*»

⁵² Андросов 2003, 103: «Возможно, в сюжете содержится намек на короля Швеции Карла XII, вторгшегося в Россию». Ср., однако, примечание к прозаическому переводу места, цитируемое М. А. Тихомировой (1984, 199): «Для того сие вымыслил стихотворец, что Актеон zelo был охоч к ловле и на той охоте все свое имение истратил. Как и ныне на свете есть много». По-видимому, толкователь петровского времени и современный нам ученый одинаково неправы: истинное значение образа не раскрывается ни в геополитическом, и ни в морализаторском плане, но кажется связанным с игривой символикой регулярных садов барочной эпохи.

⁵³ Из описания триумфальных ворот, построенных в 1703 г. в Москве, следует, что образ аллегорически намекал на освобождение Ижорских земель: Тихомирова 1984, 204. Ср.: Гребенюк 1979, 20: «Знаменует же ижорскую землю по сие время лву свейскому близ Фионскаго (Варяжского) моря в снадение попущенную и крепкими городами, жесточайшими чепми к Свейскому царству прикованную, юже Российский Персеуш, его царское пресветлое величество, взяв, сию от плена свободи».

(1650). Чья прихоть заставила вручить дочери Девкалиона мифический прототип изобретенного Кирхером инструмента, понять нетрудно: Петр с детства испытывал живой интерес к техническим новшествам. В образе Меланфо у Овидия нет и не может быть лиры. Почему она появляется на рельефе? Полагаем, по той же самой причине, по которой Персей сидит на коне Беллерофонта. Тот, кто компоновал изображения, хотел включить античный материал наиболее полно, но не придавал значения точности, ориентируясь на аллегорическое искусство эпохи или руководствуясь собственными впечатлениями.⁵⁴ Частые контаминации ставят под вопрос причастность к созданию рельефов петровских литераторов или тех исторических личностей, которые, как можно предположить, были хорошо знакомы с античной мифологией, таких, например, как П. А. Толстой, которому долгое время приписывали авторство перевода «Метаморфоз».⁵⁵ Стремление нашпиговать картины античными образами выдает вполне определенный, хорошо известный историкам, характер, попутно свидетельствуя и об искренности чувства, которое Петр Великий испытывал ко всему, что шло от античности.

На восточном фасаде темы любви и моря⁵⁶ находят весьма своеобразное воплощение. Серия путти с морскими чудовищами, которая восходит к Мальоли через посредство Фукса, включена в ансамбль не как художественная данность, наработка, пригодная для любого архитектурного и образного контекста. То, что *prima facie* выглядит ком-

⁵⁴ Он обманул и своих исследователей. Изображенную на рельефе *женскую* фигуру все именуют «Арион и дельфин» (Андросов 2003, 102).

⁵⁵ Тихомирова 1984, 199; ср., однако: Николаев 1988, 162–164.

⁵⁶ Возможно, эти темы, кроме каминного рельефа (№ 30), объединяет также *Venus marina* на западном фасаде (№ 26). Так думает Лансере 1929, 30), заметивший (гусевидного) голубя; то же: Мацулевич 1936, 42. Андросову (2003, 101) мешает отсутствие в композиции маленького сына и спутника Венеры, но в иконографии сюжета Амур не обязателен (например, у Ботичелли его нет), Амфитрита же, которую видит здесь ученый, во-первых, не отыскивается у Овидия (тогда как Венера в «Метаморфозах» – стержневой образ) и, во-вторых, не связана с любовной темой. Однако, Венера, поднимающаяся из моря, присутствует в композиции на северном фасаде. Быть может, эту фигуру следует отождествлять с Ино, бросившейся со скалы в море, но превращенной Нептуном по просьбе Венеры в морскую богиню Левкотею (*Met.* 4, 530–539). Подруги Ино были превращены в скалы и в морских птиц (560).

позиционно индифферентным, на деле неотделимо от общей идеи памятника. В том же эпизоде «Метаморфоз», где упомянута Меланфо, повествуется о вытканых Арахной превращениях Нептуна. Подобно реальным художникам чудо-пряха вдохновляется диковинными образами, *Met. 6, 16–120*:

...tu visus Enipeus gignis Aloidas, aries Bisaltida fallis,
et te flava comas frugum mitissima mater
sensit equum, sensit volucrem crinita colubris
mater equi volucris, sensit delphina Melantho.

«...ты [Нептун] под видом Энипея рождаешь Алоидов, став бараном, обманываешь Бисальтиду, и сама милостивейшая мать плодов с желтыми кудрями познала тебя обернувшегося конем, крылатым познала тебя змеевидная мать крылатого коня, и ставшего дельфином – Меланфо».

Нептун-обольститель обращается в зверей, «обманывая» своих избранниц. Замыслившему рельефы отсылка к Овидию казалась особенно перспективной. При этом ни один из типов итальянского рисовальщика не воспроизведен рабски-подражательно; морской козерог (вместо барана, однако мы наблюдали и более кричащие искажения⁵⁷), конь, крылатый змей и путти, включая фигуру каминного рельефа, самобытны, авторы не привязаны к источнику, обращаются с ним свободно, отличия очень заметны (ср. рис. 6, 7, 8 и рис. 1, № 7, 9, 13). Амур с трезубцем на каминном рельефе – из того же источника; сравнение с листьями Мальоли показывает, что тема и здесь варьируется творчески. На выходящем к Фонтанке фасаде (эту часть в ее художественном единстве можно оценить только с воды) образы Овидия и Мальоли получают новый смысл. Амуры (или мальчики: когда крылья были неудобны, о них забывали) напоминают зрителю, ради чего бог принимал необычный облик. Морскую и любовную линию связывает символика чудесного, страшного: обе стихии одинаково опасны. Любовь ранит смертельно: об этом тиражируемая в искусстве с XV в. история «Мертвого мальчика на дельфине» (*Plut. De sollert. an. 36, 984F; Ael. NA 6, 15, Plin. HN 27*).⁵⁸

⁵⁷ У Мальоли есть и баран, и даже олень, но источником образа послужила гравюра Фукса, изображающая мальчика с козлом. Возможно, кому-то козел показался ближе соответствующим игривой теме.

⁵⁸ О связи сюжета с темой любви см.: Williams 2013, 209–210.

Соотнесение сюжетов с Овидием позволяет идентифицировать второй рельеф восточного фасада. На нем представлена Ио (№ 1, *Met.* 1, 610–612; здесь у Амура также отсутствуют крылья). Правая рука героини уже почти превратилась в копыто (отчетливо видно на иллюстрации), и два тела слились: Ио пока еще в человеческом облике, но вот-вот станет коровой.⁵⁹ Если изображать на европейский лад человека петербургские мастера только учились, то чудовищные полулюди оказывались для них, надо полагать, и вовсе неисполнимыми. Указать на подобные образы они могли лишь намеком, который, впрочем, способны были понять зрители, знакомые с сюжетами Овидия. Иным, наверное, приходилось и объяснять: можно представить себе, как хозяин дворца растолковывал эти сюжеты гостям. Беспомощность петровских лепщиков подсказывает трактовку первого со стороны Невы рельефа восточной стены (№ 10). То обстоятельство, что сюжет с путником и собаками не поддается идентификации,⁶⁰ говорит само за себя. Параллелей нет ни в иконографии, ни в литературе. Отождествлению помогает, кроме Овидия, тема соседнего рельефа: ревность – чудовище, порождающее чудовищ. Возможно, собаки, выскочившие из моря и напугавшие путешественника (Улисса? он изображен в одежде моряка петровской эпохи, с зюйдвесткой на голове), это – Сцилла (ср. *Met.* 14, 59–69; заметим, что на рельефе представлен именно пролив). Вылепить деву, которую ревнивая Цирцея превратила *ниже пояса в собак*, нашим авторам определено было не по силам.

Восточный фасад свободен от политических аллегорий, южный ими пронизан. Морская тема здесь не так навязчива, рельеф, который первым открывался взгляду гостей, заходивших на лодках в гава-

⁵⁹ Детали не были замечены никем из толкователей, традиционно объяснявшими картину как «Европа и Юпитер в образе быка на берегу моря» (например, Андросов 2003, 105). Однако, кроме руки-копыта, на Ио, как видится, указывает и другая деталь. Живот героини припух, и платье подвязано над ним. Ио стала коровой, уже нося под сердцем Эпафа, которого она родит, обретя вновь человеческий облик (*Met.* 1, 748–749).

⁶⁰ Вопреки высказывавшимся предположениям, эту фигуру нельзя соотнести с Актеоном: в его руках посох, а не копые. И почему бы Актеону убежать от своих собак до того, как он стал оленем? Но это и не «пастух Лин, растерзанный собаками» (Андросов 2003, 105, как альтернатива «Актеону с собаками»), ибо сын Псамафы погиб младенцем (ex. gr. Paus. 1, 43, 7). Признаём, что отождествление путника с Улиссом также спорно: неясно, почему герой путешествует по суше.

нец, лишен моря. Его сюжет задает тему парадного фасада: Венера, пытающаяся удержать Адониса (№ 16, *Met.* 10, 545–553; 705–709). Последний предстает в героическом ореоле, марширующим с копьем в руках. Образ расшифровывался современниками сходу: Карла XII уговаривают не отправляться в русский поход. Море выглядело бы здесь не более уместным, чем на горельефе с Минервой (№ 19), в котором невозможно не усмотреть аллюзии на Полтавскую победу. Не столь очевидный, но все же угадываемый смысл имеет изображение Гиппомена и Аталанты (№ 22, *Met.* 10, 664–680): герою, бросающему золотые яблоки, придан национальный вид; любовная тема (ср. сюжет с Персеем и Андромедой) не мешает разглядеть здесь намек на уступки Швеции, ценой которых было в итоге достигнуто превосходство России.⁶¹ Любимое божество панегиристов Петра, наиболее внятно намекающее на его труды, Минерва встречается на этом фасаде дважды. Отрубая голову Медузе, Персей смотрел на нее в зеркальный щит, который ему вручила Паллада. У Овидия (*Met.* 4, 782–785) и на рельефе № 24, он сжимает этот щит в руке. На рельефе № 21 участие Минервы в подвиге представлено нагляднее: необычной формы щит с шестиугольной звездой держит перед героем сама богиня.

Не только Минерва над входом, но и ряд других фигур на этом фасаде выполнены сравнительно неплохо: в частности, изображение Дианы с рогами-полумесяцем, держащей на поводках двух собак (№ 17); впечатляющий образ, к которому у Овидия нет очевидных параллелей,⁶² портит только неестественное положение левой руки, которой богиня сжимает охотничье копьё. Еще качественнее сработаны Нептун и Амфитрита (№18, также без соответствий в «Метаморфозах»),⁶³

⁶¹ Ср.: Андросов 2003, 99: «В использовании этого сюжета хочется видеть намек на жадность Карла XII, вступившего со своим войском на территорию России и потерпевшего поражение». Трудно, однако, думать, чтобы Карл (а не Швеция) был изображен в виде дэвы, особенно после того образа, который видим на рельефе №16). Кроме того, жадность – последнее, в чем можно было упрекнуть юного короля. Адресованное Петру требование выплатить 30 млн. талеров (о чем см. в гл. I) продиктовано никак не жадностью, но – дерзкой уверенностью в своих силах.

⁶² Впрочем, ср. описание Исиды, *Met.* 9, 688–691: рога в виде полумесяца, пес – Анубис. Контаминация возможна, поскольку в отличие от Дианы Исида может предстать морской богиней. Существенно и другое: подобно Кибеле (на рельефе № 20), Исида – богиня Востока. Благодарим за указание Е. В. Желтову.

а барельеф, изображающий похищение Прозерпины (№ 23, *Met.* 5, 391–396) можно было бы счесть прямо блестящим как по замыслу, так и по исполнению (во всем кроме фигуры Купидона), если бы мы не знали, что важная часть этой работы возникла под руками реставраторов.⁶⁴ Профессионально сделан и рельеф с Юпитером и Кибелой (№ 20). Кибела в своей короне из башен (ср. *Met.* 10, 696: *turrata Mater*) изображена в позе просительницы. По правдоподобной гипотезе Н. Д. Кареевой, скульптор представил сцену из «Энеиды» Вергилия, в которой Кибела просит Юпитера сделать неуязвимыми корабли троянцев, построенные из ее леса (*Aen.* 9, 80–92).⁶⁵ Это – единственный, кроме «мальчика на дельфине», отождествляемый сюжет античной литературы, который авторы рельефов взяли не из Овидия. Вероятнее всего по первоначальному замыслу на «царском» фасаде предполагалось поместить античный пантеон. В нынешнем виде южный фасад украшен почти исключительно изображениями богов: здесь Венера, Диана, две Минервы, Юпитер и Кибела, Нептун и Амфитрита, Плутон и Прозерпина. На других фасадах планировалось дать более камерные образы, такие как амуры с морскими зверьми. Автор первой версии проекта предполагал использовать широкий спектр античных сюжетов. Не был, конечно, забыт и Овидий, однако его роль как базового, практически единственного, литературного источника определилась позднее. Если первый вариант композиции проектировал Шлютер, значит, сужение перспективы произошло после его смерти, и большую часть Овидиевых историй продиктовал создателям ансамбля его второй автор – Петр. Из какой копилки он мог их извлечь?

Источником художественного произведения должно считаться, в первую очередь, другое художественное произведение. Для рельефов Летнего дворца до настоящего времени доказательно выявлен один подобный образец – гравюры Мальйоли, копированные Фуксом. Однако круг источников не может исчерпываться пятью картинками. Как минимум девятнадцать рельефов (включая блок о преображении

⁶³ Трехголового крылатого коня исполнила та же рука, что и барельефы с путти: хвосты чудовищ имеют совершенно одинаковую форму.

⁶⁴ Лансере (1929, 24) отмечает, что у скульптуры Плутона отбита голова. Стилистическое сходство этого рельефа с № 8 (Амур и лев) могло оформиться в ходе реставрации.

⁶⁵ Андросов 2003, 98.

ях Нептуна и «Похищение Прозерпины») довольно точно отражают текст Овидия. Не менее тринадцати (№№ 2, 4, 6, 10, 1, 16, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29) настолько однотипны, что производят впечатление серии иллюстраций к книгам «Метаморфоз». Они похожи на переведенную в скульптуру живопись, выглядят как картины с передним и задним планами. Эти рельефы должны восходить к прототипу, отличному от листов Мальоли (Фукса, Ваккари), но более тесным образом связанному с поэмой Овидия.

Таким источником могла быть серия иллюстраций к «Метаморфозам» Шарля Лебрена (226 гравюр), впервые напечатанная королевским типографом Себастьяном Крамуази в 1676 г. в сопровождении переводов Исаака де Бенсерада: сюжет каждой картины излагался в аллегорических рондо и сопровождался парафразирующими текст поэмы аннотациями.⁶⁶ Для поклонников Овидия, не имевших возможности изучать оригинал, такая репрезентация памятника представлялась оптимальной; издание имело успех и уже в 1679 г. было повторено в Амстердаме Авраамом Вольфгангом. В 1689 г. его скопировал в Нюрнберге Иоганн Гофман, причем аннотации и рондо были переведены на немецкий и напечатаны на двух языках.⁶⁷ В 90-х годах XVII столетия доски Лебрена использует Пьер (Питер) Мортье I, основатель издательского дома Мортье в Амстердаме: его реплика книги Лебрена и Бенсерада вышла в свет в 1697 г. Примерно в это же время гравюры копирует аугсбургский офортисст Иоганн Ульрих Краус⁶⁸ (на титуле его издания нет года; историки книги датируют альбом концом 1690-х г.⁶⁹); в напечатанном Краусом томе иллюстрации сопровождаются текстом, взятым из нюрнбергского издания. Можно без преувеличения утверждать, что иллюстрации Ш. Лебрена

⁶⁶ *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté et dediez à Monseigneur le Dauphin*. Paris, Imprimerie royale, 1676. См.: Клепиков 1964; Радишаускайте 2011.

⁶⁷ *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux imprimez et enrichis de figures. Die Verwandlungen des Ovidii In Zweyhundert und sechs und zwanzig zweyreimlichen nemlich acht- und fünf-bändigen Rund-Gedichten oder Rondeaux. Überall mit schönen Figuren und einer kurzen Auslegung derselben herausgegeben*. In Verlegung Johann Hoffmann Buch- und Kunsthändler.

⁶⁸ *Die Verwandlungen des Ovidii. In Zweyhundert und sechs und zwanzig Kupffern. Augsburg*. In Verlegung Johann Ulrich Krauß, Kupferstechern in Augsburg (Krauß ca. 1697).

⁶⁹ Быкова, Гуревич 1955, 396.

к «Метаморфозам» Овидия стали бестселлером последней четверти XVII в. История их переизданий представляет собой последовательное упрощение как художественной, так и текстовой составляющей – что обычно случается в ходе адаптации произведений литературы и искусства к массовому потребителю.

О сходстве восходящих к Леброну гравюр с представленными на рельефах изображениями судить читателю. Отметим лишь несколько деталей. Прорастающие из головы и рук Дафны ветви решены идентично (рис. 9, ср. № 27). В сцене купания Дианы прысканье водой – редкий иконографический мотив (рис. 10, ср. № 29). Миф о Меланфе Овидий упоминает в трех словах; включать в ансамбль проходной образ не было никакой необходимости, но у Леброна и копиистов этот образ дан ярко (рис. 1, ср. № 28). На фронтисписе изданий Леброна и др. изображен дворец; медальоны с узнаваемыми сюжетами из Овидия размещены в арочных проемах, на переднем плане – Венера, которая здесь символизирует брак (купидоны зажигают факелы и плетут венки, рис. 12). Мы отмечали, что гравюрам с путти и чудовищами автор рельефов следует без педантизма. Воспроизвести картины Леброна (Крауса и др.) было труднее: для этого понадобилась бы опытная рука европейского скульптора. Иногда, как в случае с Дафной, гравюра копировалась более точно, но в целом альбом стал поставщиком *сюжетов*; композиция и стиль рельефов – целиком на совести их авторов.

Переиздания Леброна в Германии и Голландии совпадают со временем Великого посольства. В Амстердаме Петр среди прочего учился искусству графики. Учителем был Адриан Схонебек,⁷⁰ с его помощью царь выполнил аллегорическую гравюру «Торжество христианской веры» (фигура Победы с крестом и оливковой ветвью, символизирующая взятие Азова).⁷¹ Если в мастерской Схонебека, несомненно знакомого с лучшими образцами книжной гравюры того времени,⁷² имелся хотя бы один из напечатанных в Амстердаме альбомов с иллюстрациями к «Метаморфозам», то знакомство Петра с этими гравюрами могло состояться еще до основания Петербурга.⁷³

⁷⁰ Полевой 1911, 556–557.

⁷¹ Об этом, как и о другой работе Петра – рисунке «Геркулес попирающий гиду» – см.: Морозов 1974, 199; Сидоров 1956, 100.

⁷² Он, кстати, копировал гравюры Жерара Одрана, сделанные с картин Леброна (войны Александра Македонского), см.: Полевой 1911, 557.

⁷³ Экземпляр иллюстрированных «Метаморфоз» мог также находиться в библиоте-

Косвенное доказательство того, что Петр помнил картины из Овидия, обнаружим в письме А. Д. Меншикову от 1.09.1706 г. Текст письма часто цитируют: он содержит свидетельство о наводнении 09.09.1706 г., одном из первых крупных наводнений в Петербурге. Вода прибыла внезапно и стояла так высоко, что спастись можно было только на дереве или на крыше дома:

«И зело было утешно смотреть, что люди по кровлям и по деревьям, будто во время потопа, сидели, не точию мужики, но и бабы».⁷⁴

«Потоп», конечно, больше похож на Девкалионов, живописуемый Овидием, чем на библейский.⁷⁵ Картина потопа в книге Бытия далеко не так красочна, как в «Метаморфозах», на описанную Петром сцену нет и намёка. Но присутствует ли она у Овидия? «Тот занял холм, – читаем хрестоматийно известные строки (*Met.* 1, 293–296), а тот <...> ловит рыбу на вершине вяза». Допустим, забравшегося на гору достаточно для ассоциации (с этого образа начинается описание; раньше сказано, что самые высокие *дома* и башни затопило: 1, 288–290). Однако наиболее яркая и акцентированная автором деталь – «не точию мужики, но и бабы». Ничего подобного у Овидия нет. Тогда как на гравюре эта деталь присутствует: изображен мужчина, которому подают из воды ребенка, и полуобнаженная женщина на плоской скале вроде крыши (илл. 8).

Думаем, параллель объясняет, почему «зело было утешно смотреть». Эти слова не хотят комментировать: автор письма – *sui ipsius interpres*; Петр в очередной раз выказывает варварское безразличие при созерцании человеческого страдания. Но такое прочтение поверхностно. В тот момент строителя могла смущать мысль, что место для постройки выбрано неправильно, рай оборачивается адом.

ке Винуса, к которой Петр, конечно, имел свободный доступ. Ср.: Тихомирова 1984, 198. М. А. Тихомирова указывает (правда, с фактическими ошибками) на русское издание, в связи с общим интересом аллегорического искусства петровской эпохи к поэме Овидия: «И явно не случайно были изданы в 1721 году в Москве “Овидиевы фигуры в 223 изображениях” – перепечатка гравюр нюрнбергского издания “Метаморфоз” 1669 года».

⁷⁴ ПБП IV, 368. Судя по бодрому тону письма, Петр или вовсе не испугался “такой воды, какой сказывают не бывало”, или быстро пришел в себя.

⁷⁵ Ср.: Осоват, Тименчик 1987, 8: «Петр сравнил городское происшествие с библейским потопом – похода и без опаски». В. В. Зельченко подметил ошибку авторов, указав, что «потоп здесь – Девкалионов, из первой книги “Метаморфоз”, и отсутствие “опаски” не должно удивлять»: <https://zelchenko.livejournal.com/12304.html>.

В его собственных «хоромах» вода «была сверх полу 21 дюйм». Что же так развлекло его? (Ведь «утешный» означает не просто «приятный», но вместе и «забавный», и «занимательный».) Едва ли только интересные позы рассеявшихся на крышах крестьянок. Напоминая об Овидиевом потопе с гравюры Лебрена (Крауса), вид взобравшихся на крышу «не точию мужиков, но и баб» обрадовал его сходством с любимым образцом классицистического искусства. Петра и развеселило, и поразило то, что он сумел разглядеть за картиной наводнения: создаваемая им реальность даже в момент грозной катастрофы оказывается похожей на модель, по которой она создается.

Альбом Крауса копирован в 1721 г. в Петербурге русскими гравировщиками под начальством Питера Пикара (племянника Схонебека, выписанного им из Голландии⁷⁶); книга напечатана в типографии Синода в 1722 г.⁷⁷ Есть основания предполагать, что этот альбом имелся у Петра или кого-то из его окружения уже в период постройки и отделки Летнего дворца. Историк Синодальной типографии А. В. Гаврилов приводит сведения о том, что в 1712 г. «иноземцу Бранту, который переводил с немецкого на русский язык присланные из дому Императорского Величества Овидиевы книги», заплатили 20 рублей.⁷⁸ Вполне вероятно, что «Овидиевы книги» на немецком – это текст Гофмана в издании «Метаморфоз» И. Крауса.⁷⁹ Следовательно, если авторы рельефов обращались к гравюрам Крауса, значит в их распоряжении был русский перевод аннотаций (любопытно, зачем потребовался этот перевод в 1712 г.) – что делало работу местных художников более творческой.

Под рукой Петр хотел иметь издание «Метаморфоз» с латинским текстом и объяснениями. Заметив такое издание в Париже во время путешествия 1717 г., царь приказал Юрию Кологривову приобрести его (за 47 ливров). Эти «Фабулы Овидиовы (книга Овидиуш с фигурами)»⁸⁰ – комментированный текст с прозаическим переводом Пьера дю Риэ и

⁷⁶ Полевой 1911, 557.

⁷⁷ «Овидиевы фигуры в 226 изображениях (Петербург 1722, декабрь)»: Быкова, Гуревич 1955, 396–397 (установлен источник); ср.: Клепиков 1964; Радишаускайте 2011.

⁷⁸ Гаврилов 1911, 170, примеч. 1. Не беремся сказать, кому именно из Брандтов, живших в России в XVII–XVIII вв., был поручен этот перевод.

⁷⁹ Так и «Императорское величество» в справке от 1712 г. у Гаврилова – явный анахронизм.

⁸⁰ Мезин 2015, 203–204, с отсылкой к росписи книг, приобретенных Ю. И. Кологривовым (ОПИ ГИМ. Ф. 342. Оп. 1. № 40. Л. 80–80 об.)

серией гравюр разных авторов (М. Буш, Фр. Бутта и др.) – было напечатано в Амстердаме в 1702 г.⁸¹ Интерес Петра к поэме приобретает академическую окраску: купленная в Париже книга позволяет не только любоваться «Метаморфозами», но и штудировать их. Личный интерес соединяется с государственным: последовавшее через четыре года после парижской поездки распоряжение изготовить в Петербурге копию Крауса имело целью приобщить русскую публику к той античности, которую любил сам Петр.

Памятником его неробкой любви остались рельефы Летнего дворца. Как ни удивительно, образы Овидия никогда не получали в русском пластическом искусстве такого полного выражения, какое они находят при этой первой, смелой совершенно в духе Петра, попытке, «взяв с налета», подогнать к своим личным вкусам и общественным задачам сложную образность «Метаморфоз».⁸² Приближение к античности, наметившееся в русской культуре еще до петровской эпохи, воплощается в принципиально новый образ: герои Овидия населяют море, мир, открытый Петром, и в этом мире кажутся живее, реальнее, чем в тех условно-античных пейзажах, в которых обычно помещает их живопись и пластика эпохи барокко. Подстегиваемое Петром, усвоение античности русским искусством уже в ранних опытах обретает самостоятельный, глубоко прочувствованный характер.

2. Античность в монументах петровским триумфам

2.1. Азовская арка и ее преемницы

А. В. Королев, М. М. Позднев

Петровская триумфальная культура доступна историко-художественному исследованию в сравнительно немногих зафиксированных традицией проявлениях. Торжественные въезды возглавляемого

⁸¹ *Les Metamorphoses d' Ovide, en Latin et François, Divisées en XV. Livres. Avec de nouvelles Explications Historiques, Morales & Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet, de la traduction de M. Pierre Du Ryer, Parisien, de l'Académie Française. Edition nouvelle enrichie de tres-belles Figures.* Amsterdam, Chez P. & J. Blaeu, Jansons à Waesberge, Boom, & Goethals, 1702. Ср.: Боброва 1978, 141 (№ 1368).

⁸² Скульптуре в петровскую эпоху отводилось особое место, в частности потому, что она «знакомила русских людей с системой аллегорий, принятых на Западе», а кроме того, «комментировала политику Петра I»: Андросов 1981, 44.

Петром победоносного войска в Москву, Петербург, Ревель, Нарву имели место в продолжение более четверти века, с 1696 по 1722 г., каждому предшествовало сооружение одной, а чаще нескольких (семи – после Полтавской победы)⁸³ триумфальных арок. Общее число их за это время достигло чуть ли не пятидесяти⁸⁴ – что не имеет параллелей в истории и несомненно вызвано стремлением угодить царю, который после первой крупной победы над внешним врагом велел возвести подобную конструкцию в столице, перед въездом на Большой Каменный мост. Триумфальные врата в честь взятия Азова, приставленные к одному из шести проездов Всехсвятской башни, перекрывали въезд в экономический и общественный центр Москвы – Белый Город.⁸⁵ Место, как свидетельствует царь в письме А. А. Винуису,⁸⁶ было выбрано ими сообща, еще до победы: помимо ориентации на Древний Рим в решении установить арку именно здесь ясно прочитывается общественный вызов.

Знак был понят подданными, новых указаний не требовалось, энтузиазм сановников, образованной элиты, торговых кругов привел к умножению триумфальных арок до немыслимого количества; эти сооружения вырастали, как грибы после дождя, на Никольской, Мясницкой, Тверской, перед ревельской Ратушей, у бастионов Нарвы, на Троицкой площади Петербурга после каждого, крупного или незначительного, военного успеха.⁸⁷ Идущие от античности образы и девизы

⁸³ Агеева 2009, 82, со ссылкой на мемуары Юста Юля. Семь или восемь арок было установлено в Москве к торжественному въезду 14.12.1704 – после взятия Нарвы, подробнее см Тюхменева 2005а, 37. Проходя под каждой, победоносное войско вынуждено было извиваться змеей – как это видно на гравюре А. Ф. Зубова, изображающей полтавский триумф. В новой столице Петра при его жизни было установлено «не менее двенадцати триумфальных ворот»: Калязина, Комелова 1990, 94.

⁸⁴ Агеева 2009, 82.

⁸⁵ Об истории, структуре и функции Воскресенских ворот см.: Давиденко 2019, с обширной библиографией. Воскресенские ворота как своего рода гештальт формировали сознание русского общества со времен Ивана Грозного. Триумфальные маршруты и локализация других арок: Тюхменева 2005а, 57–64.

⁸⁶ См. выше, гл. I, разд. 8.

⁸⁷ После Персидского похода и до смерти Петра войн не было, но оставлять практику, казавшуюся царю и его сподвижникам важным культурно-политическим инструментом, не хотели; для строительства нашелся иной повод: в 1724 г. последние врата при жизни императора установили в честь коронации Екатерины I; свидетельства говорят о двух арках: Тюхменева 2005а, 41.

зы присутствовали на первой арке, воспроизводились и варьировались на последующих. Однако все сказанные памятники представляли собой деревянные конструкции, они перестраивались, разбирались, скоро ветшали, сгорали во время пожаров и в конце концов исчезли,⁸⁸ единицы остались на гравюрах или описаны в литературе эпохи. По соотношению числа созданных и известных нам сегодня архитектурных произведений данного типа петровское время сопоставимо разве что с самой античностью. Было переделано в камне и сохранилось единственное – парадные «Петровские» ворота Петропавловской крепости работы Доменико Трезини,⁸⁹ которые в их окончательном виде, превратившись из триумфальных в крепостные, обрели иную символику.⁹⁰ В литературе и графике подробно засвидетельствованы Полтавские арки, поставленные в Москве в декабре 1709 г. Они же, соответственно, тщательнее всех изучены.

Конечно, римская по своему происхождению, повсеместно использовавшаяся в барочной архитектуре форма и облеченная в нее идеология петровской триумфальной арки то и дело становится предметом научного описания. Закономерны тезисы о «монументальной про-

⁸⁸ Ср.: Кириллов 2000, 67: «Все, что было связано с триумфальными сооружениями, возводимыми на улицах Москвы, оставалось всего лишь идеальной игровой проекцией, инсценированной в реальном пространстве средневекового города. Отсюда ощущение ее временности, сиюминутности, лимитируемой быстротечностью самого праздника: проходили торжества, разбирались посвященные им декоративные сооружения, и московским улицам возвращался их прежний облик. Разумеется, такое обновление среды старой Москвы еще не могло дать устойчивого зримого результата».

⁸⁹ В 1704 г. по заданию Петра скульптор возвел крепостные ворота в Нарве, также переделав их из триумфальных; Нарвская арка не сохранилась, ее описания не обнаружены; легко понять, насколько ценными стали бы любые отражения этой постройки в литературе или искусстве эпохи, будь они найдены. Тем более что Петр указал У. А. Сенявину, надзирававшему за строительством в Петербурге, ворота крепости «делать подобные нарвским»: Пилявский 1960, 8.

⁹⁰ Воспоминание о триумфе в них, конечно, осталось; см.: Раскин 1977, 12–14, в т. ч. об аллегорическом смысле надвратного рельефа. Однако продуманное соответствие облика ворот Петропавловскому собору («общие архитектурные мотивы фасадов: ярусность, горизонтальные тяги, волюты») не свидетельствует, вопреки автору, об их назначении «прославлять победы России на Балтике» и т. д., подчеркивая скорее функцию ворот петербургского акрополя. Так и афинские Пропилеи гармонируют с храмами, к которым ведут. Ассоциация с акрополем древних Афин естественно приходит на ум при виде двух Минерв в боковых нишах. (Случайно ли А. Г. Раскин именует их по-гречески «Афинами»?)

паганде» западничества, секулярной культуры, имперской идеи, о погруженности русской художественной практики в стихию барокко.⁹¹ Также уместно говорить о легитимизации наследия Греции и Рима путем включения древнеримского ритуала, мифологических образов, латинских и греческих девизов в актуальный политический контекст. Эти и им подобные обобщения не приближают, однако, к адекватной оценке художественного своеобразия памятников, и в частности, трактовки их создателями античного субстрата. Форма их в целом была типовой, перенятой у европейских архитекторов,⁹² темы декоративного убранства, как увидим, нередко повторялись. Однако содержание не могло не варьироваться: каждое событие отражалось по-своему, когда же устанавливалось несколько врат, заказчики стремились превзойти друг друга. Подобно фейерверкам арки являли собой образец ценимого эпохой барокко синтеза искусств: архитектурный декор, роспись, раскрашенная скульптура, драпировки, подобранные или сочиненные *ad hoc* тексты соединялись в аллегорическую панораму, детально исследовать которую едва ли возможно по немногим зарисовкам или по застывшим в камне скупым образам Петровских врат. Своеобразие художественное яснее всего читается в формах и стиле. Здесь материя искусства погибла. Азовская арка, роль которой как первой такого рода постройки, представляется ключевой, известна лишь по немногословному описанию в «Походе боярина Шеина».⁹³ В каком качестве авторы этого и последовавших за ним сооружений использовали античный материал, постараемся выяснить, полагаясь на параллели и разбирая то, что в какой-то мере поддается анализу.

Офорты А. Схонебека, А. Ф. Зубова, П. Пикарта, Г. Де Вита и анонимных авторов, рисунки Н. Бидлоо, дополняемые толкованиями аллегорических картин на различных арках 1702–1704 (овладение приневскими землями), 1709 (Полтава), 1721 (Ништадский мир) и 1724 г.

⁹¹ См., например: Пилявский 1960, 9; Кириллов 2000, 65; Артемьева 2019, 67; Черникова 2022, 42–43.

⁹² Существующие реконструкции суммированы Е. А. Тюхменевой (2005а, 113–125).

⁹³ На эстампе Схонебека 1700 г. «На мир с Турцией» присутствует массивная триумфальная арка, но она не совпадает с описанием в «Походе Шеина». Вероятно, Азовских ворот Схонебек не видел: на гравюре Пикарта «Панорама Москвы» вход на Каменный мост изображен наглядно, однако арка отсутствует.

(коронация Екатерины I),⁹⁴ дают определенное представление о стиле репрезентации античности на триумфальных воротах, создававшихся мастерами московского барокко. Мы можем судить, например, о том, какими представляли герои древности на росписях арки «именитого человека Строганова», выполненных Стефаном Нарыковым, или на картинах Григория Адольского, украсивших Серпуховскую арку.⁹⁵ Казалось бы, эти живописцы, трактовавшие почти исключительно библейские сюжеты, известные по иконам и фрескам московских храмов, должны были привнести в античные образы черты духовной живописи. Опознать таковые, однако, не просто. Так же как и в архитектуре И. П. Зарудного или И. Г. Устинова, проектировавших несколько арок 1709 и 1721 г., наблюдается попытка, восполняя изобретательностью недостаток опыта, создать нечто подобное тому, что уже около двух столетий существовало на Западе. Возникают громоздкие фигуры языческих богов и героев, не стесняющихся соседства с ангелами и святыми: союз, естественный для европейского Возрождения, в культуре петровского времени принимает вид столь нарочитый, что кажется почти насильственным. В порядке расположения фигур Синодальные ворота обнаруживают сходство с барочными иконостасами; место Спаса занимала аллегория мира с масличной ветвью в руках, аттик венчала фигура Христа. В Строгановских воротах 1709 г. Е. А. Тюхменева подмечает сходство с другим, возможно, известнейшим, творением Зарудного – иконостасом Петропавловского собора в Петербурге.⁹⁶ Фреска «Геракл побеждает эриманфского вепря» на левом крыле ворот отдаленно напоминает житийное изображение: на переднем плане герой представлен верхом на звере с занесенной палицей, на заднем он уносит кабана на плечах. Шестиугольная конструкция, типичная для архитектуры деревянных часовен, придавливает центральный портал арки «школьных учителей»: массивное сооружение авторы проекта

⁹⁴ От петровской эпохи дошло восемь сочинений в этом жанре, как правило, анонимных; среди них знаменитая «Политиколепная апофеосис» – изъяснение арки «школьных учителей» 1709 г., приписываемое Феофилакту Лопатинскому, исполнявшему в тот год должность префекта Славяно-греко-латинской академии. По объему и учености этому трактату незначительно уступает «Преславное торжество свободителя Ливонии» Иосифа Туробойского, описывающего арку, возведенную академией в 1704 г. Названные вещи читаются как самостоятельные произведения, каждое – с двумя предисловиями. Другие имеют более прикладной характер.

⁹⁵ Агеева 2009, 83.

⁹⁶ Тюхменева 2005а, 88.

именуют «храмом трудолюбных добродетели российского Геркулеса» (в «Предисловии православному читателю» автор «Политико-лепной апофеосис», объяснял, что «храм», равно как и «апофеосис», нужно понимать метафорически). Так или иначе, хорошо заметно, что русские художники и скульпторы имели возможность освоить западную манеру и подходящий случай применить ее на практике.⁹⁷

Исходя из сказанного, можно представить, что и образы сколь типичных, столь же и своеобразных Азовских врат, продиктованные А. А. Виниусом, а в художественном плане задуманные и исполненные Богданом Салтановым (ок. 1630–1703), «представителем провинциальной ветви европейской художественной культуры»,⁹⁸ имели мало общего со старинным византийско-русским церковным искусством. Салтанов учился и создавал свои первые работы в Новой Джульфе. Возможно, с этим связано обильное использование в декоре арки произведений ткацкого искусства. Каменный мост был увешан персидскими коврами, под сводом помещен «шпалер золототканый, на нем писано: “Возврат с победы царя Константина”», а напротив – другой, с надписью: «Победа царя Константина над нечестивым царем Максентием римским».⁹⁹ Нептун на полотне «Приступ к Азову и бой на море с галер и фуркатов» представлял собой, вероятно, не более чем примерную копию образа, известного в европейском искусстве эпохи: «написан человек словущий бог морской, коего называют Нептуном, на звере морском, походит на китовраса, в руках острога да весло, а от него подпись: Се и аз поздравляю взятием Азова и вам покоряюсь». О том, что своей аляповатостью образ едва ли уступал описанию в «Походе Шеина», судим по параллельному изображению на левом фасаде арки «школьных учителей». Столь же типичен бородатый Геркулес с непропорционально большими руками, прижимающий палицей, как ступкой, голову гидры на эстампе Схонебека (Шлиссельбургская арка 1702 г.)¹⁰⁰

⁹⁷ Зарудный и Адольский были выходцами из Польши; Нарыков учился у иностранных мастеров в Москве: Комашко 2009; Чекмарев 2013; Николаева 2003, с дальнейшей литературой.

⁹⁸ Комашко, 2003, 48; там же см. о школе, к которой принадлежал Салтанов, и его вкладе в русское искусство. Азовскую арку исследователь не тематизирует.

⁹⁹ [Шеин?] 1773, 180. Ср. ниже, об источнике.

¹⁰⁰ «Живописные штуки, эмблемы и украшения южной страны третьих победительных врат»: Тюхменева 2005а, илл. 6.

Эпиграфика петровских триумфальных врат остается практически неизученной, несмотря на то что как раз в этой области источников больше: описания не могут заменить самих картин и статуй, но для исследования девизов, подписей, панегирических двустий их вполне достаточно; многие интересны настолько, что могут составить отдельный сюжет исследования. Арка 1696 г. примечательна большим количеством надписей. В «Походе Шеина» цитируется 18 – некоторые стихотворные, почти шутовские по тону («Ах, Азов мы потеряли / И тем бедств себе достали») и похожие на те стихи, которые кричали проезжающим под аркой командирам; другие – наивные, в стиле граффити («глава азовского паши»). Все это сочинил Виниус. «Приидох, видех, победих» повторялось «по своду в трех местах». Бравата, исторически оправданная у Цезаря, но здесь спорная, была рассчитана на восприятие главного героя Азовского похода: как предполагалось выше, Петр уже в юные годы равнял себя по римскому полководцу, ценя его больше, чем македонского. Другой девиз: «Достоин делатель мзды своя» (*Лк 10:7*)¹⁰¹ – кажется не более уместным. Похвала сотрудникам победителя превращается в самохвальство авторов постройки. Однако слова эти, которые Виниус перенес из письма, содержащего указание о строительстве, опять-таки, адресованы Петру, напоминая, что истинным архитектором арки является он. Фигура победителя появится на множестве триумфальных врат, но важно отметить, что на Азовских ее не было: победа над магометанами приписывалась воле Божьей; над входом под *veni vidi vici* поместили цитату из апостольского послания: «Бог с нами, никто же на ны, никогда же бываемое» (*Рим 8:31*). Прославлять монарха создатели арок начинают с 1702 г., после первых побед над шведами, причем груз лести сразу же оказывается непомерным, каждая аллегория по-новому воспекает лично Петра.

Латынь на арках возникает тогда же;¹⁰² изобретательность авторов инвенций – в русле просветительской политики царя, велевшего закупать коллекции антиков и переводить латинские словари. Азовская не несла латинских девизов: «приидох, видех, победих», видимо, впервые воспроизводило прославленную фразу Цезаря по-славянски.

¹⁰¹ [Шеин?] 1773, 182.

¹⁰² То же наблюдаем на медалях, и поэтому недостаточно обосновано предположение Т. В. Черниковой (2022, 35), связывающей замену славянских легенд латинскими с привлечением к работе иностранных мастеров. Инвенции к аркам сочинялись образованными русскими – преподавателями и учениками Славяно-греко-латинской академии: Тюхменева 2005b, 53–79.

Остроумная – в стиле Петра – переделка латинской апофтегмы появляется затем на Гангутских вратах: «русский орел мух не ловит» – комментарий к фантазмагорическому изображению орла, несущего в когтях слона. Захваченный шведский флагман назывался «Элефант»; тема, как сказано, варьировалась и на одном из рельефов Летнего Дворца (свидетельство Гангутской арки – дополнительный аргумент в пользу трактовки Н. Е. Лансере).¹⁰³ Средневековая пословица «*aquila non capit (или captat) muscas*» (девиз рода Малатеста), вероятно, была известна проектировщикам из хрестоматии, подобной тем, откуда И. Ф. Копиевский заимствовал сентенции для своего «Руководения во арифметыку». Латинские надписи в «изъяснениях» исчисляются сотнями; их анализ, призванный выявить конечные и промежуточные источники, занял бы не меньше тома.¹⁰⁴ Присутствуют и греческие тексты, главным образом, на арке «школьных учителей» – ученийшем из творений воспевавшего петровские победы искусства.¹⁰⁵ Античные и средневековые писатели цитируются вперемешку, многие авторы инвенций сочиняют сами, демонстрируя умение бесконечно варьировать в лапидарном стиле одни и те же идеи, ср. «Торжественные врата, вводящая в храм бессмертная славы...» (Гребенюк, 1979, 139–146, цитируем выборочно): «*compescit ignibus ignes*, сиречь: “смирят огнями огни”; *terris metuendus et undis*, сиречь: “земле страшен и водам”; *vinculis et carcere frenat*, сиречь: “узами и узлищем обуздавает”; *tulit sueticis fatalia regnis*, сиречь: “прият свейскому вредителная царству”, *porant cui seruiunt leones*, сиречь: “да ведут львы емуже работают”; «на фрамуге две Славы морская и земная во образе дев крилатых трубящих, посреде их

¹⁰³ См. выше, разд. 1.

¹⁰⁴ Полезным, в том числе для исследователей барочной эмблематики, мог бы стать словарь девизов с указанием картин, к которым сделана подпись, и возможных источников. Например: *Si decidit hostis ire satis super est vitamque relinquere victo* (описание Меншиковских ворот 1704 г., Тюхменева 2005а, 154) – победа Александра над Пором – искаженная цитата Stat. Theb. 8, 125–126: *si decidit hostis / ire supra satis est vitamque relinquere victo*.

¹⁰⁵ Ср. в «Преславном торжестве свободителя Ливонии» (Гребенюк 1979, 173): «На фрамуге большой кругом золотым словесы написахом греческы первый стих Архилоха стихотворца в похвалу Геркулесу, древле победоносцам трижды от народа певаемый: ΧΑΙΡΕ ΚΑΛΛΙΝΙΚΕ ΤΙΝΕΛΛΑ ΑΝΑ ΗΡΑΚΛΕΙΣ, сиречь: “радуясь добро победнице цевнице бряцателю царю Геркулесе”». Краткий разбор: Никулушкин 2016, 87–89.

в клейме написаном слова Virгилия: *aeternum tenet per saecula potest*, сиречь: “вечное имать имя во веки”» (*Aen.* 6, 235, сказано о могиле Мисена: вряд ли авторы инвенций рассчитывали на невежество зрителей; как видно, контекст им попросту безразличен).

Статуи, которые привлекали внимание проходивших по Каменному мосту в дни Азовских торжеств, будучи главным средоточием античных смыслов и одновременно самым любопытным в архитектурном отношении элементом триумфальных врат, автор «Похода» живописует в следующих словах:

«Идучи из города на правой стороне вместо столба человек резной, у него в правой руке палица, в левой руке ветвь зеленая, над ним написано: *Геркулесовою крепостию*. <...> Подле персоны *Геркулесовой* столп, или *Еризилей*, то есть, пирамида, перевита ветвью зеленою, подписана: *В похвалу прехрабрых воев морских*. <...> По левую сторону ворот вместо столпа человек резной в воинском платье, в правой руке меч, в левой щит. Над ним подписано: *Марсовою храбростью*. <...> Подле того столп, или *Еризилей*, то есть, пирамида перевита ветвью зеленою, на ней подписано: *В похвалу прехрабрых воев полевых*».

Отсюда трудно вывести, как соотносились вырезанные Салтановым из дерева скульптуры с пилонами и как выглядели сами пилоны; непонятное «еризилей» (искаженное *epistylum*? ср. кзымс, = польск. *gzymś*, нем. *Gesims*) в этом мало помогает. Вероятно, Геркулес и Марс были частью несущей конструкции: «вместо столпа» других возможностей, кажется, не допускает. Если так, Азовскую арку надо признать уникальным и конструктивно наиболее близким античности сооружением. По крайней мере, в числе известных архитектурных творений петровской эпохи нет ни одного, использующего статуи в данном качестве: атланты и кариатиды в русской архитектуре появляются значительно позднее.

Иное дело – сами античные боги, аллегоризирующие силу и храбрость. Образы, несчетное количество раз повторяющиеся в искусстве как древних, так и новых, были знакомы Петру с юности. В первую очередь то обстоятельство, что царь, встретив Геркулеса и Марса в паре на страницах книги Казимира Семеновича,¹⁰⁶ упоминал их затем в беседах с Виниусом, определило их роль в структуре Азовских врат и позднейших московских триумфальных построек. Так, на

¹⁰⁶ См. выше, гл. I, разд. 4; 6; 8.

росписях арки 1702 г., зарисованных Схонебеком, рядом видим «Марса российского, <...> его же швецкие вострепеща страны» и Геркулеса, поражающего палицей гидру.¹⁰⁷ На правом крыле арки «школьных учителей» с одной стороны изображались «наветы Юноны неприятельския, свейския державы, на российского нашего Геркулеса», а с другой «написахом Марса российского, <...> прогоняющего свейскую Беллону».¹⁰⁸ Марс заменяется подчас Минервой и на позднейших арках появляется все реже. Но Геркулес неизменен.¹⁰⁹ «Геркулесовую крепостию», по-видимому, намекало не столько на силу, сколько на выносливость Петра, его упорство в достижении цели, и в этом смысле подходило для азовского триумфа, как и для ряда последующих, лучше других девизов. Поэтому отождествление с величайшим героем греческих мифов особенно импонировало царю. К тому же, оно казалось авторам инвенций наиболее адекватным выражением верноподданнического восторга. Известнейший из них признается:

«Совершися сия преславная победа, яко уподобити ея несть чему: <...> воздвигохом писанием на изображение храбрости твоея от смертнаго сына Геркулеса, иже аще бы и не красками начертал, но самую истинною явился, насилиу бы стению был удивительнаго мужества твоего».¹¹⁰

Центральная роспись «храма добродетели» изображает апофеоз триумфатора, в чьей фигуре авторы попытались слить воедино три

¹⁰⁷ Тюхменева 2005а, илл. 4–6.

¹⁰⁸ «Политиколепная апофеосис»: Тюхменева 2005а, 162; 165; последнее изображение присутствует на гравюре.

¹⁰⁹ То же и в нумизматике. На первой же медали петровского времени, выбитой Х. Вермутом на монетном дворе Готы в память Великого посольства, присутствует Геркулес на фоне городов. Латинские надписи на реверсе: *perlustrat terras*, на гурте: *vidit inaudito exemplo Germania primum*. На обороте знаменитой медали в память Полтавы, вокруг изображения триумфальных ворот с алтарем посредине; на алтаре – пламя, пилоны с нишами, в нишах статуи Геркулеса и, очевидно, Фортуны: *vicit* («подчинил себе») *Fortunae atque Herculis aedem*. В память посещения Парижского монетного двора медальер Ж. Дювилье создал медаль с изображением Молвы и знаменитым девизом из 4 кн. «Энеиды», ст. 175: *vires acquirit eundo*. См.: Ткаченко 2014, 13, и особенно: Щукина 1977 (художественная сторона памятников медальерного искусства освещена автором исчерпывающе, однако латинские легенды иногда цитируются ошибочно и без указания источника, переводы не всегда точны). О цитатах латинских поэтов на петровских медалях и в «Политиколепной апофеосис» см. также: Шмараков 2006, 48–49.

¹¹⁰ «Политиколепная апофеосис»: Тюхменева 2005а, 158.

образа – царя Петра (заметно портретное сходство; надпись над сводом гласила: «aeterae virtuti Petri»), Марса (шлем и доспехи) и Геркулеса («опирается на томбе, покрытой львиною кожею, с жезлом Геркулесовым»). В годы войны со шведами существенной становится пригодность Геркулеса для аллегоризации, тем более что царь своими руками изготовил для фейерверка 20.02.1693 г. композицию, представляющую победу героя над львом.¹¹¹ «Паче Сампсона сильнейший, паче Соломона мудрейший, паче Александра доблестнейший новый российский державы Геркулес, лва шведскаго землю и морем устрашитель и укротитель, прекрепких градв: Шлютелбурга, Шлотбурга, Ямбурга и прочих сокрушитель»¹¹² – таким является Петр в панегирическом изображении «Торжественных врат, вводящих в храм бессмертных славы» – сочинения, которое трактует образы арки «учительного собрания» 1703 г. Неуклюжий рядом с европейскими образцами, внешне мало похожий на них, древний полубог, отождествляемый, пусть даже в маскараде петровского триумфа, с земным владыкой, неожиданно оказывается близким общему с Западом культурному источнику.

Появление на триумфальных воротах Минервы (в паре с Геркулесом на Меншиковских вратах 1702 г., с латинской подписью: «quam bene conveniunt») связано с первыми успехами в Северной войне, когда царь, по-видимому, начал осознать, что искусство в противостоянии с Карлом помогает больше, чем храбрость.¹¹³ На фризе ворот «учительного собрания» скульптор изобразил «Палладу, начальницу всех художеств, во образе девы вооруженной, оружия и прочая художественная орудия при ногах имущую, с надписанием: arteque verendus, сиречь: и промыслом ужасен». Любопытно, что на арке Славяно-греко-латинской академии 1709 г. для Паллады места не нашлось: богов и героев множество, богини же отсутствуют, многочисленные женские фигуры служат воплощением отвлеченных понятий

¹¹¹ См. наст. издание, гл. I, разд. 5.

¹¹² Гребенюк 1979, 142.

¹¹³ Проект входа в Арсенал включал две надвратные фигуры – Марса и Минервы (остались на анонимной гравюре 1704 г.). В инвенции к арке на коронацию Петра II Феофан Прокопович воплотил эту идею в латинском девизе: «Vis arte carere nequit – “Всеу сила без искусства”». Надпись стояла под картиной, заставляющей вспомнить об отце наследника: «Рука испытует внутрь пушку линию и квадратам; дело артилерское»: Тюхменева 2005а, 239.

(Правда, Благочестие, Коварство и т. д.; Фортуна, Победу и Парок вряд ли можно считать исключением)¹¹⁴ – так реализуется план «школьных учителей» представить в общей композиции союз Геркулеса и Доблести. Зато на Петровских воротах – две Паллады и ни одного Геркулеса, что лишний раз подчеркивает особую функцию постройки, ставшей частью крепости. Маска Палланта и Медуза на панцире типичны,¹¹⁵ «свейский» лев вместо эгиды понятен, но саламандра на шлеме – новая деталь.¹¹⁶ Такой же, идущий от античности, топос – змея и также необычно зеркало, которое в руках простоволосой богини мало подходит Полиаде, намекая на совершенно иной образ. Своеобразие этих Минерв, вполне вероятно, является следствием обсуждения плана ворот с Петром.

Нептун, «поздравляющий» со взятием Азова и «покоряющийся» русскому флоту на первой петровской арке, проходит затем по всем, не меняя ни своей роли, ни внешности¹¹⁷ – одна из фигур, на примере которых антикизирующая символика триумфальных врат обнаруживает свое свойство при необычайном сюжетно-образном многообразии (в «Политиколепной апофеозис» цитируются десятки античных авторов) оставаться на редкость однообразной. В паре с Марсом он же, кстати, фигурирует и на фронтисписе морского устава 1720 г.: рисунок Растрелли, с которого гравировал Пикарт, был согласован с царем.¹¹⁸ Военные успехи, особенно в артиллерии, отражаются на арках в образе Вулкана и Юпитера с его громами. «Иовиш» подходил, конечно, и для аллегоризации высшей власти.¹¹⁹ Реже видим Аполлона –

¹¹⁴ Ср.: Пилявский 1960, 9. Кстати сказать, Минервы Петровской арки изготовлены в той же старинной намазной технике, что и барельефы Летнего дворца; см. выше, разд. 1.1.

¹¹⁵ То же на гравюре, изображающей врата, ведущие в здание Арсенала; маска помогает отождествить образ как Минерву, а не Беллону. Персей с 1703 г. обычен в живописи и скульптуре арок; о его присутствии на рельефах см. выше, разд. 1.

¹¹⁶ Раскин 1977, 14. Саламандра была изображена на щите Благопостоянства – одной из фигур арки «школьным учителям»: Тюхменева 2005а, 76.

¹¹⁷ Ср.: Гребенюк 1979, 135: «На воздухе написан Нептун, властелин морской (у еллин), знаменуя яко и самое море тишиною своею повелением божиим к победе великому государю пособства».

¹¹⁸ Там же, 123.

¹¹⁹ Там же, 169: «Вверху сея томбы поставихом Иовиша с скипетром и перуны, прогнавшего древле (у еллин) исполнины, небо царствие свое нашедшия. Написахом же в похвалу его царскому пресветлому величеству: “Мужественнейшему

хвалителя, достойного царской доблести.¹²⁰ В обращении к античным образам наблюдаем все то же угнетающее изобилие. Творцы арок умеют связать с победами монарха любой сюжет – в этом, собственно, и состоит их умение. Аполлон и Диана «состреляют сыны прегордыя Ниобы, сиречь свейския земли»; Беллерофонт «прия от Нептуна на сию победу Пегаса»; «Персеуш, избивый (у еллин) морскаго зверя, знаменуя морскую силу его царскаго пресветлаго величества, еуже избьет враги на мори»; «Улисс <...> взял у троян Палладим, сиречь Паллады изваяное изображение, и прочая, им же присутствующем, град той взят быти не можаше, с надписанием же: *tulit sueticis fatalia regnis*, сиречь: “прият свейскому вредителная царству”»; «Агамемнон, вождь всех греческих сил и разоритель Трои, у егоже ног град разорен, и конь от Епеуша устроенный; в нем же греки хитростне затворшеса, и чрез стену, от самых граждан разоренную, с ним во град введени, той возжгоша, с надписанием: *Iiacis haec nobiliora triumphis*, сиречь: “паче троянских сил славнейшая торжеств”»; «Фаетонт, Фебусов сын, иже не могий управляти отеческаго яждения, обача дерзновен и великоумен, всед на колесницу солнечную мир вожже, сего ради от Иовиша громом поражен паде на землю, изображает же свейскую силу, яже дерзаше толикожды возстати противу его царскаго пресветлаго величества мужеству, и мняшеса онаго победити, и аки бы на полдень славы возшед, блистанием своим мир возжещи, обаче орла российскийскаго стрелы поражен и посрамлен, ниспаде» и т. д. и т. д.¹²¹ Отметим, что падение Фазтона – сюжет,

свейских исполинов, ижерское небо неправедне нашедших, отмстителю и покорителю”».

¹²⁰ Там же, 147: «На самой картине написан Аполлон начальник стихотворцев, показуя на хартии его царскаго пресветлаго величества торжества музом на Парнассе горе сидящим, увещевая их да бы достолепно похвалу его царскому пресветлому величеству воспели. Ониже показывают Омира, паче всех славнейших у древних стихотворца, писателя Троянская истории, его же кроме Александр Великий ни от кого хвален быти хотяше». Неожиданно появление в этом ряду «Меркурия, вестником начальника, убившаго Аргуса стоокаго, иже жезлом своим указывает на нижнюю картину, с надписанием: *cupiunt et in acta referri*, сиречь: “требуют и в летописцы вписана быти”» (148).

¹²¹ Там же, 137; 139; 141, ср. 20; 22: «Изображение освобождения земель и городов “ингерманланских, ливонских и корельских” дается на триумфальных вратах то в образе Геркулеса, освобождающего похищенные у него “кравы от Какуса”, то в образе “Персеуша, свобождающего Андромеду”, то в образе Александра Македонского,

использованный самим Петром в знаменитом письме, написанном «по свежим следам» полтавской победы,¹²² – был подсказан победителю авторами инвенций к аркам 1703 и 1704 г.¹²³

Перемены в оформлении врат определяются интенсивностью реформы; с 1702 г. они становятся во всех смыслах богаче, лучше соответствуют барочному вкусу. Азовские были проще, ближе древнеримскому прообразу – двухпилонная конструкция с относительно невысоким карнизом, «на кзымсе написаны пушки, ядра и приход к Азову рекою Доном <...> В спуске кзымса написан человек с крыльями, у него в правой руке венец лавровой, в левой руке ветвь зеленая». За карнизом поставили оружие и знамена, над ним размещался двуглавый орел с короной и скипетром, внизу, у подножия каждой из боковых статуй – невольники и трофеи. Сходство с триумфальными арками Древнего Рима прозрачно; таким образом, уместно спросить о непосредственных источниках, на которые могли ориентироваться Виниус и Салтанов. Среди книг Петра обнаруживается альбом римского гравировщика и типографа Джованни Джакомо де Росси «*Veteres arcus Augustorum triumphis insignes, ex reliquiis quae Romae adhuc supersunt...*», напечатанный за шесть лет до азовской победы, а также русская копия этого альбома начала XVIII в. («Древние здания цесарскими триумфами славные от оставшихся которые в Риме еще обретаются...»), в которой гравюры сопровождаются рукописным переводом.¹²⁴ На листе 15 альбома

разрубающего гордиев узел, то в образе Язона, добывающего “златое руно”. Об аллегорическом значении фигур Персея и Андромеды см. также выше, разд. 1. 2.

¹²² Ф. Ю. Ромодановскому от 28.07.1709; текст этого письма царь повторил несколько раз, сообщая о своем грандиозном успехе другим адресатам (ПБП IX [1], 227–228). Появление античного мифологического персонажа в таком заметном месте столь значимого текста может показаться необычным лишь тому, кто плохо знаком с петровским стилем мысли и изложения. Об использовании образа в панегиристике см. наст. изд., гл. III, прим. 48.

¹²³ Образ описан как в «Торжественных вратах, вводящих в храм бессмертных славы» (см. выше), так и в «Преславном торжестве свободителя Ливонии», ср.: Гребенюк 1979, 174: «На большой средней картине, написанном обновление земли по гибели Фаетонта, неправого управителя солнечный колесницы, во образе отрождения и обновления Ижерския земли от неправедного удержания свейскаго в дедичиую его царскаго пресветлаго величества державу. Сие же сице изобразилом: на облацах написаном Иовиша на своем орле, небо и землю после пожара от Фаетонта осматривающего...»

¹²⁴ Боброва 1978, 41, № 191; 147, № 1454; автор ошибочно именуется *Рубенсом* – из

приводятся монеты Септимия Севера, Антонина Пия и Геты, относящиеся к Парфянской войне и перекликающиеся с образами арки Севера; на последнем листе – двенадцать изображений римских триумфальных ворот, «ныне наблюдаемых лишь на монетах» («Augustorum veterum arcus, qui Romae olim, nunc tantum in antiquis nummis spectantur», л. 52). В «Политиколепной апофеосис» указано: «Сице бо вся сия персоны у древних римлян изобразовахуся, яко же яве из древних их манет в разных Нуммофилакиах, денгохранилищах».¹²⁵ Использование листов де Росси петровскими мастерами можно, после этого, считать если не доказанным, то во всяком случае весьма вероятным. Гравюры Зубова, Пикарта и др. воспроизводят здания, в которых древнеримский субстрат уже совершенно оттеснен развитыми формами барочной архитектуры. Мы не ждем, что вместо герба или ангела в завершении аттика появится колесница триумфатора. Цитаты, тем не менее, обнаруживаются и здесь. Сопоставимы, например, фигуры, возлежащие с двух сторон фриза Строгановских ворот и над сводами арки Константина (де Росси, л. 23; ср. также аллегию Востока, л. 40). В Азовских вратах отсылки к альбому прочитываются яснее: арматура на аттике присутствует в шести из двенадцати изображений на монетах; крылатая Победа с венком представлена на л. 46 (верхний барельеф, переход войска Константина через Альпы); на этом же листе видим битву у Мульвиева моста; фигуры Геркулеса и Мелеагра (?) – на реконструкции надвратных фигур арки Септимия Севера (воспроизведенных по монетам, л. 20). Описанию в журнале Шеина лучше всего соответствует арка Траяна, возвышенный четырехдольный аттик которой близок соответствующим конструкциям в архитектуре барокко (на монете, л. 52, № 12, см. рис. 14). Девизы Азовских врат, прежде всего – троекратное «приидох, видех, победих», – на подобном «кзымсе» смотрелись бы симметрично, эстетически оправдывая повтор. Пилоны, декорированные каждый двумя колоннами, могли

псевдонима Рубейс (De Rubeis), которым подписывался Росси. В альбоме подробно отражены арки Константина, Тита, Септимия Севера, Галлиена и Марка Аврелия (т.н. arcus Portugalliae). На этот источник ранее указывалось в работах Н. А. Евсиной и М. В. Нащокиной. См. Тюхменева 2005а, 70 (с указаниями на литературу), и особенно: Нащокина 1994, 105–107.

¹²⁵ Тюхменева 2005а, 71.

послужить образцом Салтанову, заменившему одну из колонн фигурой. Колоссальная скульптура в несущей части присутствует на арке Нерона (л. 52, № 6).

Между Азовской аркой и новыми триумфальными зданиями проходит известный исторический рубеж: за Великим посольством последовало приглашение в Россию мастеров, определивших дальнейшее развитие национального искусства во всех его видах. Тем не менее, некоторые особенности композиции Азовская арка передала своим наследницам. Так, сюжеты из ранней истории христианства не раз помещались над входом: на Шлиссельбургской арке – чудо Георгия о змие; на Петровских воротах – низвержение Симона волхва.¹²⁶ Обилием надписей первая постройка задавала тон другим. Наконец, есть, на наш взгляд, одна общая черта, делающая петровские триумфальные врата – именно в отношении трактовки античного материала – совершенно своеобразными. Уставленные Фортунами и Палладами, изрисованные Персеями и Фаэтонами, исписанные латинскими и славянскими девизами (такого количества текстов не встретишь ни на античных, ни на западноевропейских памятниках), сооружения, дидактическое значение которых явно казалось важнее художественного, не просто прославляют «новаго в России Геркулеса, великаго победителя Фракии, грома поражающаго свейскую силу, пленителя Ижерския земли, устрашителя всея вселенная». И цель изъясняющих трактатов состояла не в том только, чтобы «помочь неискушенному зрителю разобратся в многочисленных античных образах и сюжетах».¹²⁷ Эти сочинения полны гуманистического красноречия, ученые комментарии сопровождаются пространными выдержками из древних и стихами, сочиненными самими авторами. Античность – органичная часть, скорее даже основа, петровской культурной революции. Требовалось подкрепить политику фундаментом образованности.

Парижская и антверпенская художественные индустрии подобных задач не ставят. Античность западноевропейских барочных арок конвенциональна, гармонирует с окружающим культурным простран-

¹²⁶ Феофан 1773, 69: «Образ тот являет, мноу, победы толь многие Царскому Величеству, возложением на милость Божию полученныя, и купно побеждение неприятеля за гордость свою отвергшаго всякие мирные договоры, и себя, аки до небеси могуща возлетети возмнившаго».

¹²⁷ Гребенюк 1979, 97.

ством и рассчитана на чисто эстетический ответ. В относительной исторической близости к Азовским вратам находятся триумфальные арки Людовика XIV на бульварах Сен-Дени и Сен-Мартен в Париже. Это – археологические, глубоко ученые сооружения, в которых все элементы античных подлинников учтены и дозированно использованы. Они возникли благодаря существованию художественных академий, чтобы стать декорациями ритуализованных триумфов французского короля. Для петровских арок точность цитаты вовсе не обязательна. Гораздо важнее, чтобы наблюдаемый объект был способен аккумулировать насущные политические смыслы. Мифологические персонажи на рубенсовской «Арке Фердинанда» в компании с испанским полководцем разыгрывают очаровательную пантомиму, тогда как Марс и Геркулес, у чьих ног «невольники, Азовский паша в чалме, у него за плечами яныченка [пищаль янычаров], за ним скованы 2 Турчанина наги», становятся свидетелями исторической драмы. Реальное, мифологическое и божественное объединены здесь не по законам академического искусства и не по игровым правилам барочных воплощений – они жестко привязаны к историческому моменту. В противоположность театрализованным сценам, которые мы видим на эскизах Рубенса, на французских или испанских арках XVII в., эти боги и герои серьезны настолько, что оказываются ближе римскому прототипу. Воинственный прозаизм петровских арок заново возводит античность на подмошки истории.

2.2. Памятный Столп Петра Великого

А. В. Королев, М. М. Позднев

Скоропостижная смерть Петра обрекла на забвение многие его художественные проекты. К их числу принадлежит и проект бронзовой триумфальной колонны, частично осуществленный в виде уменьшенной модели. Колонна была, по всей вероятности, задумана сподвижниками царя, художественная программа с ним согласовывалась. Думать так позволяет, прежде всего, адресованное Петру письмо Меншикова относительно гравюры П. Пикарта «Петр Первый, царь и повелитель Всероссийский» (1717),¹²⁸ на которой царь-победитель

¹²⁸ «При сем полагаю по прошению Прокоповича до Вашего Величества лист, здесь от него сложенный, по генеалогии Вашей, и ежели что изволите на оном

представлен стоящим на неравномерной пирамиде из девяти прямоугольных блоков со схематическими изображениями битв (см. рис. 15).¹²⁹ По обеим сторонам ступеней помещены портреты предков триумфатора, его фигура дана на фоне морского сражения, над ней – гирлянда из 12 венков, обрамляющих планы крепостей (рис. 15). Идея колонны могла принадлежать и самому Петру: во время визитов в Варшаву в 1707 и 1711 г.¹³⁰ он должен был видеть колонну Сигизмунда III, воздвигнутую в 1644 г.; в заслуги королю ставились, среди прочего, победы над Россией.

До какой степени модель была реализована, мы не знаем: сохранилось некоторое число бронзовых барельефов (не совпадающих с изображениями на гравюре) и моделло в виде цилиндров, из которых должен был состоять фуст колонны, а также круглые барельефы для постамента. Непосредственное участие в создании этих рельефов приняли Б. К. Растрелли (на стадии эскизов и композиций) и А. К. Нартов (при работе с металлом, в качестве исполнителя).¹³¹ История безуспешных попыток Нартова в течение нескольких десятилетий реализовать проект хорошо известна, однако его неудача не должна ограничивать наш интерес к памятнику, который, несмотря на известную гипотетичность, может быть рассмотрен как завершен-

переменить убавить или что прибавить, то прошу в тех листах отметить и сюда оный лист прислать, который уж на меру положи велел такую форму сделать» (цит. по: Алексеева 1990, 152). Прокопович, вероятно, придумал надписи к сюжетам, представленным на Столпе. Участие Меншикова подтверждается включением в программу рельефа, повествующего о Калишской битве. Копии нескольких рельефов в настоящее время выставлены в Меншиковском дворце.

¹²⁹ Такое название присутствует на гравюре; в традиции приняты также другие – «Апофеоз воинской славы Петра I» и «Петр I в родословии»: http://www.russianprints.ru/printmakers/p/picart_pieter/peters_tree.shtml (1.09.2022), с библиографией. Гравюра обычно рассматривается как предшественница созданного Растрелли и Нартовым макета: Архипов, Раскин 1964, 42.

¹³⁰ Первый из них длился более месяца, см.: Анисимов, Биохроника (по указ. топониму). Памятные колонны Петр мог наблюдать и в других европейских городах: Архипов, Раскин 1964, 41. Авторы предполагают, что первый памятник подобного типа в России был установлен по образцу античных трофеев на поле Полтавской битвы вскоре после победы. Ср.: Мозговая 1996, 4.

¹³¹ Засвидетельствовано также участие Л. Каравака выполнившего в 1718 г. «двенадцать чертежей колонны, которую моделировал г-н Растрелли» – так пишет сам французский живописец: Архипов, Раскин 1964, 42. Там же на стр. 46–48 подробно описана судьба памятника после смерти Петра.

ное произведение искусства. В 1938 г. к выставке, посвященной наследию Растрелли, в Русском музее была проведена реконструкция колонны; авторы – С. С. Гейченко, Г. М. Преснов и Ф. Ф. Бернштам – использовали 8 подлинных цилиндров и 4 медальона с изображением битв и знаменательных событий.¹³² Эрмитажный макет справедливо признается аутентичным,¹³³ притом очевидно, что отлитые русским мастером рельефы изначально были выполнены опытной рукой профессионального западноевропейского скульптора, обладают стилистическим единством, воспринимаются не как схема, а как до конца осмысленная художественная идея.

Недостатком существующей литературы по истории памятника остается дефицит внимания к сказанной целостности. Досконально изучена история формирования концепции и участия в проекте разных мастеров, но когда речь заходит о самом произведении искусства, оно распадается на отдельные станковые изображения; стилистическая и иконографическая интерпретация дается изолированным картинам.¹³⁴ Триумфальные колонны, особенно рельефные, синтезирующие архитектуру, скульптуру и – почти что – живопись (если иметь в виду живописность измельченного рельефа), представляют собой эстетический архетип своего времени. На такой именно статус претендовал и петровский Столп. Он должен был стать символом эпохи, как стали шпиц Петропавловской крепости и аллеи Летнего сада. Отсутствие оригинала – случайность, памятник следует изучать в запланированном авторами историческом масштабе. В трудах по истории петровского искусства Столп фигурирует как дополнение к триумфальным аркам, воплощая схожую эстетику.¹³⁵ Выше указывалось, что арки петровской эпохи были частью праздника, такими же эфемерными, как фейерверки или парады. Они не сохранились, поскольку никто не старался сохранять. Замысел колонны, напротив, предполагал долговечность. Рельефы – часть этого замысла, Растрелли создавал их, ориентируясь на монументальный масштаб. Как известно, с увеличением масштаба выявляются недостатки формы, заявляют о себе пустоты, пластически неразработанные фрагменты. По

¹³² Гейченко, Преснов 1939, № 39.

¹³³ Архипов, Раскин 1964, 47.

¹³⁴ Там же, 47–48; ср.: Гейченко, Преснов 1939, 8.

¹³⁵ Калязина, Комелова 1990, 93.

всей видимости, скульптор предполагал, что рельефы колонны выдержали бы эту весьма драматичную для пластики процедуру. Идеальная ценность в любом случае должна была возрасти: вписанный в реальное пространство, петровский Столп не казался бы «игрушечным», лучше доносил бы вложенные в него смыслы.

Перенос внимания с отдельных картин на целое делает очевидной попытку по-новому адаптировать античный образец. По своей концепции Столп восходит к триумфальным колоннам Древнего Рима, и прежде всего к главной из них, колонне Траяна. Последняя стала, как известно, образцом для наиболее прославленных античных и новоевропейских памятников данного типа, в том числе колонны Марка Аврелия, двух симметричных колонн венской Карлскирхе, Вандомской колонны. Важно понять, насколько отсылка к источнику абстрактна, имеем ли мы дело лишь с формальной перекличкой идей (которые, как любая абстракция, допускают различные толкования), или в русском памятнике присутствуют цитаты, позволяющие заключать, что скульптор намекает образованному зрителю на свой источник. Конкретизация обращений к римскому прототипу вписала бы произведение Растрелли в общую эстетическую программу петровского искусства с его ориентацией на античность. Выяснить характер этих обращений означает понять пафос памятника, заданный исполнителям его заказчиком и главным героем.

При всей несхожести их исторической семантики (дакийские победы Траяна завершают большой исторический цикл, тогда как достижения Петра открывают новую страницу русской истории) и различном использовании возможностей рельефа, иконографическая и идейно-репрезентативная структура двух колонн оказываются близки. Несколько мотивов могут быть определены как перенесенные *mutatis mutandis* с античного образца. Художник с его фотографической памятью, особенно же мастер уровня Растрелли, несомненно помнил и был способен воспроизвести детали римского рельефа. Даже если во всех случаях нельзя говорить о прямом копировании, сходство приемов и решений налицо, что лишний раз свидетельствует о тотальном авторитете колонны Траяна для новоевропейской, в частности, барочной традиции. Хорошо видно, что сходство объектов продиктовано темой: панорама войны предполагает изображение всадников, военного лагеря, обоза, кораблей и т. д.

Масштабы римского памятника при этом таковы, что античные мастера практически исчерпали в его рельефах стилистические возможности документального батального жанра. Цитирование колонны Траяна, запланированное или неосознанное, оказывается неизбежным, однако Растрелли не только выбирает сходные сюжеты, но и трактует их сходным образом – в тех редких случаях, когда подражание античному образцу допустимо. Скульптор не собирался воспроизводить лошадей или корабли.¹³⁶ На римском памятнике они представлены слишком условно, тогда как Растрелли стремится к барочной выразительности. Но там, где реалистичностью отмечены и фигуры римских барельефов (враги, молящие о пощаде; мирные обитатели покоренных городов) или выразительность вовсе не требуется (дерева, укрепления), цитата становится возможной (рис. 16, А–Г).

Связь Растреллиевой колонны с античным прототипом приобретает отчетливость при сравнении с другими памятными столпами эпохи, например, с той же варшавской колонной Сигизмунда, резко отличающейся от древнеримских. Мощные распробованные архитектурные обломы между капителью и фигурой короля вносят в образ барочную динамику, невозможную в античном искусстве. Идея триумфа камуфлируется, укладывается в барочную форму и теряется в ней. Другой, более наглядный пример – увитые рельефами колонны, входящие в ансамбль храма Карло Борromeо в Вене. Знаменательно, что история Карлскирхе Фишера фон Эрлаха началась синхронно с историей петровского столпа – с точностью до года, если вести последнюю от гравюры Пикарта. Колонны, симметрично поставленные перед фасадом церкви, отчетливо цитируют древнеримский монумент. Схожи пропорции, повторяется мотив спиралевидного рельефа, так же как римский оригинал, он чрезвычайно пластичен и живописен. В то же время, античное содержание полностью переосмыслено. Вместо триумфа власти – триумф духа, ищущего себя в служении делу церкви и веры. Колонны Карлскирхе подчиняются массивному, величественному телу храма, они не несут и не могут нести на своих вершинах фигуру святого.

Сходным образом, представленная на Столпе панорама свершений Петра концептуально разнится с античным прототипом. Римский

¹³⁶ Типичное для Растрелли изображение лошади «с мощным телом и небольшой заостренной мордой» – отмечают С. С. Гейченко и Г. М. Преснов (1939, 7).

скульптор размещает события дакийских походов по восходящей, обходясь без ярлыков. Переданные в камне действия армии Траяна объединяются художественной композицией, представляя в сумме обобщенную картину войны.¹³⁷ Каждый ярус русского памятника посвящен отдельной битве, каждое изображение сопровождается литературно оформленной славянской надписью вокруг и, под надписью, датой. В хронологическом порядке, также снизу вверх (предполагаем, что именно с упоминания Петра начинается каждая из надписей на цилиндрических рельефах):

- 1) «Петр выю крепкому под Лесным шведу крепчайший сломи, 1708»;
- 2) «Российский Сампсон шведскаго при Полтаве лва растерза, 1709»;
- 3) «От рук Петровых безопасная Рига не убежа, 1710»;
- 4) «При Петре крепкая ревелская стена потрясена, 1710»;
- 5) «Меч отца российского пожре у Прута поганья турки, 1711»;
- 6) «Петра Перваго Фридрихштад торжество прославляет, 1713»;
- 7) «Мужество Петрово при Ангуте явлено, 1714»;
- 8) «Вечному в славе Петру склонися древний Дербент, 1722».

Последний, верхний ярус, как видим, посвящен взятию Дербента, и значит, Столп, в отличие от Колонны, увековечивает не какое-то одно, хотя бы и главное, деяние императора, одну выигранную войну,¹³⁸ но все его военно-политические предприятия. Календарь успехов продолжают рельефы пьедестала:

- 1) «Slusselb[urgum] captum, 1702»;
- 2) «Petropolis fund[ata], 1703»;
- 3) «Narva expugn[ata], 1704»;
- 4) «Prael[ium] Kalis[ense], 1706».

Над входом в мавзолей Траяна, служащий постаментом грандиозного римского монумента, высечена знаменитая надпись: «Senatus populusque Romanus imp. Caesari divi Nervae f. Nervae Traiano... etc.». Наличием этой надписи, возможно, продиктован выбор латыни для

¹³⁷ Подробнейшая информация с наиболее полным иллюстративным материалом и библиографией – как по монументу в целом, так и по отдельным сюжетам: <http://www.trajans-column.org> (4.9.2022); все дальнейшие цитаты колонны и наблюдения о ней опираются на данные этого электронного ресурса.

¹³⁸ Как это традиционно трактуется, например, в анонимном обзоре «Памятники Полтавской победы в Эрмитаже (Ленинград)» в сб. *Полтава: к 250-летию Полтавского сражения*. М., 1959, 421.

эпиграфического обрамления сюжетов, представленных на плафонах петровского Столпа.

Колонна Траяна возвышается над мавзолеем римского императора. Его фигура появляется на рельефах 59 раз. Элемент сакрального, усиленный фактором смерти, обретает материальный смысл. Также и в Столпе главное – панегирик Петру. Тем не менее, будь проект осуществлен, мы не увидели бы этой колонны над гробом царя. Ей было назначено место на центральной площади Васильевского острова перед административными зданиями – о чем свидетельствует гравюра Г. Б. Пробста (1750-е гг.).¹³⁹ Все надписи на круговых рельефах посвящены Петру. Его имя всегда эмфатически выделено; «полтавский» ярус, надпись на котором использует расхожую аллегию, акцентирует его роль еще настойчивее. Но в латинских надписях на плафонах Петр отсутствует. Подчеркиваются сами достижения: взятие Шлиссельбурга и Нарвы, основание Петербурга,¹⁴⁰ выигранная (Меншиковым!) Калишская битва. На одном из цилиндрических рельефов видим занятие русскими войсками Фридрихштадта. Успехи и неудачи страны в представлении вдохновителя памятника равноценны его личным успехам и неудачам.¹⁴¹

Повествовательный рельеф колонны Траяна 24 раза поворачивается вокруг оси. Это головокружительное движение делает почти невозможным сконцентрированное наблюдение за отдельными сценами. Все они сливаются в один непрерывный поток, один виток истории, восходящий к венчающей колонну фигуре ее протагониста –

¹³⁹ http://www.ljplus.ru/img4/v/a/vaga_land/spb_pic_from_portugal_library.jpg (3.09.2022); Гейченко, Преснов 1939, № 43; ср.: Калязина, Комелова 1990, 94. Принято считать, что гравюра воспроизводит именно эту колонну. Масштаб изображения не позволяет разглядеть детали рельефов; нет информации о том, из каких источников Пробст мог знать о памятнике, его окончательной форме, запланированном месте его размещения и т. д. По размерам и пропорциям представленная на гравюре колонна совпадает с эрмитажной моделью. На листе заметно разбитие фуста на восемь цилиндров; также видно, что стоящая на столпе фигура не тождественна той, которая присутствует на модели.

¹⁴⁰ Это – наиболее совершенный в художественном плане из плафонов постамента; см.: Матвеев, Тарасова 1975, 11; <http://museumsartyx.ru/books/item/f00/s00/z0000013/st003.shtml> (29.09.2022).

¹⁴¹ Поскольку сюжеты всех барельефов намечены, и вероятно, выполнены вчерне еще при жизни Петра, общую идею следует приписать скорее ему, чем Екатерине I, об участии которой ср.: Гейченко, Преснов 1939, 8.

нового божества. Визуальная концепция петровского столпа доносит принципиально иную идею. Дискретность рельефов, их графичность, расчет на чтение, дает возможность зрителю сосредоточенно взвесить и оценить каждый факт. Победы Петра трактуются с позиций исторического итога. Изображение неудачного Прутского похода, хотя и подано в панегирическом ключе, свидетельствует о желании отразить в бронзовой летописи определенный этап. История становления новой России драматична, и представляет собой ступени – именно так, как это дано на гравюре Пикарта. Эрмитажную модель монумента венчает статуя Петра, приписываемая Александру Мартелли, литейщику Растрелли.¹⁴² Ее тривиальные формы позволяют предположить, что рука самого Растрелли к ней не прикасалась. Вероятно, она не имеет отношения к согласованному с Петром варианту проекта. Зато существует свидетельство, что по первоначальному плану Столп предполагалось украсить фигурой Петра-скульптора, высекающего из камня «статую, репрезентующую Россию».¹⁴³ Образ присутствует на известном бюсте работы Растрелли. На латах, прикрывающих правое плечо царя, Россия представлена в виде прекрасной статуи, которую царь, подобно Пигмалиону, вырезает из мрамора (рис. 17).¹⁴⁴ Остроумная аллегория, подразумевающая жизнеспособность петровских новшеств, сообщила бы идейному тексту колонны необходимое завершение, и полемика с древним образцом бросалась бы в глаза. Римский император уходит по своей спирали из реальности в божественные эмпиреи; царь-труженик умелым резцом поэтапно создает новую реальность, вписывая Россию в пространство истории.

Цилиндры, разбивающие пластичный в своей архитектурной основе фуст Столпа на отдельные сюжеты, каждый из которых имеет собственное время и пространство, не обладают гармонической выразительностью и динамикой рельефа-ленты. Предшественницей колонны была гравюра Пикарта, и при работе над композициями

¹⁴² См.: <http://petro-barocco.ru/archives/2707> (4.9.2022), с илл. и ссылками.

¹⁴³ Ср.: Архипов, Раскин 1964, 43, с цитатами из челобитной, поданной Растрелли в 1725 г., ведомости 1733 г. и его собственной «Росписи».

¹⁴⁴ См.: Калязина, Комелова 1990, к рис. 76: «Эта аллегория – создание новой России – была достаточно распространенной темой искусства первой четверти XVIII в.». Подробный анализ сюжета – его становления и развития в различных жанрах петровского искусства: Матвеев 1981.

битв Растрелли было предложено опираться на работы Зубова и других офортистов.¹⁴⁵ В итоге, колонна в своем уменьшенном виде предстает перед нами инфицированной духом графического искусства. Надписи подчеркивают связь с графикой, активно используемой в изображении текст. Демократичная, доступная, идеологически мобильная гравюра имеет в петровской художественной культуре нормообразующее значение. Призванная, можно сказать, самим царственным учеником Схонебека на службу реформе, она помогала ей эффективнее других жанров и влияла на них, в том числе стилистически. Воздействие графики, которое, каждый по своему, испытали все рассматриваемые нами памятники, в данном случае эстетически особенно спорно. До эпохи модерна европейская архитектура не обращалась к графическим средствам. Синтез скульптуры и архитектуры более чем естественен, но насколько удачным был бы синтез архитектуры и графики? Скажем, какими должны были стать пропорции колонны, чтобы имеющиеся собственные пропорции сцены рельефов не оказались бы искаженными ее циркульной формой? Как воспринимались бы эти сцены с большого расстояния? Как влияла бы на восприятие необходимость кругового обхода? Труд Растрелли и Нартова остается выразительным свидетельством одной из конституирующих особенностей петровской культуры: она обращается с привычными знаковыми системами, в том числе художественными, иначе, чем было принято в Европе, и зачастую неадекватно природе самих этих знаковых систем. Цитируя римский прототип, полемизируя с ним идейно и стилистически, петровский Столп обнаруживает историко-художественную преемственность, но вместе и визуальное своеобразие, настолько исключительное, что в последующие эпохи развития русского искусства этот проект, думается, едва ли мог быть осуществлен.

¹⁴⁵ В особенности – Ш. Симонно и Н. Лармессена, сделанные с рисунков П. Д. Мартена Младшего; в использовании этих источников «безусловно сказалось указание самого Петра»: Архипов, Раскин 1964, 43. В качестве наиболее влиятельных свойств петровской гравюры авторы отмечают «реализм и документальность».

2.3. Рецепция конной статуи Марка Аврелия в памятнике Петру Б. К. Растрелли

А. В. Королев

В истории новоевропейских конных монументов статуя Марка Аврелия (около 170 или после 180 г.)¹⁴⁶ занимает исключительное место. Если бы с XIII в. под видом императора Константина она не находилась на одной из площадей Рима, Италия вовсе не обязательно породила бы искусство конных статуй. После того как в 1540–1580 гг. по проекту Микеланджело на Капитолии вокруг Марка Аврелия был создан целый архитектурный ансамбль,¹⁴⁷ к ее прежнему авторитету подлинного антика добавилась новая громкая слава. Начиная с эпохи маньеризма ее изображение на гравюрах и в виде уменьшенных копий начинает распространяться по Европе, завоевывая звание эталона. В XVII веке, в эпоху усиления абсолютистских тенденций, запечатленный в ней образ светской власти стал примером для европейских правителей, имевших средства и амбиции для подражания. В результате, всякая новоевропейская конная статуя – за единичными исключениями – несет в себе связанный с Марком античный субстрат, и ее своеобразие во многом коренится в том, как взаимодействует этот субстрат со стилем эпохи и индивидуальной манерой скульптора.

В созданном Растрелли конном монументе Петра Первого (1716–1748) наличие обозначенного субстрата вполне очевидно. Сюжетный мотив (триумфальный выезд императора в честь военной победы), антикизированное убранство всадника (обнаженные ноги и руки, юбка легионера, украшенные масками поножи, лавровый венок, меч в богатом пластическом обрамлении) – все вызывает ассоциации с античностью. Также очевидно, что этот субстрат имеет отношение к капитолийской статуе. Почти с самого начала научного освоения памятника¹⁴⁸ было высказано мнение, что в его основе лежит именно монумент Марка. В последние годы введены в оборот подтверждаю-

¹⁴⁶ Часть ученых относит памятник к 165 г. (победы в парфянской войне), другие к 170-м годам (война с маркоманами). Поэтике монумента лучше соответствует поздняя датировка; панегирик Марку, осмысление его исторической роли уместнее в десятилетие, последовавшее после его смерти и обожествления в 180 г.

¹⁴⁷ См.: Лазарев 1964.

¹⁴⁸ Петров 1972, 162.

щие этот факт исторические свидетельства. С. О. Андросов опубликовал материал о мраморной копии коня Марка Аврелия из коллекции парижских антикваров братьев Кугель, выполненной Дж. Баратта.¹⁴⁹ Как доказывает автор, этот конь, имеющий на пьедестале надпись «STVDIO FATTO DEL CAVALLO DI CANPIDOGLIO [sic]», был заказан самим Петром в 1720 г. через посредничество архитектора Никола Микетти.¹⁵⁰ Ю. И. Чежина высказала убедительные аргументы в пользу того, что данная копия имела отношение к смене художественной концепции, произошедшей в начале 1720-х гг.¹⁵¹ Сохранились словесные описания первоначального варианта, а также оригинальный рисунок Растрелли, которые не оставляют сомнений в том, что она была совершенной другой (см. рис. 18).¹⁵² В то же время реализованный вариант от первоначального отличается именно тщательным выявлением античных элементов образа, причем в такой степени, что если поставить растреллиевского Петра рядом с любой европейской конной статуей, он будет казаться более римским, археологичным, документальным, более пропитанным имперским духом. Существуют подтверждения¹⁵³ того, что, начиная с 1716 года Растрелли активно работал над конным монументом, и результат был внушительным. Поскольку реализованный к 1748 году вариант не похож на рисунок, остается предположить, что все первоначальные работы были брошены, Растрелли начал новый памятник и появление Марка в качестве образца решило его судьбу. Единственное обстоятельство, которое противоречит представленным фактам и свидетельствам, это – наглядный характер монумента Растрелли. Если присмотреться к нему с профессиональной внимательностью,

¹⁴⁹ Андросов 2013, 66.

¹⁵⁰ Статуя упоминается в международной переписке Петра за 1720 г. в связи с заказом на копию, причем заказчика интересует, сколько будет стоить, в том числе, уменьшенная копия коня Марка Аврелия: там же, 67.

¹⁵¹ Чежина 2015, 516.

¹⁵² Матвеев, Тарасова 1975, 2.

¹⁵³ В связи с историей работы над статуей Н. И. Архипов и А. Г. Раскин (1964, 76–77) цитируют комментарий Растрелли к рисунку памятника 1717 г.: «Предложение фигуры, которая его величество на коне презентовать имеет <...> Ежели сие его величеству понравитца», а также документ из архива Меншикова (ЦГАДА. Ф. 150. Д. 23. Л. 1), согласно которому в сентябре того же года Меншиков и Брюс присутствовали при отливке модели «персоны Петра на коне со изображением Полтавской баталии».

с пониманием исторических закономерностей изобразительного языка, то придется признать, что между творением Растрелли и римской статуей нет ничего общего. Пластика и пропорции тела коня, характер посадки фигуры всадника, движение рук и головы здесь совершенно разные. Античная статуя кажется живой и реальной, русский император и его конь словно бы застыли в каком-то оцепенении. Благодаря богатству деталей и их очевидной акцентированности скульптура Растрелли гораздо более условна и декоративна. В композиции, иконографии и семантике отдельных элементов – одни различия. Ситуацию лучше всего комментируют слова Ю. И. Чежиной, поставившей точку в цепи доказательств, связывающих Марка и Растрелли:

«Что касается конной статуи Петра I, то Растрелли полностью пересматривает трактовку фигуры коня, делая ее мощной и массивной, с пропорциями под стать рослому всаднику. Скульптор радикально изменяет сбрую, представляя парадное снаряжение, характерное для XVII–XVIII вв.: с мундштучными удилами, с чепраком с кистями и драпировками и с нарядным нагрудным ремнем. Кроме того, сам тип коня с горбоносой мордой и гривой в завитках абсолютно соответствует идеалу красоты лошади, сложившемуся к XVII–XVIII вв., отличному от античного типа и свойственному эпохе барокко».¹⁵⁴

Итак, стилистический (шире – морфологический) и иконографический анализ памятника не подтверждают документальных свидетельств и данных общего визуального анализа. Поскольку вышеназванные методы имеют в искусствоведении привилегированное положение, они выигрывают позицию, в результате чего доминирует представление о том, что влияние Марка преодолено:

«Стилевые пристрастия Б.-К. Растрелли как барочного мастера проявились в конном монументе Петру Великому, заставив скульптора изменить трактовку формы, свойственную античному памятнику, в угоду эстетике барокко и приспособить ее к задаче монументализации образа венценосного всадника и соответствующего ему коня».¹⁵⁵

Историография памятника соответствует цитируемому мнению. Отмечаются различные черты флорентийского, французского, не-

¹⁵⁴ Чежина 2015, 516.

¹⁵⁵ Там же, 517.

мецкого барокко,¹⁵⁶ о влиянии же Марка встретим лишь общие слова, de facto заимствований не наблюдается.

Между тем, нивелируя значение римской статуи, мы не только обесценим свидетельства, доказывающие преемственность, но и не заметим главного свойства петровского монумента, а именно своеобразие трактовки его творцом идеи, заключенной в античном прообразе. Противоречие еще усилится, если обратить внимание на роль в проекте лично Петра, явствующую из истории копии Баратта. В 1720 году, после четырех лет работы над эскизом, Растрелли вряд ли позволил бы себе потребовать от казны денег на эту копию, поскольку у него появились новые идеи. Учитывая, как часто ему приходилось испытывать нехватку средств, такое расточительство немислимо. Заказ мог исходить только от самого Петра; единственно по его воле в столь сложном и медленном проекте мог произойти поворот, перечеркнувший результаты предыдущих лет. Создание конного монумента – многолетний и многотрудный процесс, особенно в России, учитывая состояние всех тех технологий, с которыми это было сопряжено. По-видимому, идея изменения концепции статуи, ее «романизации под Марка», исходила лично от Петра.¹⁵⁷ Если так, вправе ли мы отказаться от попыток понять смысл вмешательства? Известно, что новый вариант был одобрен царем, и нет никаких оснований считать, что Растрелли после его смерти что-то менял. Перед нами, скорее всего, та самая статуя, которую хотел видеть Петр. Как по его представлению в его собственном образе должен был отражаться Марк Аврелий? Зачем вообще понадобился Марк, да еще в тот момент, когда скульптор уже практически закончил свой труд?

¹⁵⁶ Петров 1972, 192; Архипов, Раскин 1964, 152.

¹⁵⁷ Исследователями пока не отмечался факт раннего знакомства Петра с конной статуей Марка. Вероятно, царь узнал о римском памятнике уже в декабре 1697 г. во время осмотра коллекции Якоба де Вильде. Собиратель показал гостю бронзовую статуэтку, объяснив, что так римляне изображали императора, въезжающего в город во время триумфа: см. наст. изд., гл. II, раздел 1. Недавний триумфатор, которого Европа приветствовала как победителя османов, наверняка отметил в памяти этот образ. На свидетельство того, что Петр владел изображением капитолийской статуи (гравюра в книге P. A. Maffei, D. de Rossi. *Raccolta di statue antiche e moderne* [Roma, 1704], имевшейся в библиотеке Петра), указал С. О. Андросов (2013, 67). Накануне победы в Северной войне и провозглашения России империей интерес царя к единственному аутентичному изображению римского императора более чем закономерен.

Рассматривая только отражения интернационального барокко, без видимого присутствия античной модели, мы помещаем исследуемый памятник в тот художественный ряд, в котором его оригинальные черты теряются. Барочность его, которой больше всего уделяли внимания исследователи, представляет собой сумму достижений итальянской, французской и немецкой школ, лишенную каких-либо авторских дополнений. В общие труды по истории западноевропейской скульптуры (Жермен Базен, Бернар Цейссон и др.) монумент не включают. В качестве образца барочного стиля статуя Растрелли, действительно, не найдет места в истории искусства, но будучи воспринята как пример радикальной ампирной реакции в западноевропейском искусстве начала XVIII в., она тотчас обнаружит примечательную самобытность.

Как отмечено выше, морфологический и иконографический анализ не позволяют выявить генетическую связь растреллиевского монумента со статуей Марка. Недостающим звеном, которое позволяет обнаружить эту связь является, думаем, статуя Великого Курфюрста работы А. Шлютера в Берлине. И Петр, и Растрелли посещали Берлин в год подписания контракта (1716)¹⁵⁸ и не могли не обратить внимания на вызвавший всеобщее восхищение недавно водруженный монумент. По всей вероятности, первоначальная версия, от которой Растрелли отказался около 1720 г., была основана на этой статуе.¹⁵⁹ На упомянутом раннем рисунке видим идентичную живописную композицию с дополнительными фигурами у пьедестала. Голова всадника также облачена в пышный парик, конь и всадник находятся в величавом движении. От первоначального варианта сохранилась деревянная лошадка – копия «великого коня», которая наглядно свидетельствует о зависимости от Шлютера. Деревянный конь из петровской коллекции показан в бурном движении, левая передняя нога его также пружинисто прогибается внутрь.

Важно отметить, что шедевр Шлютера, в свою очередь, основывается на капитолийской статуе, причем ее влияние легко считывается. Если Растрелли с самого начала следовал за немецким образцом, то и черты Марка в его работе, вероятно, должны были себя обнаружить. Однако судя по истории с заказом копии и сменой концепции, это не удовлетворило Петра. Скульптору было предложено создать новый

¹⁵⁸ См.: Анисимов, Биохроника, 15.02.1716; Архипов, Раскин 1964, 15–16.

¹⁵⁹ Евсеев и др. 1991, 16; Мозговая 1985, 39; Петров 1972, 177.

образ, в результате чего и возник стоящий перед Михайловским замком памятник. Таким образом, у нас есть возможность судить о двух вариантах рецепции статуи Марка Аврелия в одном и том же замысле. Их сравнение – ключ к пониманию идеи заказчика.

Как сказано, связь с античным прототипом у Шлютера отчетлива. Конь курфюрста в некоторых ракурсах совершенно неотличим от своего римского предка. Проработка мускулатуры груди, живое, спокойное движение шеи, пропорции головы – везде проглядывают знакомые формы. Узнаваема естественность и величавость всадника. Вместе с тем хорошо видно, что Шлютер сделал по-своему. Он добавил взволнованность линий, движение формы (в фигуре), берниниевское чувство момента. Римский оригинал скрывается под барочным покровом. Марк заметен, но ему не отведено ведущей роли. Личностный и конкретно-исторический моменты важнее; древняя статуя взята как идеальная художественная материя, на которую скульптор активно воздействует, выводя собственный оригинальный образ – барочный образ властителя. Памятник Шлютера выглядит как постановка с театральными эффектами и бутафорией. Античные элементы (сандалии, меч, плащ и др.) работают так, чтобы мы могли поверить в символическое перевоплощение Фридриха Вильгельма в римского императора-победителя. Живое сходство пластики с образцом усиливает это впечатление. Отсылка к Марку служит монументализации образа, но сама античность у Шлютера есть стихия постановочная, игровая, и это обстоятельство читается не только на уровне формы, но и через исторический контекст, пусть даже сравнение правителя Бранденбургского курфюршества с владыкой Римской империи – явная гипербола.

Если бы заказчик не вмешался в работу скульптора, мы, вероятно, увидели бы европейского монарха в роли римского триумфатора. Это была бы античная маска на лице реального властителя. В осуществленном варианте Растрелли последовательно дает понять, что его всадник никого не «изображает». Несмотря на подчеркнутую нарядность, образ не сценичен. Все детали проработаны с тактильным эффектом, подчеркивающим материальность. Петр у Растрелли устрашающе серьезен – подлинный властитель новой империи, сопоставимый с императорами Рима по размаху исторической деятельности. Искусство не служит здесь средством преобразования реального исторического лица в полумифического героя, но действует в режиме

называния и показывания: Россия стала империей, и перед вами ее властелин – император. Знаменательно, что близкими свойствами обладает статуя Марка. Его жест, понимаемый как обращение к воинам или как жест милосердия, не имеет ничего общего с театральной жестикуляцией барочных героев.

1724 годом датирован бронзовый бюст Петра, который принято считать вершиной творчества Растрелли. Бюст также близок шлютеровскому образу курфюрста, что позволяет сделать дополнительные наблюдения. Подобно монументу Шлютера, он предлагает воспринимать Петра как выдающуюся личность, свершающую свою историческую миссию. Барочная поэтика предполагает одухотворенность формы, придает ценность индивидуальному и неповторимому. В конном Петре нет признаков героизации, нет темперамента, индивидуальности. Он слишком инертен, мало похож на героическую личность. В капитолийской статуе также нет ничего героического. Античный скульптор изобразил полководца и мыслителя (солдатская туника и плащ философа, варвар под копытом коня и задумчивый, почти грустный, лик). Внутренне он статичен, полон покоя и самодостаточности. Его облик не предполагает действия – что ожидалось бы от облика героя. Перед нами человек, приравненный к богам. Взглянув на растреллиевского Петра, его окаменевшее лицо и грузное тело, увидим признаки сверхчеловека: геометричность черт, окостенелость фигуры, пламенеющие ветви триумфального венка, образующие вокруг головы фантастический нимб. В образе великого курфюрста такого рода обожествление, разумеется, отсутствует.

Сперва Петра, вероятно, устраивало, что его конный монумент будет похож на шлютеровскую работу и он явится в образе великого, прекрасного героя – как в бюсте. Однако ближе к концу войны эстетические планы его относительно монумента поменялись, и вместо реплики барочного «небожителя» (Людовик, Курфюрст) он потребовал некой новой аутентичности, ради чего и потребовалось делать копию капитолийского коня. Можно предположить, что образ императора, каким его с самого начала увидел Растрелли, выглядел слишком подражательным. Петр оказывался вторым курфюрстом. Это никак не могло удовлетворить российского государя, ему нужен был не французский, немецкий, шведский или итальянский, но – совершенно самобытный образ. Выход был найден в обращении непосред-

ственно к античному оригиналу, и статуя Растрелли, действительно, не похожа на европейские образцы.

Разглядеть это своеобразие более всего мешает современная постановка памятника. Смена концепции, с опорой на пример Марка, произошла накануне провозглашения Ништадтского мира, России – империей, а Петра – императором. Это означало перенос сроков. Царь сам обрек свой монумент на его многострадальную судьбу – закончен через 30 лет после начала, водружен через 85 лет. В итоге, первоначальный замысел был роковым образом искажен. В ансамбле Инженерного замка, к которому волей В. И. Баженова, Винченцо Бренны и Павла I монумент приставлен в качестве художественного и идеологического знака, он является фигурой подчиненной, тогда как доминирует колоссальный портик дворца.¹⁶⁰ Статуя – часть романтической игры Павла в «петровский» абсолютизм («Прадеду правнук»). Благодаря навязанному композицией мотиву движения (всадник выехал из ворот замка) и прогрессивной архитектуре Бренны, монумент Растрелли смотрится слишком барочным и потому архаичным – что глубоко противоречит изначальному плану его создателей. На одной из панорам Петербурга по рисункам М. И. Махаева¹⁶¹ мы видим монумент Растрелли как бы уже установленным около здания 12 коллегий, где в ту эпоху заседал сенат, переехавший с Троицкой площади после пожара 1719 г. (рис. 19). Вероятно, компактное, напоминающее структуру capitoлийской площади, пространство Троицкой площади подходило бы лучше, и постановка по программе Микеланджело оказалась бы более адекватной памятнику. Статика смотрелась бы уместнее движения. Петр должен был доминировать на этой площади, и дело не только в колоссальном превосходстве его пышной бронзы над скромной петровской архитектурой, но и в идеологическом значении монумента. Статуя императора перед Сенатом воплощала бы власть, бóльшую, чем власть Сената. В таком виде сходство с конной статуей Марка Аврелия читалось бы более внятно, и рецепция античности в монументе Растрелли была бы рассмотрена под нужным углом зрения.

¹⁶⁰ Ср.: Петров 1972, 131: «Она [статуя Петра, изваянная Растрелли] принадлежит иной эпохе, совсем иному стилевому кругу и в одинаковой мере чужда строгому классицизму и первым, еще робким росткам романтических концепций».

¹⁶¹ См. там же, илл. на стр. 31: памятник Петру I у здания Двенадцати коллегий (из плана С.-Петербурга, 1753 г.).

Рис 1. Рельефы Летнего Дворца¹⁶²

I. Северный фасад (З — В)



№ 1 с1. Нереида на гиппокампе [22, 15] № 2 с2. Минерва и Зависть [21, 16]



№ 3 с3. Венера и Амур [20, 17]

№ 4 с4. Превращение ликийцев
в лягушек [19, 18]

¹⁶² Нумерация определяется тем, в каком порядке наблюдали рельефы современники. Двигаясь по воде вдоль Невы, гости дворца поворачивали по Фонтанке, затем заходили в гаванец и завершали путешествие в саду. Таким образом, сперва их глазам предстал северный фасад (с запада на восток), затем восточный (с севера на юг, далее южный (с востока на запад) и, наконец, западный (с юга на север). В квадратных скобках указываем номера по спискам Лансере и Мацулевич. В списке С. О. Андросова нумерация отсутствует, однако, судя по тому, что он начинается с «Венеры и Адониса», двигаясь затем по часовой стрелке, Андросов ориентируется на Мацулевич. Первая публикация каталога: Королев, Позднев 2020, 317–321. Здесь добавляем два рельефа с фасада Большого камина.



№ 5 с5. Превращение Ликаона
в волка (?) [18, 19]



№ 6 с6. Пан и Сиринга [17, 20]



№ 7 с7. Амур,
сопровождающий морского
слона [17, 21]



№ 8 с8. Амур усмиряет льва [16, 22]



№ 9 с9. Амур борется с морским львом [15, 23]

II. Восточный фасад (С — Ю)



№ 10 в1. Сцилла и Одиссей (?) [14, 24]



№ 11 в2. Превращение Ио [13, 25]



№ 12 в3. Амур верхом на морском коне [12, 26]



№ 13 в4. Мальчик на крылатом драконе [11, 27]



№ 14 в5. Мальчик с морским козерогом [10, 28]



№ 15 в6. Мертвый мальчик на дельфине [9, 29]

III. Южный фасад (В — З)



№ 16 ю1. Венера и Адонис [8, 1]



№ 17 ю2. Диана-охотница
(Исида?) [7, 2]



№ 18 ю3. Нептун и Амфитрита [6, 3]



№ 19 ю4. Торжество Минервы [5, 4]



№ 20 ю5. Юпитер и Кибела [4, 5]



№ 21 ю6. Персей отсекает голову
Медузе [3, 6]



№ 22 ю7. Гиппомен и Аталанта [2, 7]



№ 23 ю8. Похищение
Прозерпины [1, 8]

IV. Западный фасад (Ю — С)



№ 24 з1. Персей и Андромеда [29, 9]



№ 25 з2. Похищение Европы [28, 10]



№ 26 з3. Левкодея (?) [27, 11]



№ 27 з4. Аполлон и Дафна [26, 12]



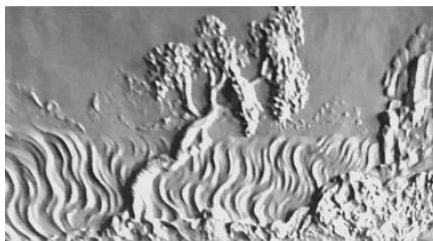
№ 28 з5. Меланфо на дельфине [25, 13]



№ 29 з6. Диана и Актеон [24, 14]



№ 30. Фасад большого камина.
Верхний рельеф



№ 31. Фасад большого камина.
Нижний рельеф



Рис. 2. Гиппомен и Аталанта (Большой каскад)



Рис. 3. Нептун и Амфитрита (Большой каскад)



Рис. 4. Персей и Андромеда (Большой каскад)



Рис. 5. Отдыхающий Нептун (Большой каскад)



Рис. 6. Kroll 1976, 128



Рис.7. Kroll 1976, 126



Рис. 8. Kroll 1976, 127



Рис. 9. Krauß [ca. 1695–1700], 12



Рис. 10. Krauß [ca. 1695–1700], 31



Рис. 11. Krauß [ca. 1695–1700], 90

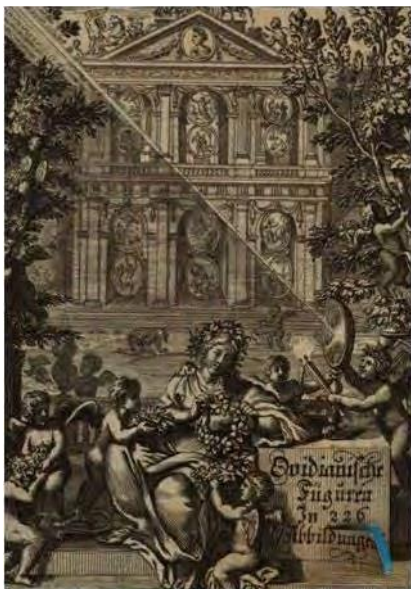


Рис. 12. Крауз [ca. 1695–1700], 1



Рис. 13. Крауз [ca. 1695–1700], 8



Рис. 14. I. De Rubeis (G. de Rossi).
*Veteres arcus Augustorum
triumphis insignes...* 1690, 52



Рис. 15. П. Пикарт.
Апофеоз воинской славы
Петра I (1717), фрагмент

Рис. 16. Сопоставление фрагментов рельефов
Столпа Петра I (слева) и Колонны Траяны



А) Поверженный враг



Б) Жители завоеванных областей



В) Войско перед битвой



Г) Оборонительные сооружения



Рис. 17. Б. К. Растрелли.
Бюст Петра I (фрагмент)



Рис. 18. Б. К. Растрелли.
Эскиз памятника Петру I
(фрагмент)



Рис. 19. Памятник Петру
Б. К. Растрелли у здания 12 коллегий (Петров 1972, 31)

Глава VI

Античные артефакты в императорских и частных коллекциях петровского времени

С. К. Егорова

В настоящей главе предпринята попытка передать масштаб трансформации, произошедшей в отношении к материальной стороне древней культуры на протяжении правления Петра I. Едва только молодой царь и его приближенные успевают познакомиться с подлинными произведениями античного искусства, как сразу начинает набирать скорость процесс изменения роли античных артефактов в жизни русского общества, поначалу – высшего: из средства приближения жилища к европейским образцам антики становятся материалом целенаправленного сбора и изучения, обретающего формальную организацию при основании Академии наук. В конце правления Петра мы замечаем и такое в высшей степени показательное явление, как устремление «сыскать все, что зело старо и необыкновенно»¹ в самой России, что привело если не к систематическим, то все же к успешным поискам, которые положили начало весьма самобытному явлению – Сибирской коллекции Петра I.

Античные статуи, монеты и ювелирные изделия, собранные Петром и его сподвижниками, остаются для нас свидетелями этого культурного переворота. Тем не менее следует признать, что в настоящее время пути изучения конкретных артефактов, даже при условии их сохранности в императорской коллекции, часто заводят исследователя в тупик: ведь даже в случае крупных объектов, например, статуй, далеко не всегда сравнение описаний, сделанных при покупке, с каталогами и описями середины XVIII в. дает основание с полной уверенностью утверждать, об одном ли произведении идет речь. Еще с большей осторожностью приходится судить о не дошедших до нашего времени предметах и об истории и составе частных коллекций. Отчасти вследствие этого нами исследуются прежде всего сохранившиеся текстуальные свидетельства; однако важным представляется и то, что переданные в них сообщения не только перечисляют сами предметы, но и показывают особенности восприятия

¹ Из указа от 13 февраля 1718 г. (цит. по: Завитухина 1977b, 67).

антиков людьми той эпохи. В частности, заметки путешественников важны для нашей темы потому, что способны передать представления об истории и культуре Древнего Рима в допетровский и раннепетровский период.

Центральным материалом исследования в нашем случае становится обширная переписка по вопросам поиска антиков в период с 1715 по 1721 г., когда практика приобретения произведений искусства, прежде всего скульптуры, получила масштабный и более систематический характер. Одним из самых информативных памятников является принадлежащий Ю. В. Кологривову «Проект Венусовой галереи» – сохранившийся в составе переписки нереализованный план расстановки купленных в Риме статуй, собранных вокруг фигуры Венеры Таврической – главного приобретения Кологривова.² Изучение связанных с этим проектом архивных документов приводит к вопросу о формировании русского искусствоведческого словаря, основанного прежде всего на заимствовании западноевропейской терминологии. При рассмотрении некоторых других предметов наше внимание также было сфокусировано на текстологической стороне восприятия памятников – чтении сокращений в легендах римских монет и надписи на несохранившемся постаменте, предположительно, найденном вместе со статуей Венеры.

При всей неоднородности рассмотренных ниже исторических документов и артефактов, добытых часто не столько в результате спланированных усилий, сколько по счастливой случайности, они красноречиво свидетельствуют о факте соприкосновения российской действительности с античной древностью, что называется, *в подлиннике*. Нам дана возможность наблюдать момент превращения античной культуры из нечеткой абстракции книжной учености³ в предмет мыслимый ясно и даже осязаемый, т. е. тот исторический момент, когда произведения античного искусства становятся для многих русских целью активной деятельности – поисков, приобретения, коллекционирования, описания, реставрации и расстановки в помещении.

² Личность Кологривова, история его приобретений и проект создания галереи антиков неоднократно становились предметом исследования (см., например: Каминская 1981; 1984; Лаптева 2011).

³ О скудном наборе расхожих сюжетов и образов см., например: Гаврилов 2010а, 16; Фролов 1999, 39–45. При этом важно отметить, что античные произведения воспринимались через более поздние пересказы (такие, например, как «Александрия» и «Троянская история»: см. наст. изд., гл. I, разд. 1.).

1. На пути к античности

Идея собирания ценных, а потому часто и старинных, предметов при дворе не была привнесена Петром. В XVI–XVII вв. во многих европейских монархиях наблюдается переход от сокровищниц, пополняемых по большей части случайно, прежде всего, изделиями из драгоценных металлов, к намеренно комплектуемым собраниям редкостей – как природных, так и культурно-исторических. Аналогичную тенденцию можно проследить в середине – второй половине XVII столетия и при московском дворе: Г. А. Маркова усматривает некоторые черты кунсткамеры в царском собрании, именовавшемся «Государевой шкатулой»,⁴ часть которого хранится по сей день в Оружейной палате Московского Кремля.⁵ Не ставя задачи передать все разнообразие хранившихся там сокровищ, назовем лишь такие ряды, как ювелирные изделия, одежда и облачение, оружие, в особенности орнаментированное, мебель, экипажи, биологические диковины и предметы искусства, прежде всего церковного. О некоторых наиболее древних артефактах будет сказано ниже.

Конечно, это хранилище предметов не имело музейной функции: предметы не экспонировались, не изучались, и даже их опись производилась нерегулярно и с неточностями. Они входили в своего рода круговорот даров, прежде всего посольских: иноземные гости или вернувшиеся из-за границы подданные привозили их ко двору, впоследствии какие-то государь жаловал своим подданным или подносил в качестве вклада церковным институтам. Поучительна в этой связи «Записка путешествия» графа Б. П. Шереметева – ценный источник по истории этикета той эпохи. Шереметев отправился в поездку, имевшую в том числе и дипломатические цели, в 1697 г. Он посетил Краков, Вену, Венецию, Рим и рыцарей Мальтийского ордена. В «Записке» содержатся подробные отчеты как о подарках русской стороны государям и их приближенным (дарили преимущественно

⁴ Первоначально – мебель для хранения раритетов, аналог более позднего «кабинета» (подробнее см.: Маркова 2006).

⁵ См., например, Писарская 1977 и сайт Музеев Московского Кремля с доступными публикациями научных материалов. Следует заметить, что современным ученым далеко не всегда удается с точностью установить состав этого собрания; например, о гипотетическом составе коллекции оружия на период жизни Петра см.: Новоселов 2018.

меховые изделия), так и о полученных в дар предметах искусства (почти все на религиозный сюжет),⁶ различных декоративных изделиях, оружии.⁷

При таком способе формирования коллекции как отдельных лиц, так и «Государевой шкатулы» не могли отличаться какой-либо систематичностью. Впрочем, в этом отношении они мало отличались от собраний того же периода, лежащих в основании знаменитых европейских музеев.⁸ В качестве примера можно привести оксфордский Музей Эшмолеан,⁹ о первоначальном составе которого дает представление экспозиция «Ashmolean Story Gallery», или же собрание сэра Ганса Слоана,¹⁰ вошедшее позднее в основу коллекции Британского музея и экспонируемое в зале «Enlightenment Gallery». В подобные музеи, а точнее, «кабинеты редкостей» (нем. Wunderkammer, Kunstkammer) входили книги, рукописи, географические карты, произведения всех видов искусства, монеты, естественнонаучные приборы, минералы, различные биологические объекты. К последним относились и явные подделки, например, «яйца грифонов»,¹¹ за которые выдавались страусиные. (В России сам их размер служил доказательством ценности; в описях можно встретить «страфокомислово яйцо»,¹² в то время как образ грифона уже не фигурирует в культурном сознании, оставшись декоративным элементом домонгольской скульптуры).¹³

⁶ К этому приводили как наклонности самого Бориса Петровича, глубоко религиозного человека, совершавшего поездку по обету апостолам Петру и Павлу, так и то, что он часто посещал представителей духовенства. Античных памятников Шереметев не осматривал; ср. ниже путевые заметки П. А. Толстого и т. н. «Великой особы».

⁷ Подробнее о данном аспекте этого памятника см.: Егорова 2021.

⁸ Об истории формирования и составе Кунсткамер см., например: Scheicher 1979; *Кунсткамеры Габсбургов* 2005. О некоторых исключениях – например собрании античной скульптуры в Капитолийском музее – см. прим. 63.

⁹ По имени основателя Elias Ashmole (1617–1692). В мемуарах Е. Р. Дашковой (1805) передано такое описание музея: «Возле того театра Музеум Ашмолеан <...> тут собрания для исследования натуральной истории, всякие окаменелости, руды, всякие животные, как в спиртах, так и в чучелах; тут также собрания медалей, несколько картин и статуй; притом в трех комнатах библиотека...» (Стенник 1985, 101).

¹⁰ Sir Hans Sloane (1660–1753). Подробнее см.: Ortolja-Baird 2020; 2021.

¹¹ Murray 1904, 8–9.

¹² Маркова 1981, 32, илл. 119.

¹³ Вагнер 1976, 250; Кондаков 1929, 92.

Что же хотя бы теоретически мог увидеть юный Петр в собрании Кремлевской сокровищницы из артефактов, как-то связанных с античностью? Два предмета заслуживают упоминания, хотя и являются произведениями прикладного искусства Европы XVI–XVII вв. Это настольные часы «Бахус»,¹⁴ подаренные еще Ивану Грозному: они упоминаются иностранными послами среди убранства Грановитой палаты. Условная фигура бога плодородия изображена возлежащей на повозке с балдахином, запряженной слоном, которого направляет погонщик-индус. Предположительно, механическая «затя» (во время боя часов фигурки приходили в движение) не ассоциировалась у зрителей с античным преданием о путешествии Диониса в Индию,¹⁵ а воспринималась как собрание разнородных экзотических мотивов.

Другой предмет относится уже к XVII веку – аркебузы с плакетками,¹⁶ изображающими римские божества и аллегорические фигуры, сопровождаемые латинскими подписями. Представлены изображения Марса, Луны, Венеры, Юпитера, Цереры, Минервы и добродетелей: Веры (Fide<s>), Человеколюбия (Charitas [sic]), Храбрости (Fortitudo¹⁷) и др.¹⁸

Что же касается наиболее *древних* предметов в кремлевском собрании, то здесь внимание привлекают реликвии византийского происхождения,¹⁹ в первую очередь камеи.²⁰ Предметы эти использовались

¹⁴ Аугсбург, конец XVI в.

¹⁵ Eur. *Vacch.* 13 sqq.; Ps.-Apollod. 3, 5, 1.

¹⁶ Германия, первая половина XVII в. О графике, перенесенной на предметы прикладного искусства см. подробнее: Мезенцева 1985, 24–39.

¹⁷ В публикации (Яблонская 2018, 169) приведено с опечаткой *Fortitude*, видимо, «технического» происхождения (на илл. отчетливо видна буква «o»).

¹⁸ О предполагаемых источниках изображения см. там же.

¹⁹ Единственный античный предмет в нынешнем собрании Оружейной палаты – серебряный сосуд с рельефным изображением Муз (к. IV – нач. V в. н. э.) – поступил лишь в 1918 г., будучи обнаружен в составе т. н. Суджанскогоклада. Как часть погребального инвентаря этот предмет может свидетельствовать о культурном обмене древнейшего населения курской области (предков славян?) с Византией в период раннего Средневековья.

²⁰ Резная икона «Спас Вседержитель» (Византия, X–XI вв. Золото, яшма, драгоценные камни); панagia с камеей «Распятие с предстоящими» (камень – Византия [?], XI в., оправка – Россия, Москва, 1589); агат двухслойный, золото, серебро, драгоценные камни, жемчуг; икона с изображением Святого воина Дмитрия Солунского (Византия, XI–XIV вв., стеатит, серебро). Изображение всех трех предметов: <https://armoury-chamber.kreml.ru/exposure/view/vitrina-1-proizvedeniya-vizantii-serbii--gruzii/> (6.07.2021).

в богослужении, ценились как драгоценные вещи; их возраст не был документирован – именно потому, что не представлялся важным.²¹ В этой связи вызывает интерес само понятие «древность» у русских того времени. Материалом для наблюдений здесь могут служить путевые заметки путешественников, осматривавших страны, которые имели непосредственное отношение к *античной* древности.

Как и в современном языке, слово «древний»²² использовалось в начале XVIII в. как качественное прилагательное, причем древнейшим могло считаться нечто по времени не столь отдаленное. Обозначением эпохи это слово не являлось. Тем интереснее проследить, как обозначали современники Петра период, предшествующий – в нашей терминологии – Средним векам. Встретиться с предметами, требующим такого обозначения, можно было лишь за пределами России – в Северной Европе при посещении музейных собраний или, с большей вероятностью, в Италии – в основном, в Риме и Неаполе. Современному читателю сразу бросается в глаза такая черта, как соотношение по хронологии античных культур (прежде всего римской) со временем действия Нового Завета. Так, например, в анонимной «Записной книжке любопытных замечаний Великой особы, странствовавшей под именем Дворянина Российского Посольства в 1697 и 1698 году»²³ находим прямую отсылку к библейскому сюжету в связи с осмотром в Амстердаме нумизматической коллекции,²⁴ включавшей римские монеты императорского времени:

²¹ То же справедливо и по отношению к книгам: предполагают, что в период XI–XIII вв. на Руси было в обращении не менее 85 тыс. одних только церковных книг (см., например: Сапунов 1978, 13), однако до наших дней дошли лишь около 700 рукописей – от начала письменности до XV в., многие памятники древнерусской литературы представлены в единственном списке.

²² Через два десятилетия – уже совсем в другой исторической и культурной ситуации – Юрий Кологривов применительно к статуям будет часто использовать слово «старинный» для разделения произведений скульптуры на античные и современные. Примерно тогда же появляется и заимствованное из итальянского «антико». Также иногда использовалось слово «ветхий» – например, о монетах (отчет И. Шумахера, цит. по: Пекарский 1862, 554.)

²³ Стр. 14–15. Вопросы авторства и проч. см. в издании: Гузевич 2012; Гузевичи 2008, 406–450.

²⁴ К сожалению, определить владельца этой коллекции не представляется возможным: в Амстердаме насчитывалось до 40 значительных кунсткамер (Гузевичи 2008, 205). В журнале монет де Вильде (см. наст. изд., гл. II, разд. 1) также есть изображения тетрадрахм, которые можно было выдать за *те самые*.

«Там же был у человека, у которого великое собрание древних медалей монет, между коими показывают и те сребренницы, за которые Христос от Иуды продан: они весом против 8 сребренных копеек русских, а изображение на них голова и над оною надпись».

Древний Рим для получивших традиционное московское образование путешественников, был ничем иным как сценой жизни и мученических подвигов первых христиан. Соответственно главной фигурой императорского Рима считался Нерон («мучитель», «проклятый» и т. п.), которому в записках русских путешественников приписывались многие постройки, в реальности восходящие к другому времени (в первую очередь Колизей,²⁵ но также и Термы Каракаллы, Мамертинская тюрьма и др.²⁶).

Также можно отметить нарушение хронологии древности – от легендарного переселения Энея до событий эпохи империи, смешение исторических фигур и целых культур. Подобные черты видим в восприятии античных достопримечательностей, отраженном в путевых записках Петра Андреевича Толстого (1645–1729), побывавшего в Риме в 1698 году.²⁷ Толстой провел довольно продолжительное время в Италии,²⁸ где посещал не только христианские святыни, но и многие, как бы мы сейчас сказали, «достопримечательности». В контексте жизни первых христиан и противопоставлении христианства язычеству появляются упоминания увиденных Толстым античных построек близ Неаполя:

«Потом поехал я до того места, где был в *древние лета* город, которой называется Каштель-ди-Бая. Тот город был области Нерона-мучителя и велик был гораздо <...> однако ж и ныне видимы суть остатки того города: полаты и божницы поганских богов, которые были в том городе построены при помяненном проклятом мучителе Нероне» (Ольшевская, Травников 1992, 132);

²⁵ «Видел дом Неронов, в котором он мучил разным мучением святых и травил зверьми» (*Записная книжка* 1788, 37).

²⁶ Ольшевская, Травников 1992, 190.

²⁷ В интерпретации исторических и иных реалий мы пользовались комментарием: Ольшевская, Травников 1992.

²⁸ Судя по этикету и степени отчетности, поездка была «более частной», чем вояж Шереметева, см. выше. Толстой не перечисляет ни подарки, ни приобретения. С другой стороны, внимание привлекает более длительное пребывание в интересующих нас областях Италии.

«...на том острове²⁹ *древле* жил владетель-философ, которой назывался Плиниус»³⁰ (там же, 133);

«И в *древние ж лета* один неаполитанской владетель, которой назывался Сибион³¹ Африкан, тех поган ис того города выбил, и город тот разорил, и учинил в том месте христианство, для того что он был христианин» (там же, 121).

Наряду с этим встречается и такое употребление: «...тот дом *древней* неаполитанской королевы был...», где, как предполагают,³² речь идет о дворце вице-королевы Анны Караффа, построенном в XVII в. Об археологическом происхождении древних «подобий» (также «истуканов» и «болванов»)³³ Толстой узнает, уже находясь в Риме, о чем передает, как кажется, с некоторым недоверием:

«...также видел из камени высечены подобии древние Еркулеса, Меркулия, Ахиллеса и иных, изрядною работою зделаны; а сказывают, что те подобии древних лет найдены в земле» (там же, 186).

Любопытен и тот факт, что это небольшое собрание скульптуры (также включавшее исполинскую статую быка, очевидно, уже Нового времени) украшало дом «одного римскаго князя, которой дом был изготовлен для приезде московских послов, когда чаели им быть в Рим». Эта деталь показательна: принимающая сторона надеялась либо за-

²⁹ Речь идет о полуострове Мизено, во времена Толстого отделенном от материка каналом, описанным ниже (там же, 133).

³⁰ Речь идет о Плинии Старшем. Продолжение не лишено поучительности: «К тому Плиниусу на вышепомянутый остров ушел ис Трои во время Троянскаго разорения один сенатор троянской, называющейся Энея, о котором особая есть гистория» (Ольшевская, Травников 1992, 274: «“Троянские сказания”, бытовавшие на Руси с XVI в. как переводы романа Гвидо де Колумна и Мартина Вельского»); «Тот помянутый Плиниус згорел на той горе, что против Неаполя, которая от сотворения света горит непрестанно и донныне; и тот Плиниус неверствием был одержим, чтоб той горе гореть, и хотел видеть ис тое горы исходящий пламень, и упал в тое гору, и там згорел». Хотя этот рассказ существенно расходится с изложением Плиния Младшего (*Epist.* 6, 16; 20), тем не менее он может служить примером опосредованного восприятия памятника римской литературы.

³¹ Это и целый ряд других написаний («Гайя Галикола», «Люцио Люлкуло») указывают на то, что Толстой воспроизводит имена со слуха.

³² Ольшевская, Травников 1992, 275.

³³ «Был в церкви, которая прежде была капищем всех болванов, а ныне храмом всех святых, и весьма велика и кругла» (*Записная книжка* 1788, 37; о Пантеоне).

интересовать послов далекого государства античными сюжетами, полагая, что они уже с ними знакомы, либо дать представление о них с целью возможного обмена дарами в дальнейшем.³⁴

Итак, по впечатлениям первых попавших в Европу лиц из окружения Петра заключаем, что понимание истинной ценности античных произведений в России рубежа XVII и XVIII столетий отсутствовало. Естественное объяснение этого лежит в культурологической плоскости: одной из особенностей восприятия русскими античности было духовное отторжение от античных артефактов, объясняемое тем, что большинство из них изображает языческих богов и богинь.

Как и многие другие вкусы подданных Петра, это брезгливое отношение было изменено его волей. Русским предписывалось не только брить бороды и возить жен на ассамблеи, но и украшать свои дома и сады по европейскому образцу, причем античные мотивы послужили универсальным средством европеизации, нагляднее всего присутствуя в декоративном искусстве. Скульптура и прочие предметы искусства приобретались большей частью на европейском рынке, их содержание воспринималось уже в новоевропейском контексте, преимущественно барочном. Примером может служить изразцовая плитка из Меншиковского дворца, изображающая Аполлона и Дафну «в комично-пасторальном духе»³⁵ или резное основание кубка на тему Вакханалий (ГЭ № ЭРТх-2139).

Другое, более возвышенное, применение античных образов – использование аллегорических фигур во многих видах искусства: Минерва, Марс, Пруденция, Юстиция, музы как олицетворения наук и проч.; использование латинских девизов: «*Ardua per pr<a>eceptis gloria vadit iter*» («Труднодоступная слава шествует через обрывистый путь»)³⁶ А. Д. Меншикова, «*Deus conservat omnia*» («Бог сохраняет все») Б. П. Шереметева, «*Fuimus*» («Мы были»)³⁷ Я. В. Брюса; введение

³⁴ Во время этой поездки Толстой знакомится с кардиналом Пьетро Оттобони, который показывал ему свой дом, а значит, вероятно, и свои коллекции: «Потом был в доме одного кардинала, которой называется Оттобони. Тот кардинал порою венецианин; и дом его превеликой, строения предивнаго; и уборы вполатах преузорочные» (Л. 130 об.).

³⁵ Калязина и др. 1986, 155.

³⁶ Из Овидия: *Trist.* 4, 3, 74.

³⁷ Возможно, Брюса, выходца из Шотландии, вдохновила строка Вергилия, *Aen.* 2, 325–326: *...Fuimus Troes, fuit Ilium et ingens / gloria Teucrogum.* Однако то же слово

взятых из античных текстов аналогий в оформлении изображений: например, на портрете Ф. А. Головина³⁸ читаем: «Talis apud Troiam Danais pro navibus Aiax» («Таким при Трое перед данайскими кораблями Аякс [сдерживал, как говорят, Гекторов факел]»).³⁹

Сам Петр видел «антиквитеты» в коллекциях, показанных ему во время двух путешествий,⁴⁰ а некоторое их количество, как предполагается,⁴¹ даже было ему подарено. Вместе с тем отметим, что далеко не все собрания производили на него сильное впечатление: так, посещение собрания в Музее Эшмолеан заняло лишь четверть часа (в описании этого события внимание привлекает некий сопровождающий, который, не будучи англичанином, «talk'd very good Latin»).⁴² Тем не менее, нам известно о внимательном знакомстве Великого посольства с коллекцией Якоба де Вильде.⁴³

Несмотря на известную переменчивость Петра, быстро переключавшего внимание с одного необходимого или интересного ему предмета на другие, а также эклектичный состав коллекций того времени и первых петровских закупок⁴⁴ намерение создать в новой столице музейные собрания довольно скоро утвердилось и получило вполне

он вывел и в качестве своего экслибриса – что указывает на понимание его в более философском ключе (см.: Бабичев, Боровский 1982 s.v.).

³⁸ Гравюра П. Шенка (также Схенка) Старшего 1706 г. (ГЭ, ЭРГ-13023).

³⁹ *Op. Ex Ponto* 4, 7, 41–42: Talis apud Troiam Danais pro navibus Aiax / dicitur Hectoraeas sustinuisse faces.

⁴⁰ Список самых значительных коллекций, виденных Петром, был составлен Музеем Кунсткамеры: «Путешествия Петра Великого в Европу и подготовка реформ начала XVIII в. в сфере науки и образования» (*Кунсткамера*, 49–54). Подробнее, с библиографией: Левинсон-Лессинг 1977, 5–36.

⁴¹ Андросов 1987, 122.

⁴² Из письма Уильяма Уильямса, помощника главного смотрителя Музея, от 13/23 апреля 1698 года, см. подробнее: Кросс б/г; Loewenson 1962.

⁴³ 13.12.1697 послы познакомились с коллекцией антиков, 6.02.1698 – с нумизматической коллекцией. Петр расписался в журнале де Вильде. Подробнее см. наст. изд., гл. II, разд. 1. Кроме записи Петра и «Филата» (Шанского) в журнале на отдельном листе отметились «Алексей Борисов» (Алексей Борисович Голицын) и «Иван Степанов» (Иван Степанович Салтыков?): БАН Петр. галерея 32/1. Вероятно, запись сделана во время посещения коллекции великими послами в 1698 г.

⁴⁴ Так, например, скорее всего неоднородностью отличались приобретения, сделанные во время первого путешествия и ввезенные через Нарву 8 июня 1697 г. Нашего внимания может заслуживать «персонка глянная» (= терракотовая статуетка?).

определенные идейные очертания. Прежде всего выделяется мотив *просвещения*. Знаменито высказывание: «Я хочу, чтобы люди смотрели и учились!»⁴⁵ – что Петр мог применить равным образом к парковой скульптуре, заспиртованным аномальным органам, археологическим находкам или измерительным приборам. Другая тенденция была, возможно, подсказана специалистами: особенно в коллекционировании книг и монет, но также и в остальных областях следовало изыскивать и приобретать *уже сложившиеся коллекции*. И. Шумахер упоминает эту установку в своем отчете: «Старатися полную библиотеку Вашему Императорскому Величеству промыслить».⁴⁶ При приобретении скульптуры в Риме Ю. И. Кологривов также особенно выделяет выставленную на продажу коллекцию Одескальки: «О статуах к[нязя] Одескалки доносил я, и ежели их пропустить, то никогда таких уже купить невозможно сыскать».⁴⁷ Главным достижением в этом направлении стало приобретение нумизматической коллекции Людеса.

Иногда коллекция приобреталась частично, однако купленные предметы представляли определенный раздел: вышеупомянутый Шумахер при распродаже коллекции Николаса Шевалье приобрел коллекцию гемм⁴⁸ и около 20 глиняных светильников с резными изображениями и надписями. О них мы можем судить по акварельным рисункам, выполненным в 30-е годы XVIII века А. Поляковым, Г. Качаловым и Г. Абумовым (рис. 1).⁴⁹ К эрмитажному альбому с надписью «Iconum adparatum [= ad paratum?] preciosi, vol. I», мы будем обращаться еще не раз.

В дальнейшем, когда основание коллекции было уже заложено, применялся следующий метод (из того же отчета Шумахера, см. выше):

⁴⁵ Штелин 1787, 115.

⁴⁶ «Отчет, поднесенный Петру Великому от библиотекаря Шумахера о заграничном его путешествии в 1721–1722 гг.». Цит. по: Анисимов, Биохроника, 01.02.1721. О И. Д. Шумахере см. ниже, разд. б.

⁴⁷ Письмо от 20.05.1719, цит. по: Лаптева 2011, № 4; см. Androsov 2009, 15–16.

⁴⁸ Опись 1745 г. упоминает 97 гемм как приобретенные в Голландии в 1721 г. (ААН Ф. 2. Оп. I-1826. №2. Л. 81, 117).

⁴⁹ ААН Р. IX. Оп. 4, № 262–263, 265–266. См.: Басаргина, Иодко, Щедрова (опись в открытом доступе: <http://ranar.spb.ru/files/visual/Narmuzei.pdf>). Надписей две, греческая и латинская (присутствуют в каталоге: *Musei Imperialis* 1741, 131, № 36).

«Музея⁵⁰ ученых людей, как публичные, так и private, посещать, и из того усматривать, в чем вашего императорского величества музей с оными разнится; ежели же чего в музее вашего величества не обретается, (то) оный недостаток наполнять тщится, или хотя советовать, как оный недостаток наполниться может».

Самым «зрелищным» разделом придворного собрания стала, несомненно, скульптура, причем как современные Петру, по большей части итальянские, работы, часто изображавшие античных персонажей или являющиеся репликами античных статуй,⁵¹ так и непосредственно произведения римской и – как редкое исключение – греческой скульптуры.

2. Деятельность Ю. И. Кологривова и С. Владиславича-Рагузинского

Начиная с 1716–1717 гг. целенаправленные закупки производились в Италии⁵² силами своего рода художественных агентов, самые знаменитые из которых – Юрий Иванович Кологривов и Савва Лукич Владиславич-Рагузинский. Сразу следует отметить, что в обязанности обоих входило все, что петровское правительство могло поручить своим представителям в Италии, «ответственным» за искусство, – от найма специалистов⁵³ и надзора за моральным обликом будущих архитекторов⁵⁴ до

⁵⁰ Не закрепившаяся в русском языке форма представляет собой кальку латинского мн. числа от *museum*.

⁵¹ См. подробнее: Андросов 1999, в частности, стр. 26: «об исключительном интересе русского царя к искусству ваяния, который мы вправе назвать феноменальным».

⁵² Считается, что число найденных в Риме и его окрестностях статуй равно 60 тыс., а по некоторым предположениям (например, Луиджи Ланци) доходило до 170 тыс. (Müller 1852, 280–281. См. также: Muggay 1904, 13).

⁵³ Главным успехом Кологривова можно считать приглашение на русскую службу Николо Микетти; в поручениях находим также упоминания «живописца батального», «о архитекте галанском, чтоб и огороды искусен убирать был всякими прикрасами», «о малере простом» и проч.

⁵⁴ Исакова, Кольчева, Усова, Еропкина. Кологривов составил программу их обучения (*Двухсотлетие Кабинета* 1911, 29–30 [Приложение 8]). Об их профессиональных успехах см.: Грабарь 1910–1913, 166–168. Примером забот Кологривова может служить скандал с Кольчевым, который обещал жениться сразу на трех девицах. Позже обязанности по надзору перешли к Владиславичу-Рагузинскому (*Двухсотлетие Кабинета* 1911, 118–119).

закупки самых разнообразных предметов (скульптуры, живописи, мебели, приборов и инструментов, морских раковин, «деревьев, кои походят на лавровые»).⁵⁵ Основным источником сведений об их деятельности служит переписка, которая, хотя сохранилась не полностью,⁵⁶ все же дает нам представление об этих весьма примечательных исторических личностях и той нелегкой работе, которую они вели, разыскивая и приобретая произведения античного искусства.

Юрий Иванович Кологривов родился в 1680 или 1685 г. в московской дворянской семье. В усадьбе Кусково сохранился предполагаемый портрет Кологривова⁵⁷ кисти молодого Аргунова. Карьера Юрия Ивановича типична для приближенного Петра Великого: побыв его денщиком, в 1711 г. он был отправлен в Европу, первоначально в Голландию для изучения артиллерии и кораблестроения. Однако затем он перебирается в Италию, где учится архитектуре и, возможно, живописи.⁵⁸ В этот период Кологривов начинает переводить на русский язык Витрувия (с итальянского перевода), а несколько позже решает и сам написать книгу об архитектуре. О полученных практических навыках мы можем судить по Итальянскому домику в усадьбе Кусково, построенному под руководством Кологривова уже после возвращения в Россию.⁵⁹

⁵⁵ Анисимов, Биохроника, 02.08/13.08; *Двухсотлетие Кабинета* 1911, 110.

⁵⁶ Так, в письме А. В. Макарову Кологривов пишет: «Извольте упоминать, что я не пишу, и уже нынешнего году уж 7 писем послал, и мне очень печально, что не дошли, были многие нужные» (от 20.05.1719, цит. по: Лаптева 2011, № 4).

⁵⁷ ГК № 6941570, авторская копия с полотна, хранящегося в усадьбе Останкино, которая также принадлежала Шереметевым. <https://kuskovo.museum-online.moscow/entity/OBJECT/31867?index=2&paginator=entity-set&entityType=EXHIBITION&entityId=3672189&attribute=objects> (20.10.2022). На портрете мы видим человека скорее среднего возраста, однако, если это действительно Кологривов, то он изображен в возрасте 65–68 или 70–73 лет. Считается, что Кологривов умер в Кусково, в 1754 году.

⁵⁸ Живописные работы кисти самого Кологривова упоминаются в описании собрания картин усадьбы Кусково.

⁵⁹ Здание имеет гармоничные пропорции, удачно вписано в парковый ландшафт. Небольшие по площади помещения 2-го этажа воспринимаются как просторные за счет умелого использования бокового освещения. Вероятно, Кологривов работал также над парковыми ансамблями в Кусково и Останкино. Мнение И. Э. Грабаря о качестве образования Кологривова как архитектора поистине убийственно (Грабарь 1910–1913, 166), однако он судит только по неправильно интерпретированному им чертежу (см. ниже прим. 87).

В Италии Кологривов чувствовал себя как рыба в воде: быстро освоив язык (хотя и жаловался на «русское коснословие»,⁶⁰ мешающее ему вступать на равных в конкуренцию с покупателями-итальянцами) и познакомившись с собраниями искусств в Риме, он с большим энтузиазмом взялся за покупку произведений, как пишет Петру, «ради первого убору дома Вашего Величества». Важным представляется то обстоятельство, что, имея перед глазами собрание скульптуры Ватикана и особенно Капитолийского музей (первого музея в нашем понимании слова, т. е. пространства для хранения и экспонирования предметов одного разряда, в данном случае – римской скульптуры),⁶¹ Кологривов представлял результат своей деятельности⁶² не просто как часть собрания редкостей или украшение паркового ансамбля, а именно как коллекцию, размещенную в особом пространстве.

Рачительный Юрий Иванович старался не переплачивать из государственной казны, радуясь каждой возможности сэкономить, в том числе приобретая произведения на распродажах: «Здесь в Риме будто ярмонка на мраморы, и на картины болше, умерли или, как по здешнему сказывают, пошли в рай три кардинала⁶³ в три недели, и после их продают много дивных вещей, нечто и картин недорогих» (письмо от 21.02.1719). О главном успехе Кологривова – «у неизвестных людей попалася»⁶⁴ – широко известно: античную статую Венеры (или Венуса, как потом и закрепилось при дворе Петра) он приобрел у простых людей, не знающих ее настоящей цены. Последовавшие за покупкой не лишённые драматизма

⁶⁰ От 9.01.1719 (Лаптева 2011, № 5).

⁶¹ Об истории см.: Michaelis 1891, 3–66.

⁶² Об объеме закупок Кологривовым как итальянской, так и античной скульптуры см. подробнее: Неверов 1977, 46–49. Ср.: Лаптева 2011, 180: «В 1718 г. Кологривов купил и отправил в Петербург более 100 скульптур и барельефов, в том числе более 50 античных».

⁶³ Кардинальские коллекции распродавались в кратчайшие сроки, прежде всего по настоянию кредиторов; примером в биографии П. Оттобони может служить распродажа принадлежавших ему произведений живописи (в то время как рукописи поступили в Ватиканскую библиотеку, а скульптуры были подарены им при жизни Капитолийскому музею: Michaelis, 1891, 59).

⁶⁴ И далее: «И ради того заплатил за нее сто девяносто шесть ефим[ков]. А как купить бы иначе, скульптор [П. Лерго, которому статуя первоначально была отдана для «починки»] говорит, тысяч десеть и болше стоит». Около 200 ефимков (серебряных иохимсталеров) стоила тогда в среднем современная статуя в натуральную величину: Андросов 1987, 124. Предположения о месте находки: Круглов 2004а, 10.

события описаны во многих научных и научно-популярных работах.⁶⁵ Еще прежде, чем статуя была передана русской стороне как папский подарок, Кологривов отправляется из Рима в Милан морем через Геную и... исчезает. Складывается впечатление, что он и в самом деле попал в плен к пиратам – это предположение, которое считал самым вероятным Владиславич-Рагузинский, располагавший значительными агентурными возможностями, впоследствии подтвердилось письмами Кологривова с Мальты.⁶⁶ Лишь в 1729 г., после долгих лет проведенных в рабстве в Северной Африке, Турции и на Крите, Кологривов возвратился в Россию.

Отправку статуи Венеры и партии прочей скульптуры – уже после неожиданного исчезновения Кологривова⁶⁷ – взял на себя второй художественный агент Петра – Владиславич-Рагузинский. (Кроме него в переговорах участвовал Петр Иванович Беклемишев, также известный деятельностью в качестве закупщика предметов искусства.) Граф Савва Владиславич-Рагузинский⁶⁸ (сербск. Сава Владиславић) вращается в другом мире, нежели Кологривов, это человек высшего света. Он родился в 1669 году в Рагузе (Дубровницкая республика), занимался торговлей в Западной Европе; в 1703 году перешел на русскую дипломатическую службу; его главным дипломатическим достижением стало заключение в 1727 году Кяхтинского договора, который оставался правовой основой взаимоотношений России и империи Цин до середины

⁶⁵ А. Г. Каминская (1981, 7) и С. О. Андросов (1987, 122) приводят целый перечень неверных «легенд», связанных с приобретением статуи; см. также: Каминская 1984; Круглов 2004а; Лаптева 2011; Андросов 2014; Заварухина 2018; Шаму 2016; Егорова 2020.

⁶⁶ Б. И. Куракину от 19 июля 1727 и А. В. Макарову от 19 июля 1727: Лаптева 2011, 187.

⁶⁷ В. Н. Строев (*Двухсотлетие Кабинета* 1911, 119) предполагает, что у Кологривова были серьезные основания не возвращаться в Россию из-за подозрений в помощи царевичу Алексею: Кологривов был дружен с замешанным в эту авантюру дипломатом А. П. Веселовским, который впоследствии разыскивался для дачи показаний и оставался в Европе до конца своих дней. Однако следует иметь в виду, что Строев иногда склонен, не имея точных данных, домысливать события: так, например, перепутав кардиналов Аннибале Альбани и Оттобони, он усматривает у последнего внезапную перемену в отношении к российским агентам и даже приписывает ее дипломатическим талантам Владиславича-Рагузинского.

⁶⁸ Портрет (литография по рисунку П. Андреева) приведен во многих источниках; вопрос о его достоверности рассматривает В. П. Головкин (2017, 114). Более надежным изображением представляется шарж А. Дзанетти (Андросов 1987, 126). Также важно отметить, что в русскоязычной традиции граф Сава Владиславич стал писаться как Савва, получил отчество Лукич, но из-за дополнения к фамилии по родному городу Рагузе едва не утратил первоначальную фамилию.

XIX в.⁶⁹ С 1716 по 1722 г. Владиславич-Рагузинский находился в Италии; дольше всего он жил в Венеции, где Антонию Вивальди посвятил ему оперу «La verità in cimento». На русском граф пишет весьма своеобразно; какие языки кроме итальянского⁷⁰ он знал, установить не удастся, но латинским он, видимо, в какой-то степени владел.

С 1717 по 1722 г. Владиславич отправлял в Россию из Венеции статуи, среди которых могли быть и античные.⁷¹ Он покупал и для частных лиц; С. О. Андросов с уверенностью пишет о приобретении итальянских статуй для А. Д. Меншикова,⁷² которые украшали многочисленные резиденции «Светлейшего» до его опалы и конфискации имущества в 1727 г. Было ли среди них что-либо античное, установить на данный момент едва ли возможно,⁷³ ведь собственность Меншикова была необозрима и даже ее опись при передаче в казну длилась несколько лет. В целом, для него было типичным стремление скорее к количеству, чем к высокому художественному уровню приобретаемых артефактов; в основном для него покупали парковую скульптуру: статуи были мраморные,⁷⁴ металлические позолоченные⁷⁵ и просто деревянные, выкрашенные в белый цвет «под мрамор».⁷⁶

⁶⁹ По одной из версий, он вошел в историю русской культуры также и потому, что привез в Россию Абрама Ганнибала.

⁷⁰ Среди прочего об этом можно судить и по поручению Петра I перевести на русский язык труд аббата Мавро Орбини «Il regno de gli Slavi» (1601).

⁷¹ Интересная деталь была обнаружена О. Я. Неверовым: на стадии «подтверждения заказа» Владиславич-Рагузинский прислал Петру альбом с рисунками статуй (97 единиц), сохраненный в Отделе рукописной и редкой книги БАН: Neverov 1987, 85–109.

⁷² Андросов 1999, 125, 136, с указанием архивных данных: РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Кн. 606. Л. 500. Об Ораниенбаумском дворце и парке см., например: Юмангулов, Хадеева 2019; Горбатенко 2001. Также коллекционированием антиков занимался Федор Апраксин (Андросов 2013, 255) и, возможно, Роберт Арескин, лейб-медик Петра (Неверов 1993, 40).

⁷³ Напомним, что современная экспозиция Меншиковского дворца составлена из собрания ГЭ и находящиеся там статуи античного происхождения принадлежали императорскому собранию.

⁷⁴ Путешественники, побывавшие в Ораниенбауме в начале 1790-х гг., еще застали «сады довольно большие, в которых разбросано несколько мраморных статуй: почти все посредственные и плохие» (Горбатенко 2001, 381–382).

⁷⁵ Прежде всего украшавшие фонтаны статуи, часть из которых перешла в Петергоф и достаточно изучена (Юмангулов, Хадеева 2016). Относительно трех статуй (Нептун, Нимфа, Тритон, вошедших в комплекс каскада «Золотая гора») С. О. Андросов предполагает изготовление в Венеции в 1718–1719 гг. по заказу Владиславича-Рагузинского, см. также: Юмангулов, Хадеева 2019, 13, прим. 22.

⁷⁶ В описи конфискованного имущества читаем: «...тридцать адна фигура дере-

В числе приобретенных Кологривовым и Владиславичем-Рагузинским «современных» статуй были и реплики знаменитых античных произведений.⁷⁷ К сожалению, проследить их дальнейшую судьбу крайне сложно – по большей части они использовались для украшения парков. Примером может служить копия статуи «Фавн с козленком». Владиславич сообщает о ней как о «снятой точь-в-точь одним из лучших ваятелей со старинной статуи, которая привезена была в Рим шведской королевой Христиной»⁷⁸ (речь идет об антике римской работы, хранящемся в Прадо). В дальнейшем с привезенной в Россию статуи были сняты свинцовые копии – одна из них украшала фонтан «Колокол»,⁷⁹ с 1817 г. она заменена бронзовой копией. Высказывались также предположения, что гипсовый слепок, хранящийся в Академии художеств, был сделан еще с петровской мраморной копии.⁸⁰

3. Проект Венусовой галереи

Приобретая статую Венеры, Кологривов понимает, что она станет бриллиантом будущего античного собрания. Это заметно по его восторженным отзывам в письме Петру: «...и она такова же хороша, как и статуа Флоренская. <...> И смело доношу, что она такова, что в Версалии нет, но не только в Версалии: кроме Флоренции, нигде ровной нет».⁸¹

Итак, образцы музейных собраний, на которые ориентируется Кологривов, – это античная галерея Версаля и собрание Медичи, аналог

ванных да разбитых восемь выкрашены белою краскою весьма ветхи изгнили да четыре свинцовых вызолоченных на коменных столбах». Цит. по: Андросов 1999, 125; 136.

⁷⁷ Документально засвидетельствовано приобретение копий Бельведерского Антиноя (со времен Э. Кв. Висконти определяемого как Гермес: Museo Pio Clementino, Cat. 907) и заказ на копию коня Марка Аврелия (Неверов 1977, 47, со ссылкой на Дубяго 1951, 77; см. также наст. изд., гл. V, разд. 2.3).

⁷⁸ Цит. по Неверов 1977, 46. Мраморная статуя (Прадо, римская копия 130–150 гг. н. э. с оригинала Пергамской школы) найдена в Риме в 1675 г. и приобретена королевой входила в коллекцию князя Одескальки (см. выше прим. 47). Подробнее: Blanco Freijeiro 1951; рисунок нач. XVIII в.: Androsov 2009, 21.

⁷⁹ Пьедесталы фонтанов спроектированы Н. Микетти. См. о них: Юмангулов, Хадеева 2016, 120.

⁸⁰ Трей 1871, № 34.

⁸¹ От 28.03.1719, цит. по: Лаптева 2011, № 3.

которых должен был появиться в проектируемом дворце Петра.⁸² Имея представление об организации музеев в Италии, он настаивает на предоставлении выставочного пространства, предназначенного только для антиков:⁸³ «возможно убрать две галереи, одну старинными вещами как всенижайше доношу здесь, а другую новыми вещами и Психи»⁸⁴, и дает перечень антиков (в русской и дополняющей ее итальянской версии).

В порыве вдохновения Кологривов создает свой собственный⁸⁵ проект «Венусовой галереи»: он был отослан в письме, адресованном лично Петру,⁸⁶ и состоит из следующих документов:

- 1) рисунок интерьера (рис 4);⁸⁷
- 2) план-схема расстановки статуй и расположенная на том же листе роспись произведений на русском языке (рис. 2);
- 3) дополнительный листок с перечнем статуй на итальянском – вероятнее всего для Николо Микетти (рис. 3).

Проекту Кологривова посвящено значительное количество работ А. Г. Каминской. Из исследований последнего времени следует отметить статью Т. А. Лаптевой. О значении этого начинания как первого музейного пространства в России упоминается в сборнике Э. А. Шу-

⁸² Представляется, что именно многократное изменение места строительства (Кадриорг, Стрельна, Петергоф) привело к тому, что проект остался на бумаге и приобретенные статуи были размещены в Гроте Летнего сада.

⁸³ То же он пишет для передачи Микетти: «...чтоб оной архитектор <...> роспись статуам и протчим вещам, которыя помещены тут, в галерии, чтоб он начертил двумя кабинетами» (от 7.03.1719, цит. по: Лаптева 2011, № 2).

⁸⁴ Группа «Амур и Психея» из Летнего сада, Италия, к. XVII – нач. XVIII в.

⁸⁵ Назначение проекта Кологривова вызывает вопросы. Сам он выражается довольно загадочно: «И сей чертеж не ради того, чтоб оной архитектор не мог начертить угоднее, однакоже всенижайше прошу в(аше) величество, не казав сих чертежей, но только отдав роспись статуам и протчим вещам, которыя помещены тут, в галерии, чтоб он начертил двумя кабинетами» (от 7.03.1719, цит. по: Лаптева 2011, № 2). Сознывая, вероятно, что решение будет за опытным профессионалом Микетти, Кологривов хотел создать некое, пусть и предварительное, визуальное представление для Петра, опасаясь, что без «иллюстрации» его задумка не вызовет энтузиазма государя.

⁸⁶ РГАДА Ф. 9. Ч. II. Кн. 41. Л. 234–236.

⁸⁷ Его публикует Грабарь (Грабарь 1954, 175), однако ошибочно считает этот рисунок чертежной копией, очевидно рассматривая его в серии других присланных из Италии работ.

леповой.⁸⁸ В наших силах, тем не менее, внести несколько уточнений, возникших при прочтении архивных документов,⁸⁹ и сопоставить русскую версию с итальянской, которая, насколько нам известно, никогда не привлекалась к рассмотрению.⁹⁰

1) Из пометки во втором пункте списка «Диана торгую у Панфилия» (см. рис. 2) узнаем, что одна из первых статуй, возможно, так и не была приобретена: эту вещь Кологривов только «торгует», тогда как, например, статуя Флоры уже «куплена». Речь идет о семействе Памфили (Pamphilj, также Pamphili), известного своей коллекцией искусства.⁹¹ У представителя этого семейства были куплены две вазы («суть от галереи князя Памфилия», как сообщает Владиславич-Рагузинский). В интересующий нас период в Риме жил кардинал Бенедетто Памфили, однако присмотреть статую Кологривов мог и у другого представителя семьи, владевшей недвижимостью не только в Риме. В частности, ей принадлежала коллекция на вилле в Генуе, куда Кологривов намеревался заехать по дороге в Милан и далее в Россию.⁹²

Странно, конечно, что Кологривов включает в оба перечня (в итальянском упоминаются всего три статуи с круговым обзором: на плане это Венера, Флора⁹³ и Диана) статую, которую еще не приобрел,

⁸⁸ Шулепова 2010.

⁸⁹ Приносим благодарность М. М. Поздневу за помощь в разборе трудночитаемых мест документа.

⁹⁰ Egorova 2021.

⁹¹ Подробнее о значении этой семьи в истории искусства см.: Ипполитов 2019, 125–132.

⁹² Из письма 1727 г.: «...я поехал морем до Женуи и оттуду хотел ехать в Милян (куды и деньги перевел) и взять большую трупку» (о бинокле, заказанном у оптика П. Патрони). Цит. по: Лаптева 2011, 187.

⁹³ Якоб Штелин (Грот, помещение “O”) упоминает «Счастье с рогом изобилия. Антик (плохо починен)». В Меншиковском дворце экспонируется статуя Флоры (Римская работа II в. н. э. Высота античной части – 89 см [общая высота – 108 см]. Пентелейский мрамор, ниже рис. 6). Античная составляющая интересна как римская копия произведения греческой скульптуры классической эпохи (Вальдгауер 1923, №5 6). Римский сегмент статуи заканчивался на уровне середины груди, из-за чего реставратор XVII–XVIII в. был вынужден выйти за привычные пределы добавления утраченных деталей и сильно изменил характер произведения: добавляя верх торса, повернутую в сторону голову и руки, он придал классической статуе барочное «закрученное» движение. Также статуя была дополнена атрибутами богини плодородия (плод в правой руке, рог изобилия в левой). Неизвестно, какой персонаж был изображен изначально.

хотя, возможно, окончательная сделка представлялась ему делом решенным. Вместе с тем дальнейших упоминаний об античной статуе Дианы у нас нет. Среди скульптур Летнего сада изображение Дианы было отмечено только в числе статуй «в отдельном здании, в котором скульптор Цвенгов обучает своих учеников».⁹⁴

2) Пункт «9. Статуи в нишах посланы...»⁹⁵ вместе с отмеченными цифрой «9» статуями на схеме показывает, что большая часть круглой скульптуры была помещена в ниши по традиции галерей того времени. О составе этой группы статуй см. ниже.

3) Перейдем к небольшому приложению – листку на итальянском языке с перечнем статуй для галереи – «*marmi per collocare nella galleria*». На итальянском почерк Кологривова более разборчив. Кроме того, в нем используются устоявшиеся в европейских языках искусствоведческие термины, тогда как русский перечень содержит несколько неясных обозначений, не вошедших в употребление.

Речь идет прежде всего о пункте 6 русского списка, который необходимо читать как «Групп Венусовых забав». В русском перечне начальная буква – «Г» (см. рис. 2), однако при отсутствии термина «групп» в рассматриваемом письме, равно как и в устоявшейся терминологии исследователям оставалось читать «Групп» и предполагать лежащую фигуру мифологического персонажа, возможно, Нарцисса. Между тем в итальянском перечне читается явное «Gruppi», множ. ч. от «Gruppo» – что Кологривов передает существительным мужского рода. Таким же образом он заимствует, например, «буст» (*busto*), «ваз» (*vaso*), «верд» (*verde <antico>*, разновидность мрамора) и др.⁹⁶ Интересно, что вторую группу⁹⁷ в русской версии Кологривов именует «Венус с Купидом». На наш взгляд это можно объяснить тем, что «Групп Венусовых забав» представлял больше персонажей: составленный Штелином⁹⁸ каталог упоминает группу, включавшую Венеру, Купидона и

⁹⁴ Штелин 1990, 218. Правда, Штелин упоминает загадочную «Помону с собакой». Собаки в дошедшей до нас статуе нет, что заставляет К. В. Малиновского предположить, что речь шла о Диане (Там же, прим. 79).

⁹⁵ Чтение до недавних пор затрудняло как написание буквы «ш», так и надстрочное «х»; Кологривов часто использует в этом документе надстрочные конечные буквы, чтобы пункты перечня не заступали на план помещения.

⁹⁶ О других терминах, применяемых Кологривовым, см.: Егорова 2022 и ниже.

⁹⁷ О распространенности статуй Афродиты / Венеры: Meyer 2013, 43.

⁹⁸ Штелин 1990, 194.

«голубя под ногой» (т. е., надо полагать, под ногой Купидона). С другой стороны, вполне возможно, что Кологривов стремился разнообразить свой перечень и обозначил по-разному сходные группы с фигурами Венеры и Купидона.

4. Здесь присутствует деталь, существенная для пункта 9 в русском списке – шести статуй, названных в русском перечне «Статуи в нишах». Итальянский список дает не вполне понятное «Sign» – что мы предложили бы трактовать как обозначение мужских персонажей: среди этих статуй несомненно находился «Старик-пастух». Каталог 1730-х гг. кроме названных Кологривовым в других пунктах статуй упоминает среди антиков нескольких Гераклов, Аполлона, Вакха, Париса, возможно, Мелеагра, пастуха в тростниковом венке и лишь одну женскую статую – Фетиду. Если до ознакомления с итальянской версией наше предположение о группе мужских персонажей выводилось лишь на основании количественных данных, то обозначение «Statue non isolate o Sign<orig>» («статуи без кругового обзора, или мужчины») дает веский аргумент в его пользу.

Итальянский список добавляет деталь, которая касается структуры пространства галереи. Кологривов четко разделяет скульптуры на две разновидности: «isolate» и «non isolate», т. е. требующие кругового обзора (к последним, напомним, относится Венера Таврическая, Флора и Диана) и помещенные в ниши, по традиции галерей того времени. Хотя разделение отражено также и на плане, здесь оно выражено намного отчетливее.

Еще одна, менее самостоятельная, задумка Кологривова описана им в другом письме: отчасти отталкиваясь от предложения некоего знакомого ему архитектора или скульптора, имя которого в переписке не названо, он высказывает готовность участвовать в проекте, суть которого состояла в том, чтобы разместить группу статуй (прежде всего, фавнов и других персонажей «круга Диониса») в руинированной постройке, напоминающей те, которые можно видеть в Италии: «...и наверху и негде по стенам посадить деревья и травы и замарать кирпич составом, который у меня сделан, чтоб кирпич казался старинный, и прочие вымыслы; внутри того дому убрать все по-старинному, римскому, столы и стулья, потолки росписать старинным письмом <...> Фаона⁹⁹

⁹⁹ Об этом варианте написания имени Фавна см. ниже, прим. 109. Существует вероятность, что в свою «инсталляцию» Кологривов планировал включить копию «Фавна

и к ним купить и Мартиаса [Марсия?] и Дионанта [?], которые есть у меня на примете».¹⁰⁰ Хотя проект нацелен на увеселение гостей придворного парка, все же Кологривов стремился создать правдоподобную реконструкцию исторической реальности, что отвечало желанию Петра совмещать досуг подданных с «учением».

Еще не видев «Венуса», царь проникся пиететом к столь древнему произведению искусства: он лично спланировал перевозку памятника отдельно от остальных приобретений¹⁰¹ и, когда долгожданная статуя прибыла в Санкт-Петербург, с восхищением показывал ее гостям новой столицы, правда, по своему обыкновению увлекаться сразу несколькими предметами, наравне с естественно-научными редкостями.¹⁰²

4. Начало искусствоведческой терминологии

Как мы убедились ранее, в русском языке допетровского периода практически отсутствовали термины для обозначения и описания произведений античного искусства, особенно скульптуры. В этой области Кологривов также оставил ценный материал: на наших глазах всего за несколько лет возникает целый пласт новых слов, которые, хотя и не вошли в языковой узус, все жегодились для текущей документации. Живя в Риме, Кологривов вполне освоил как итальянский в целом,¹⁰³ так и бытовавшие на тот момент итальянские искусствоведческие термины, многие из которых он вводит как в свои русскоязычные письма-отчеты, так и в проект галереи. Он постоянно сталкивается с необходимостью адаптировать итальянские слова к русскому

с козленком». То же можно предположить о копии «Вакханка и сатир» (изображение: Неверов 1977, 47). В 90-х гг. XVIII в. в Летнем саду находилась фигура «Отдыхающего сатира» (тип «Сатир Русполи»), которого также называли фавном (Köhler 1853, 24–25).

¹⁰⁰ РГАДА. Разр. IX. Отд. II. Кн. 32. Л. 818. Цит. по: *Двухсотлетие Кабинета* 1911, О Мартиасе см. ниже раздел 4.

¹⁰¹ Как установила И. С. Шаркова (1981, 157–158), Владиславич-Рагузинский изменил предписанный Петром маршрут.

¹⁰² Например, с огромным ежом (Зверовой двор Летнего сада мог располагать как дикобразом, так и действительно неким исключительно крупным ежом: Кузнецова, Борзин 1988, 21).

¹⁰³ От 9.01.1719, цит. по: Лаптева 2011, № 5.

тексту.¹⁰⁴ Иногда он транслитерирует эти слова, не склоняя (если речь идет о редком или специальном слове, например: «чертеж галереи и *проспективо*¹⁰⁵), иногда латинизирует (например, называя Капитолийский музей «Кампидолиум», итал. Campidoglio: «Известно Венуса хотят поставить в *Кампидолиум*»). Однако чаще он склоняет получившееся существительное, причем как в тех случаях, когда слово уже использовалось в русской речи, например, Versailles – *Версалия*, так и вводя явно новые слова, нужные ему для описания римских реалий: «К тому же кардинал *камерлинга* умер <...> а ныне кардинал Албани,¹⁰⁶ племянник папин, *камерлингом*» (итал. camerlengo).

Самой распространенной схемой заимствования является следующая: итал. vaso – русск. «ваз». По значению термины¹⁰⁷ объединяются в следующие группы:

- 1) произведения: *статуа*, также более общие: *вещи, каменя, мраморы*, в том числе в зависимости от времени создания: *старые/старинные* (т.е. античные) и *новые вещи*;
- 2) авторы: *скульптор* (итал. scultore), *архитектор* (тогда как в окружении Петра скорее были приняты заимствованные из германских языков *архитект, малер* и др.);
- 3) материалы: *алебастр, африкан* (разновидность камня), «из *верда антики*» (загадочное окончание *-и*, возможно, тоже является результатом склонения по русской парадигме);
- 4) соотношения с натуральной величиной: *немного меньше природы, против природы* (т.е. в натуральную величину), «<голуби> *втрое больше натуральных*» и др.;
- 5) разновидности изображений и детали их оформления: *буст, поесные статуи, статуи обделаны кругом* (очевидно о круглой скульптуре, в противоположность рельефам), *ваз, бассарелиева* (барельеф, итал. bassorilievo, но по ж. р.: «две круглые *бассарелиевы*»), *пиедестал, скабеллон* (разновидность пьедестала) и др.; сюда же относится трогательное обозначение пугги – *робятки*;

¹⁰⁴ Из общего ряда выпадает обозначение карниза – гзымс, принятое в русскоязычной среде (ср. описание триумфальной арки в «Походе боярина Шеина», наст. изд., гл. V, разд. 2.1).

¹⁰⁵ Так озаглавлен рисунок интерьера планируемой галереи, см.: Грабарь 1954, 175.

¹⁰⁶ Кардинал Аннибале Альбани, племянник Климента XI, коллекционер.

¹⁰⁷ Большая часть приведенных заимствований взята из описания проекта галереи (РГАДА: Разряд IX. Книга. 41. Д. 16. Л. 234–234 об; 235–236) и письма от 3 апреля 1718 г. с перечнем статуй (*Двухсотлетие Кабинета* 1911, 112).

б) архитектурные детали, элементы музейного пространства: *фрежиа* (фриз, итал. *fregio*), *ниши* («статуи *внишиах*»), *галереи*, *кабинеты* и др.;
7) имена античных персонажей: *Диана*, *Флора*, *Психи*,¹⁰⁸ *Фаон*,¹⁰⁹ *Венус* с характерным изменением по 2му скл. и определением в ж. р.: «о вышеписанной *Венусе*» (что, видимо, все же казалось не вполне естественным: Кологривов обычно добавляет поясняющие слова: «статуу мраморовую Венуса»).

Обозначения некоторых героев требуют дальнейшего изучения. Так, например, неясны имена персонажей, упомянутых Кологривовым в связи с задуманной им «Руиной фавнов». Хотя идея принадлежала другому специалисту (которого, судя по письму, безуспешно пытались нанять; кто это, остается невыясненным), Юрий Иванович успел придумать специальный раствор, благодаря которому постройка выглядела бы «по-старинному, римскому», и планировал разместить вокруг искусственной руины статуи: кроме фавнов,¹¹⁰ упоминаются некие «Мартиас и Дионант», которых он думал приобрести. На наш взгляд, первый может быть Марсием – его изображение как раз подходит к парковой затее, а услышанное итальянское *Marsias* могло навести на мысли о сочетании *ti* на письме.

5. Античные статуи Грота Летнего сада

Первоначально Венера была поставлена в Летнем саду, в расположенной вдоль Невы крытой галерее,¹¹¹ а позднее вместе с остальными «старинными» статуями «переехала» в законченное здание Грота

¹⁰⁸ Группа «Амур и Психея» (Летний сад, к. XVII – нач. XVIII в.). Интересно, что хотя скульптурная группа современная, Кологривов грецизирует имя героини. Другим – косвенным – подтверждением знакомства Кологривова и/или его ученика Тимофея Усова с древнегреческим служит присутствие генетива на -es в подписи к рисунку Венеры Таврической (хотя синтаксическая структура подписи вызывает вопросы).

¹⁰⁹ Т. е. фавн, переданное на слух итал. *Fauno* (ни один из мифологических Фаонов к контексту не подходит).

¹¹⁰ В существующей на данный момент публикации (*Двухсотлетие кабинета* 1911, 110) в тексте пропуск, делающий непонятным мн. число: до того речь шла об одном фавне. Не исключена возможность того, что упоминалась другая группа («Диана/Вакханка и сатир», см. выше).

¹¹¹ Здание галереи присутствует на знаменитой гравюре А. Ф. Зубова. О восприятии горожанами статуи, вернее, о фантастических слухах по этому поводу: Шаму 2016, 624–634.

(строился с 1714 по 1725 г., сохранились многочисленные изображения с 1730 г.). Оформление этого пространства объединяла морская тематика, и центральной была фигура Нептуна. Однако античные произведения размещались в соответствии с историческим принципом расстановки – отдельно от итальянской скульптуры (рис. 5). Сопоставить известные в настоящее время произведения возможно, опираясь не столько на сведения Кологривова и Владиславича-Рагузинского, сколько на описание императорской коллекции скульптуры Якоба Штелина:¹¹² как считает исследователь и переводчик его труда «Записки об изящных искусствах в России» К. В. Малиновский, описание статуй Летнего сада и расположенного в саду Грота могло быть сделано в конце 1730-х – середине 1740-х гг.¹¹³ Штелин начинает использовать термин «античный» (лат. *antiquus*),¹¹⁴ исходя из собственного суждения¹¹⁵ или опираясь на полученную информацию. В одном случае (статуя Пастуха) он применяет обозначение «очень древняя». Вероятно, таким образом указывается на древнегреческое происхождение статуи, в противовес просто «древним» – римским.

Существенная трудность состоит в том, что по обыкновению того периода большинство произведений античных скульпторов были значительно дополнены. Экспонирование статуи, не имеющей рук или, тем более, головы для того времени немыслимо. Среди прочего добавлялись атрибуты богов, что часто затрудняет интерпретацию.¹¹⁶ Представляется, что уже Штелин осознавал неуместность «новодельных» деталей, обозначая ее выражениями вроде «плохо починен» или «весь в заплатах». Если бы речь в его описании шла о плачевном

¹¹² Сходным методом пользовались О. Я. Неверов при изучении истории ГЭ и К. В. Малиновский при подготовке издания. Существуют также описи 1728 г. (ЦГИА. Ф. 467. Оп. 2. Ед. хр. 69. Ч. 1. Л. 20 об. – 25 об.) и 1736 г. (там же, Ед. хр. 81. Л. 109–123), однако в них не приведены названия скульптур.

¹¹³ Штелин 1990, 186. В ЦГИА сохранились кроме того еще две описи скульптур Летнего Сада – 1736 г. и 1771 г.

¹¹⁴ Опись скульптур Летнего сада написана на немецком, итальянском и латинском. В подготовке издания «"Записок" Штелина» участвовал известный филолог-классик Я. М. Боровский.

¹¹⁵ Его суждения о итальянской скульптуре подтверждаются мнением современных ученых (Штелин 1990, 185).

¹¹⁶ Здесь мы опираемся на описание О. Ф. Вальдгауера (в тех случаях, когда восстановленные части присутствовали и в начале XX в.): Вальдгауер 1923. О принципах реставрации в тот период см.: Давыдова 2020, 343–349.

состоянии статуй, едва ли они дошли бы до наших дней. Между тем, подобные примечания относятся к статуям, хранящимся ныне в Эрмитаже.

Краткого комментария требует история пьедестала известнейшей из закупленных статуй. У Штелина (Грот, помещение "P") видим рисунок постамента цилиндрической формы. Однако вместе со статуей было найдено другое подножие. Рисунок, выполненный Тимофеем Усовым еще в Риме, изображает прямоугольную конструкцию (надгробный алтарь?) с надписью «DIIS MANIBUS RUSILIAE EROTICES». Высказывалось предположение, что это – подлинное древнеримское надгробие, найденное рядом со статуей Венеры и ошибочно принятое за ее постамент.¹¹⁷ Прозвище «Erotice» засвидетельствовано, но родового римского имени «Русилиев» никогда не существовало, такая форма невозможна в латинском и выглядит подозрительно. Стоит отметить, что рисунок выполнялся не с натуры: об этом говорит нехарактерное для надписей использование строчных и прописных букв. Возможно, рисовальщик ошибся, и вместо «Rusiliae» следует читать «Rutiliae». В таком случае надгробный алтарь принадлежал некой «Рутилии Эротике». Связать его со статуей, так или иначе, едва ли удастся. Последним упоминанием «педестала» считается римская опись Владиславича-Рагузинского (с указанием высоты в 3 1/3 фута).

Еще одна античная статуя была подарена Петру кардиналом Пьетро Оттобони (1667–1740, с 1689 г. – вице-канцлер Римской Церкви). Его интерес к русским был небескорыстен. Святой престол был заинтересован в праве проезда миссионеров на Дальний Восток через Россию, и именно этот пункт представляется ключевым в переговорах о передаче Венеры Таврической,¹¹⁸ в то время как пожелание внести в мирные переговоры со Швецией передачу мощей Св. Бригитты было почти невыполнимо.¹¹⁹ В дальнейшем Оттобони не раз выступал

¹¹⁷ Андросов 2013, 104 (там же, стр. 118, приведена репродукция рисунка). В Россию статуя была доставлена без постамента. Современное подножие в виде плиты с латунным обрамлением и выполненной по нему надписью о дарении Климентом XI было создано при Николае I (Мавлеев 1993, 108; Андросов 1987, 132).

¹¹⁸ Первое упоминание статуи в письме Кологривова (от 28.03.1719) соседствует с фигурой Оттобони и уже намеченными очертаниями взаимных уступок: Каминская 1981, 12–13.

¹¹⁹ Заварухина 2018, 65–69.

на стороне русских дипломатов, что привело к обмену дарами.¹²⁰ Состав скульптурной коллекции кардинала нам неизвестен, однако вряд ли она была значительной. Оттобони знаменит прежде всего меценатской деятельностью в сфере музыки и грандиозным собранием рукописей (Codices Ottoboniani). В середине 1730-х гг. он передал четыре античных статуи в Капитолийский музей.¹²¹ Антиком примерно того же качества мог быть и подарок Петру, переданный через архитектора Никола Микетти¹²² во время пребывания последнего в Риме весной 1721 г. С. О. Андросов¹²³ приводит данные о статуе Аполлона «в полтора аршина» и голове-аллегии Рима, которые прибыли в Россию в 1722 г., и высказывает осторожное предположение, что Аполлон может быть соотнесен со статуей Пана. Следует отметить, что высота подаренной Оттобони статуи – 1, 5 аршина (0, 712 м × 1, 5 = 1, 06 м) – соответствует 116 см, зафиксированным в конце XIX в., лишь с некоторой натяжкой. Примерно те же трудности возникают с возможным обозначением этой статуи у Штелина. Что же касается статуи А-148, то ей, на наш взгляд, может соответствовать статуя, названная Штелином (Грот, помещение “N”) «Мелеагр или Аполлон»: она отмечена как «прекрасный антик», который, впрочем, «плохо починен». Несмотря на атрибуты Аполлона, Штелин на основании запоминающейся позы, особенно заведенной за спину руки, мог решить, что перед ним изображение Мелеагра (вспомним знаменитую ватиканскую статую, Museo Pio-Clementino, Инв. № 490). К сожалению, высоту именно этой статуи Штелин не называет.¹²⁴ Во всяком случае, статуя А-148 была либо приобретена,¹²⁵ либо подарена в петровское время, и тогда ее можно расценивать как своеобразное свидетельство дипломатического взаимодействия с Ватиканом.

Как сказано, все упомянутые статуи были размещены в Гроуте. Хотя в целом это здание нельзя назвать музейным в строгом смысле, в его устройстве заметен компромисс между чисто декоративной

¹²⁰ Позже за дипломатическую помощь ему был подарен бюст Петра I работы Б. К. Растрелли.

¹²¹ Самая известная из них – «Пьяная старуха» (inv. MC0299).

¹²² Андросов (1999, 171) предполагает, что Микетти должен был «присмотреть» дальнейшие приобретения, но не стал дожидаться присылки денег.

¹²³ Там же, 112.

¹²⁴ Для всех статуй в помещении «N» указана приблизительная высота 3 фута.

¹²⁵ «Возможно, покупка Петра I» (Саверкина 1986, 79).

функцией приобретенных диковин и более поздним представлением о классификации и экспозиции древних памятников.¹²⁶ Вскоре после приобретения и размещения статуи в Гроте центральное произведение коллекции стало объектом исследования Теофила (Готлиба, в России также Феофила) Зигфрида Байера: «*De Venere Cnidia in Crypta conchylia Horti imperatorii ad Aulam Aestivam et in duobus numis Cnidiis*» (1735 = Bayerus 1770). Автор сравнивает фигуру с описанием Лукиана, упоминаниями у античных авторов и известными на тот момент изображениями на монетах книдской статуи работы Праксителя.

6. Монеты и ювелирные украшения в императорских и частных собраниях

Если приобретение античных скульптур являлось по большей части привилегией монархов, то монеты были гораздо более «массовым» материалом коллекционирования.¹²⁷ Интерес к ним появился во времена Ренессанса и заметен практически во всех странах, в том числе в Северной Европе.¹²⁸ Кроме сравнительной доступности объектов этому способствовало и то, что пионеры нумизматики (например, Х. Гольциус) высоко ценили монеты как источник знаний по истории Древней Греции и Рима, причем не только в среде ученых эрудитов, но и у состоятельных энтузиастов-любителей. Возможно, именно этот аспект заинтересовал Петра, стремившегося в кратчайшие сроки сделать своих подданных хотя бы по внешности образованными на европейский манер. Важным при этом представляется существование уже готовой на тот момент «инфраструктуры» коллекционирования монет различных эпох: к ней можно отнести как издание подробнейших томов для любителей нумизматики, своего рода каталогов-определителей,¹²⁹ так и целую систему аукционов и аген-

¹²⁶ Так, Каспар Мейер отмечает, что в данный период произведения уже должны были находиться в стилистическом соответствии с интерьером: Meyer 2013, 43.

¹²⁷ В частные коллекции могли входить и другие предметы небольшого размера: геммы, ювелирные изделия, светильники, пули для пращи и проч.

¹²⁸ Эта географическая особенность характерна и для королевских собраний – крупнейшими собраниями монет могли похвастаться дворы Стокгольма и Берлина.

¹²⁹ Например, библиотека Я. Брюса включала такие сочинения (подробнее см.: Забелин 1859, 154).

тов-специалистов. В то же время собирание предметов искусства, таких как мраморы, бронзы, вазы, зависело от удачи и археологических раскопок, в ту пору еще никак не организованных.¹³⁰ При таком положении дел коллекция старинных монет становится *must have* для молодого придворного собрания.

Нумизматические коллекции, по-видимому, составляли большую часть «антиквитетов», показанных Петру в ходе его первого путешествия. Научный интерес представляет вопрос приобретения целой коллекции уже в этот период: речь идет о коллекции нидерландского архитектора Симона Схейнфута.¹³¹ (В отечественной научной литературе¹³² правильно указано о знакомстве Петра с ней наряду с собраниями Фр. Рюйша, Н. Шевалье и Я. де Вильде, тогда как указание на приобретение им нумизматической части коллекции у Мюррея¹³³ ошибочно.) В 1715–1717 гг. античные монеты могли быть приобретены Петром в составе коллекций Христофа Готвальда (Gottwald), Фредерика Рюйша (Ruysch) и Альберта Себы (Seba).¹³⁴ Однако важнейшим приобретением, заложившим основание собранию Кунсткамеры, стал т. н. Кабинет Людерса.

Коллекция монет, собранная Георгом Людерсом¹³⁵ в Гамбурге, отличалась не только полнотой, но и образцовой систематизацией: сохранились изображения¹³⁶ специального шкафа-хранилища с отделами для монет всех эпох (античные монеты входили в два раздела: с 46 г. до н. э. до 364 г. н. э., тогда как позднеантичный, в нашем понимании, раздел доходил до Каролингского времени – с 364 г. н. э. по 800 г.). Нам известен состав первоначальной коллекции Людерса также и потому, что именно ее описывает Рудольф Капель как своего рода идеал, демонстрирующий принципы нумизматики, в труде «*Nummophylacium Luederianum antiquum et recentius, horis curisque subcisivis*

¹³⁰ Как исключение известна монета Адриана, найденная в Риме и попавшая затем в первоначальную коллекцию Людерса.

¹³¹ Simon Schynvoet (1652–1727).

¹³² Например, Неверов 1977, 37.

¹³³ Murray 1904, 182.

¹³⁴ О значении этих собраний в истории Кунсткамеры см., например, материалы сотрудников Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого: https://www.kunstkamera.ru/en/museum/kunst_hist/5/5_2 (10.08.2021).

¹³⁵ Нем. Lüders. В литературе также Лидер, Лидерид (Lyderides), Люитер, Ледер.

¹³⁶ См., например: Гаврилов 2010b, 40.

in sciagraphia exhibitum et usui accomodatum» (Hamburgi, 1678–1679). После смерти Людерса (между 1669 и 1678 г.) его наследники¹³⁷ оказались вынужденными сначала заложить, а потом продать коллекцию по частям. Золотые и серебряные монеты, бывшие в залоге и упакованные в мешки (следовательно, требующие разбора и определения¹³⁸), были приобретены в 1721 г. И. Шумахером (Иоганн Даниэль, в России Иван Данилович, 1680–1761), библиотекарем Петра и хранителем Кунсткамеры (по его отчетам¹³⁹ и переписке мы понимаем, что он сочетал образцовую обстоятельность с инициативностью; стремясь заполучить наиболее ценные вещи, Шумахер действовал самостоятельно, не дожидаясь утверждения из России).

Вторая часть коллекции была приобретена лишь в 1738 г. (она была снабжена каталогом). Возможно, акварельные зарисовки, выполненные в 1730-х гг., запечатлели монеты уже из этой партии.¹⁴⁰ Между тем, благодаря только приобретениям Шумахера Петербургская Кунсткамера стала в один ряд с европейскими собраниями: это подтверждали путешественники, посетившие Россию в 1720-х гг.¹⁴¹ Велась (отчасти вынужденная, см. выше) работа по научному описанию нумизматической коллекции – именно как знатоки старинных монет были приглашены в Россию Теофил Байер и Христиан Крузиус.

Другим источником пополнения Кунсткамеры стали дары дипломатов. Многие из них собирали монеты и другие антики небольшого размера с целью преподнести царю по возвращении: такая деятельность проводилась при посольстве А. И. Румянцева в Константинополь в 1724 г.¹⁴² под руководством ботаника И. Х. Буксбаума, отославшего некоторые предметы в Петербург И. Шумахеру.¹⁴³ Последний упоминает присланные ему артефакты в «Опыте о библиотеке и каби-

¹³⁷ Шумахер называет П. Гreve в качестве лица, у которого выкупались предметы. Между тем известны представители гамбургской семьи Людерсов, имевшие на тот момент более скромные коллекции (Гаврилов 2010, 41).

¹³⁸ Из отчета Шумахера: «...Одно токмо жаль, что понеже монеты между собою весьма смешаны, того ради тому, который оныя разбирать будет, много ночей беспокойных учинят» (цит. по: Пекарский 1862, 554).

¹³⁹ «Отчет Шумахера ...» (там же, 533–558).

¹⁴⁰ Например, приведенная ниже монета Нерона – медная.

¹⁴¹ Неверов 1977, 43; 52.

¹⁴² Т. Байер указывает, что Буксбаум привез эти и другие монеты из «Фракийского и Азиатского путешествия» (Bayerus 1770, 35).

¹⁴³ Неверов (1977, 44) вносит этот случай в раздел частных коллекций.

нете редкостей» как «нарочитое собрание греческих медалей». Среди них была прекрасно сохранившаяся тетрадрахма Митридата VI.¹⁴⁴

О доле античных монет в первоначальном собрании Кунсткамеры судить затруднительно; в связи с передачей частной коллекции Петра в Кунсткамеру в 1728 г. приводятся данные «о более чем 20 античных монетах», что может указывать на аналогичное или превосходящее число в изначальном собрании. Для примера приведем монету, воспроизведенную первой в серии на акварельном рисунке 1730-х гг.:¹⁴⁵

«Сестерций, медь, 33 мм. 64–66 гг. н.э., Лугдун. На аверсе бюст Нерона (в лавровом венке вправо) с легендой: Nero Claudius Caesar Aug<ustus> Ger<manicus> P<ontifex> M<aximus> TR<ibunicia> P<otestate> Imp<erator> P<ater> P<atria>; на реверсе изображение триумфальной арки с квадригой, в нише фигура Марса. В поле слева и справа S<enatus> C<onsulto>» (рис. 7).¹⁴⁶

Как видно из этого примера, даже рядовой по сравнению с действительно редкими монетами из частных собраний материал, такой как римские монеты эпохи Империи, требует знакомства с латинским языком и особенностями читаемых легенд: аббревиатурами титулов, просопографией и генеалогией, общественным устройством республиканского Рима, передавшего систему должностей последующей эпохе. Что касается действительно редких, обычно греческих, монет, то они восходят, в основном, к частным собраниям – самого Петра и его приближенных.

Идея коллекционирования монет на исходе XVII в. присутствовала в умах лишь проживающих в России иностранцев, причем собирание российского материала наталкивалось на отсутствие не только специальных, но и общеисторических справочных изданий.¹⁴⁷ Между тем уже через несколько лет это европейское увлечение входит в моду среди приближенных царя. У самого Петра также была частная

¹⁴⁴ Подробнее о вариантах этой монеты: Metcalf 2012, 185–187 (Fig. 10.14; 10.17).

¹⁴⁵ Воспроизведен: Неверов 1977, 43.

¹⁴⁶ Мэттингли 2005, 147. Для обеспечения покупательной стоимости медных монет и их соответствия номиналу издавалось постановление Сената.

¹⁴⁷ О возникающих в этот же период первых коллекциях российских монет см.: Спасский 1977.

коллекция: в «Государевом кабинете» хранилось около 20 античных монет, одна из которых представляла особую ценность: речь идет о золотом статере царя Евпатора (прав. 154–174 гг. н. э.): ГЭ, инв. № ОН-А-Аз-831, дм. 18 мм; 169/170 г. н. э., на аверсе голова Евпатора вправо, на реверсе голова Марка Аврелия вправо, перед ней копье, без легенды. Эта деталь четко указана в описании 1728 г.: «монета золотая с персоной и надписанием греческого царя Евпатора, на другой стороне персона, о которой переводом не растолковано» (ААН. Ф. 3. Оп. 1, № 2. № 2330. Л. 91–96). В описании 1741 г. монета ошибочно обозначена как отчеканенная Митридатом Евпатором (прав. 120–63 гг. до н. э.), однако слова «голова в лавровом венке, перед нею копье» и приложенный акварельный рисунок указывают на этот статер. Вместе с тетрадрахмой Митридата VI это первые боспорские монеты, попавшие в российские собрания, в которых они станут обычными лишь после присоединения Крыма. В 1721 г. Петру были подарены Боцисом¹⁴⁸ 7 золотых, 7 серебряных и 3 бронзовые античные монеты, в том числе сиракузская, Лисимаха, Августа, Адриана, Гонория и Аркадия.¹⁴⁹ На акварельных рисунках¹⁵⁰ представлена, в частности, тетрадрахма Лисимаха (Пергам, 287–282 г. до н. э.). Аверс – голова Александра Македонского в диадеме и с рогами Аммона вправо; реверс – ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΛΥΣΙΜΑΧΟΥ, Афина Победительница сидит влево с копьем и щитом. Существует два варианта этой монеты: на реверсе слева может быть изображена герма¹⁵¹ или полумесяц.¹⁵²

По мнению историков,¹⁵³ значительными для этого времени были коллекции Д. М. Голицына, А. И. Остермана («28 старых римских серебряных монет разных цесарей»),¹⁵⁴ ботаника И. Буксбаума и астронома И. Н. Делиля. Однако крупнейшая и известнейшая коллекция

¹⁴⁸ Документ (ААН. Ф. 3. Оп. 1. № 2330б. Л. 94–96) не содержит инициалов. Это не может быть адмирал Иван Федосеевич Боцис (греч. Ιωάννης Μπότοσης), скончавшийся в 1714 г. В РГАДА (Ф. 9 [Разряд IX]. 527 ед. хр., 1673–1762 [коп. с 1514]. Оп. 1–7) хранятся «Донесения по военным и розыскным делам и об исполнении разных поручений», поступавшие с 1710 по 1721 г., М. Ф. Боциса.

¹⁴⁹ Спасский 1955, 40.

¹⁵⁰ Приведены: Неверов 1977, 42.

¹⁵¹ Thompson 1968, plate 17, № 220.

¹⁵² Arnold-Biucchi 1998, plate 3, № 40b.

¹⁵³ См., например: Забелин 1873, 331.

¹⁵⁴ Каталог при передаче в Кунсткамеру в 1740 г.

принадлежала Я. Брюсу.¹⁵⁵ Наиболее ценная монета из его собрания поступила в Кунсткамеру в 1735 г. Это тетрадрахма царя Евкратиды: ГЭ ОН-В-Инд-64; драг. № ОН-В-Ас-3; Бактрия; серебро, дм. 32 мм, 171–135 гг. до н. э., аверс – голова Евкратиды в шлеме, украшенном бычьими рогами, вправо, ленточный ободок; реверс – Диоскуры¹⁵⁶ верхом на лошадях, скачущие вправо, каждый держит копье и пальмовую ветвь, справа внизу монограмма, над всадниками полукругом надпись ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ, под ними надпись ΕΥΚΡΑΤΙΔ (рис. 8). Известно, что в коллекцию Брюса также входили греческие монеты Афин и Коринфа, тетрадрахма Кассандры, ауреи Цезаря, Октавиана Августа и Константина. Т. Байер занимался изучением бактрийских монет из этого собрания, делал доклад о них на одном из заседаний Академии наук (Материалы для истории 1885, 495), а упоминавшаяся выше тетрадрахма была им опубликована в «Historia regni Graecorum Bactriani» в 1738 г.

Наравне с монетами частым объектом коллекционирования были геммы и другие произведения античных ювелиров. Иногда греческие и римские геммы использовались для декорирования современных предметов прикладного искусства: в 1716 г. датским королем Фредериком IV Петру был подарен кубок, украшенный «старинными и нынешней работы фигурами». В 1785 г. этот кубок был передан в собрание Екатерины II, а геммы, в том числе античные (их было несколько десятков)¹⁵⁷ извлечены для отдельного хранения.

О Кабинете Н. Шевалье, приобретенном Шумахером, мы упоминали в первом разделе настоящей главы. На основе этой покупки, как считается, сложилось собрание, насчитывающее более ста гемм, печатей и перстней. Однако часть материала прибывала не из Европы, причем

¹⁵⁵ Как и вся жизнь этого человека, история его коллекций полна загадок. Старая работа Е. И. Забелина (1859) содержит не так много документированной информации. Существует изданный Е. А. Савельевой (1989) каталог книг, входящих в библиотеку Брюса (отмеченных его экслибрисом «Fuiimus», см. выше, прим. 37). С вещами, переданными в Кунсткамеру ясности намного меньше, но сохранившаяся опись (Ф. 3. Оп. 1. Д. 16. Л. 439) содержит данные по обширной китайской коллекции (многие предметы были утрачены во время пожара 1747 г.).

¹⁵⁶ Покровители династии Диодотидов, потомков Диодота I Сотера (ок. 285–235 до н. э.).

¹⁵⁷ В собрании ГЭ. Несколько гемм были определены Ю. О. Каганом по первоначальному изображению кубка.

судьба некоторых античных предметов поистине уникальна. Так, в описях Кунсткамеры отмечена как доставленная «с Енисея» камья в виде рыбки из горного хрусталя. По аналогиям¹⁵⁸ ее определяют как изготовленную в Северном Причерноморье в III в. н. э. (рис. 1, левый верхний рисунок). К Сибирской коллекции восходит еще несколько несомненно античных произведений, в частности, – ожерелье, изображенное в серии рисунков 1730-х гг. (также описано в каталоге: *Musei Imperialis Petropolitani* 1741, 195): оно имеет форму многочастной цепочки из сплетенных металлических нитей и украшено литой фигуркой Афродиты с порхающими у ее плеч Эронтами.¹⁵⁹ Мотив встречается и в классическую эпоху, однако наибольшей популярности достигает в эллинистический период, и по изображению специалисты датируют ожерелье рубежом эр. В «Росписи золотым и серебряным вещам...» на полях отмечено «от Мошкова 727» (см. прим. 176), т. е. ожерелье поступило из Летнего дворца вместе с предметами Сибирской коллекции.¹⁶⁰ Каталоги XIX в. (в том числе описание Л. Стефани)¹⁶¹ еще упоминают этот предмет, однако на данный момент его местонахождение неизвестно.

Из тех же источников мы узнаем о золотом фаларе¹⁶² с изображением Геракла.¹⁶³ По изображению трудно определить размер этой рельефной работы, но судя по описанию в каталоге *Musei Imperialis Petropolitani* (1741, р. 105) она была небольшого диаметра: «Печать, на которой вырезана бородастая голова в шкуре льва, окруженная кольцом». Изображенный предмет датируется IV в. до н. э.

Еще больший интерес представляют предметы бактрийской серии, которую вполне можно назвать характерной чертой Петербургского собрания – как уже отмечалось в случае с монетами этого государства. Бактрия (также Бактриана или Греко-Бактрийское царство) находилась на периферии античного мира¹⁶⁴ и, хотя входила в

¹⁵⁸ Алексеева 1975, табл. 4.

¹⁵⁹ Неверов 1977, 41, рис. а.

¹⁶⁰ Там же, 51.

¹⁶¹ Л. Э. Стефани соотносил ожерелье с предметами из Новочеркасского клада (Стефани 1868, 47, табл. I, 6).

¹⁶² В русскоязычной специальной литературе используются наравне и *фалар*, прямое заимствование от греч. *φάλαρον*, и восходящее к латинскому слову *фалера*.

¹⁶³ Неверов 1977, 41, рис. в.

¹⁶⁴ На территории современных Таджикистана, Узбекистана, Афганистана. О ее истории см. работы И. Р. Пичикяна (1982; 1991 и др.).

круг эллинистических культур лишь до конца II в. до н.э., производила в высшей степени интересные предметы искусства, несущие несомненные следы античного влияния.¹⁶⁵ Причиной появления в изучаемый период находок, представляющих эту культуру, стала как археологическая деятельность в Южной Сибири,¹⁶⁶ так и торговые связи России с Персией: опись нумизматической коллекции Остермана (ААН. Разр. II. Оп. I. № 228) упоминает Персию в качестве одного из источников.

Кроме вышеупомянутого нумизматического материала, Бактрийское царство эпохи эллинизма могут представлять два произведения прикладного искусства:

1) Медальон с изображением крылатой богини, II в. до н. э.; серебро, чеканка, позолота; диаметр 12 см. В ГЭ поступил в 1894 г. из Академии наук, инв. № S-76. Предмет происходит из одного из регионов эллинистического Востока – Бактрии или Восточного Ирана – и имеет черты греческой культуры. Детально проработанное рельефное изображение представляет крылатое женское божество, возможно, Нику. Однако мы видим и предметы, нехарактерные для античной иконографии – головной убор, плод в руке.

2) Фалар с изображением боевого слона, идущего вправо, III–II вв. до н.э.; серебро, чеканка, позолота; диаметр 24,7 см. В ГЭ поступил в 1860 г. из Академии наук, инв. № S-65. На происходящем из того же региона нагрудном украшении (возможно, лошади или слона, см. Plin. *NH* 8, 5) представлена сцена, характерная для сражений эллинистических армий: боевой слон, несущий воинов. Сидящие в башне воины непропорционально малы в сравнении с размерами самого слона и фигурой погонщика со стрекалом, надо полагать, наблюдавшейся в натуре. Мастеру удалось реалистично передать неторопливую поступь огромного животного: хотя одна нога изображена в анатомически невозможном положении, ритм движения задан верно, и в целом фигура слона, упрямо нагнувшего голову, очень выразительна.

¹⁶⁵ История распространения древнегреческого искусства среди прочих также и в этом регионе изучена Джоном Бордмэном: Boardman 1994.

¹⁶⁶ М. И. Артамонов полагал, что греко-бактрийские предметы могли быть найдены и в курганах Южной России (Артамонов 1973, 107).

7. «Сыскать все, что зело старо и необыкновенно...»

К истории Сибирской коллекции нас приводят упомянутые ранее античные предметы, восходящие к этому собранию, а также вопрос о соотношении других ее предметов с культурой скифов и пограничных им народов. Условное название, данное коллекции только в конце XIX в. А. А. Спицыным,¹⁶⁷ в последующие десятилетия было дополнено указанием на Петра I.¹⁶⁸ Как и в сюжетах со статуями, здесь перед нами возникает скорее череда легенд, чем документированных фактов. Одна из них – о поднесении Демидовым царю первой партии вещей из Сибирских курганов при рождении царевича Петра Петровича – скорее всего «вырастает»¹⁶⁹ из упоминания царевича в описи одной из посылок сибирского губернатора М. П. Гагарина:¹⁷⁰ наследнику «адресованы» 20 мелких предметов. Хронологически первый (1715–1716 гг.) указ о пересылке найденных древностей в Санкт-Петербург дословно неизвестен. Возможно, это повеление было высказано устно,¹⁷¹ позднее обнаруживаются отсылки к инструкциям более или менее однотипного содержания: присылать «золотые бугровые сибирские вещи» (т. е. найденные в курганах бугровщиками¹⁷²), собирать «все, что зело старо и необыкновенно», «старые надписи на камнях, железе или меди»¹⁷³ и проч. В дальнейшем единственным подробным документом является опись, составленная в конце 1727 г. при передаче вещей из частного императорского собрания в Кунсткамеру.¹⁷⁴

¹⁶⁷ Спицын 1906.

¹⁶⁸ Завитухина 1977; 1977b. См. также: Руденко 1962.

¹⁶⁹ Источником, по мнению М. П. Завитухиной, является желание И. И. Голикова приукрасить деятельность Никиты Демидова.

¹⁷⁰ РГАДА. Ф. 9. Отд. II. Кн. 26. Л. 468.

¹⁷¹ Там же, 67; архивные источники здесь и далее цит. по этому изд.

¹⁷² О масштабе их деятельность и можно судить по трагическим событиям, из-за которых она была запрещена в 1727 г.: найденные ценности привлекли кочевые племена, которые грабили и убивали копателей.

¹⁷³ Единственная упоминаемая в связи с предметами Сибирской коллекции надпись «поизгладилась от старости» и долго не поддавалась прочтению (письмо П. И. Мошкова А. В. Макарову от 1717). Как потом стало понятно, она была на арамейском. При всей экзотичности этого археологического материала к нему существует параллель: в окрестностях Омска была найдена чаша с арамейским указанием веса.

¹⁷⁴ Вещи были перечислены гофинтендантом П. И. Мошковым без указания веса или иных характеристик. Интересно, что первоначально планировалось разде-

Существенную трудность вызывает отсутствие сопроводительных документов, а затем и работ по материалу коллекции за весь XVIII и начало XIX века. Л. Стефани при передаче вещей в Эрмитаж подчеркивает: «не имеется ни одного письменного документа, относящегося к тому времени». М. П. Завитухина предполагает, что причиной стало отношение к коллекции как секретной: в те времена могли ошибочно полагать, что золотые предметы, найденные при захоронениях или в составе кладов, свидетельствовали о наличии в этой местности залежей золота; таким образом, место обнаружения предметов оказывалось «засекречено». Однако нам известны два таких места – курганы в окрестностях Уфы (в 1718 г.) и золотоордынское городище близ Астрахани (в 1726 г.). Кроме того, секретность объяснила бы только отсутствие подробной документации при передаче вещей из Тобольска и других региональных центров; после оформления вещей в Санкт-Петербурге ничто не мешало описать и исследовать их должным образом.

Вероятно, причиной стала невозможность определения обнаруженных предметов как принадлежащих к конкретной культуре, что позволило бы поместить их в определенный контекст и начать использовать как научный материал – по примеру произведений ювелирного искусства из того же источника, имеющих явно античный характер. Ведь даже и теперь изучение произведений т. н. Скифского золота¹⁷⁵ является в большой степени междисциплинарным направлением, особенно при условии обнаружения предметов далеко от мест, где жили их создатели. При этом современные исследователи располагают гораздо более богатым материалом, объясняющим, например, взаимопроникновение степной и античной культур в Северном Причерноморье. Представим же на минуту, что должен был подумать ученый конца XVII – начала XVIII в., пусть и разбирающийся в древней истории, при взгляде на эти находки.¹⁷⁶

лить эти «украшения» между дочерьми Петра и только вмешательство Л. Блюментроста привело к передаче древностей в Кунсткамеру.

¹⁷⁵ Каталог: Алексеев 2012; см. также: Artamonov 1969; Артамонов 1966; Williams, Ogden 1994; Королькова 2006; описание отдельных предметов на офиц. сайте ГЭ, подготовленное Е. Ф. Корольковой.

¹⁷⁶ Мы имеем в виду не абстрактный образ, а вполне определенного «первопроходца» в этой области – голландца Николааса Витсена (Nicolaes Witsen), автора труда «Noord-en-Oost Tartarye» (Amsterdam, 1692), в котором упоминаются виденные им «идолы, зеркала, блюда» и другие предметы. Подробнее о составе его коллекции: Вагеманс 2013, 68–70.

Большинство предметов, в том числе отмеченные как поступившие первыми¹⁷⁷ (всего в коллекцию входит ок. 250 предметов,¹⁷⁸ датируемых VIII в. до н. э. – II в. н. э.), это произведения сакской культуры, выполненные в т.н. зверином стиле, примером которого может служить пластинка ГЭ № Си 1/6 (рис. 9). Прежде всего в них заметна лаконичность и своего рода утилитарность: обычно это парные или многократно повторенные предметы для декорирования, например, нашивные и поясные бляхи. Даже для современного зрителя, знакомого с микенским и архаическим периодами древнегреческого искусства, такого рода вещи не ассоциировались бы с античным обиходом, петровское же время знало античный материал в основном через рафинированные отображения его в искусстве Нового времени или, в лучшем случае, в римских репликах. Кроме того, как фантастическое существо, так и многочисленные сцены терзания добычи (в частности, на двух пластинах, входивших, по мнению Спицына, в первую группу предметов, переданных Петру) вступают в прямое противоречие с античной эстетикой, прежде всего, такой, как ее представляли себе в Новое Время.

Вместе с тем, некоторые предметы могли вызвать ассоциации с античным миром. Первым рассмотрим случай, где речь идет о загадочном сюжете и его соотношении с данными, приведенными Геродотом (сочинение которого конечно же было известно любителям древностей петровского времени).¹⁷⁹ Это парные поясные пластины с многофигурной композицией, обычно именуемой «Сценой под деревом» (рис. 10). В описи посылки 1716 г. они названы первым номером: «1 – Две штуки. На них под деревом человек держит две лошади. В обоих весу два фунта дватцать четыре золотника». Также в сюжете присутствует женская фигура и лежащее тело. Современные ученые¹⁸⁰ соотносят изображенную сцену с представлениями о проводах

¹⁷⁷ Завитухина 1977а, 65 (с илл.).

¹⁷⁸ Выделяются две посылки из Тобольска 1716 г. (10 и более 120 предметов) и 3 посылки 1717 г. (ок. 60 предметов).

¹⁷⁹ Хотя русский перевод был сделан лишь в 1760-х гг., на тексте Геродота основываются «Notitia orbis antiqui» Кристофера Келлера (1701–1706), и сочинение стольника Андрея Лызлова "Скифская история" (1692).

¹⁸⁰ Алексеев 2012, 34–37 (с библиографии); Грязнов 1961, 25, 26; Артамонов 1973, 140, 141.

покойного в загробный мир (возможно с последующим воскрешением героя): его товарищ привез тело, поэтому лошадей две. Женское божество трактуется как Великая Мать, дарующая и забирающая жизнь человека. Внимание ученых привлекает деталь, расположенная в центре композиции: горит (колчан), висящий на дереве. Основываясь на свидетельстве Геродота о значении горита в социальной символике массагетов,¹⁸¹ толкователи предполагают соединение брачного и погребального обряда – погибший герой сочетается браком с богиней.

Однако деталь, упомянутая Геродотом¹⁸² среди поразительных для грека обычаев, не касается собственно брачной обрядности: колчан, повешенный у входа в кибитку, обозначает присутствие в ней мужчины (таким образом пара может не бояться быть потревоженной). На наш взгляд, эта в высшей степени практическая деталь быта кочевников вряд ли могла быть введена в сцену, имеющую сакральный характер, в которой колчан, очевидно, являясь все же знаком мужчины-воина, повешен на дерево или как поднесенный божеству, или как символ вечного упокоения.

В состав Сибирской коллекции также входят некоторые предметы, которые современными учеными соотносятся с искусством Причерноморского региона античной эпохи: золотые подвески (Си.1727-1/215 и Си.1727-1/217) и пряжка в виде т. н. Гераклова узла¹⁸³ (Си.1727-1/34¹⁸⁴), которые на наш взгляд могли вызвать ассоциации с античностью и у образованного человека былых времен – особенно это касается подвески (Си.1727-1/215), по форме напоминающей килик на высокой ножке (хотя ручки ради зрелищности развернуты и расположены поэтому в необычной плоскости). Существуют данные

¹⁸¹ Геродот указывает, что этот обычай приписывают и скифам. Подробнее см.: Доватур, Каллистов, Шишова 1982, 190.

¹⁸² Hdt. 1, 216: τῆς γὰρ ἐπιθυμίῃ γυναικὸς Μασσαγέτης ἀνὴρ, τὸν φαρετρεῶνα ἀποκρεμάσας πρὸ τῆς ἀμάξης μίσγεται ἀδεῶς. Это место Геродота вспоминает и Элиан (*NA* 6, 60). Речь идет о полигамных общинах кочевников. О типах брака, известных Геродоту, см.: Asheri 2007, 284.

¹⁸³ Об этом декоративном элементе, получившем распространение в эллинистическом искусстве, см.: Малкова 2010.

¹⁸⁴ Неверов 1977, 41, рис. б.

о частном собрании Ф. А. Головина¹⁸⁵ схожего происхождения: в бытность сибирским наместником он положил начало коллекции археологических находок; документирован его подарок амстердамскому бургомистру – древний серебряный сосуд, найденный в захоронении на Иртыше.

Итак, мы проследили, как артефакты, восходящие к коллекциям петровского времени, при всей их разнородности и часто удивительной истории обнаружения или приобретения, заложили в России основу изучения *материальной* истории мировой культуры. Хотя первоначально антики и могли восприниматься как диковинка, роль которой – приблизить вид дома или парка к европейским моделям, в течении жизни одного поколения вещественные доказательства существования древних культур стали предметом изучения и интереса пусть и небольшой части общества. Если в начале формирования собраний предметы прежде всего римского искусства и обихода привлекались как своего рода доказательство европеизации монарха и его приближенных (причем нельзя не отметить преобладание чисто эстетической составляющей), то уже через несколько лет стремление обнаружить археологические памятники и на территории России свидетельствует о новом понимании феномена «древности», в том числе античной, которая с этого момента становится объектом абсолютной ценности.

¹⁸⁵ См. прим. 38. О практическом знании латыни Головина часто судят по обстоятельствам заключения Нерчинского договора (он уличил посредников-иезуитов в превратном переводе), однако в российскую делегацию входил и дипломат европейским образованием Ян (в России – Андрей) Белобоцкий, который навыками устного общения на латыни не мог не превосходить Головина (подробнее см.: Яковлева 1958, 160).

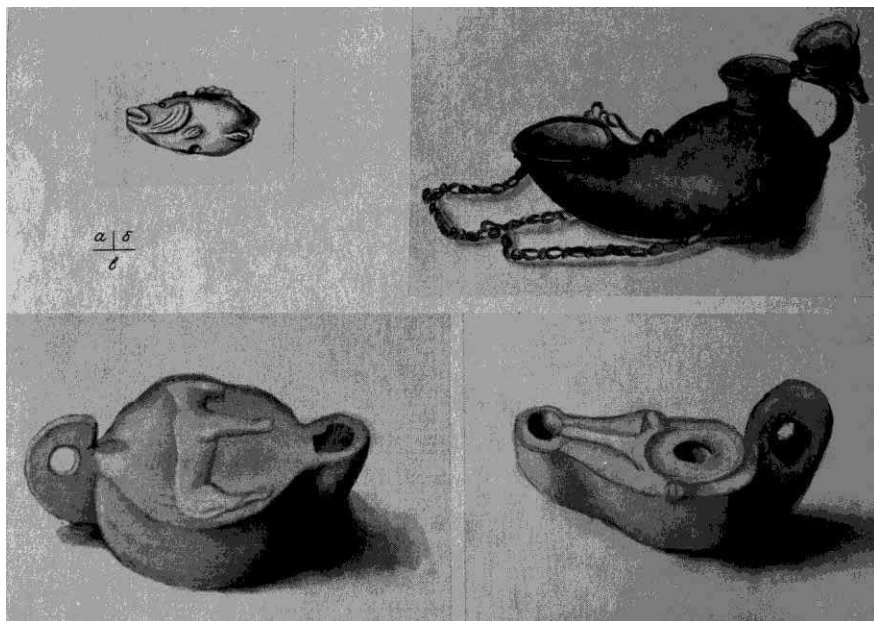


Рис. 1. Лист со светильниками и подвеской в виде рыбки из альбома 30-х гг. XVIII в. (Неверов 1977, 40)



Рис. 2. РГАДА: Ю. И. Кологривов. План галереи с перечнем статуй

236

marmi per collocare
nella galleria

3 statue isolate

8 statue non isolate o Sige
due busti grandi d'albastro
un busto di marmo

8 tavolini d'afri cono

20 statuette piculi

4 busti grandi

2 gruppi piu piccoli del natu
rale

Tabelloni tanti che sera
necessario

Colonne tante e debole qua
ndeza che sera necessario.

Рис. 3. РГАДА: Ю. И. Кологривов. Список статуй на итал. яз.

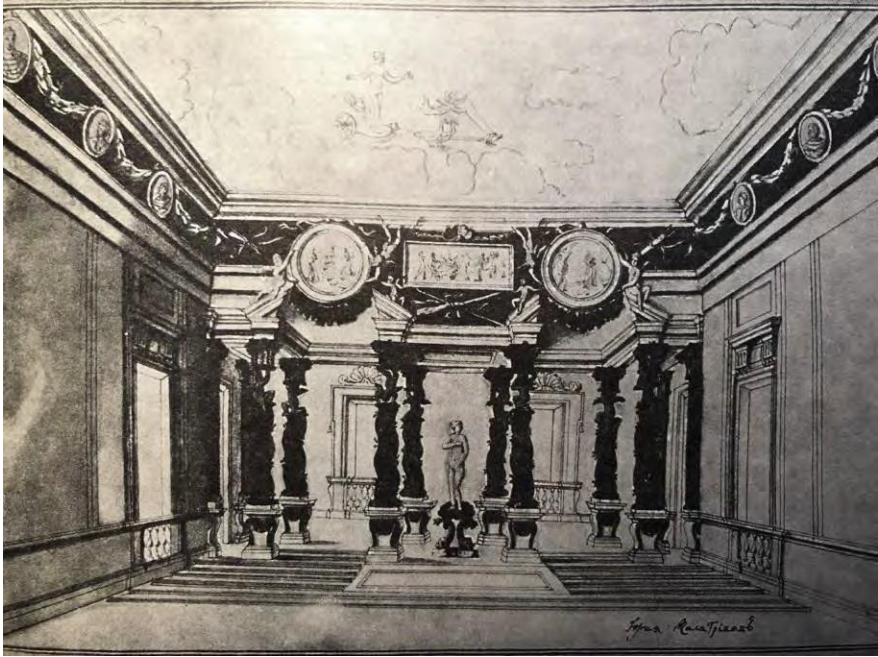


Рис. 4. Ю. И. Колодиров. Набросок интерьера галереи антиков
(Грабарь 1954, 175).

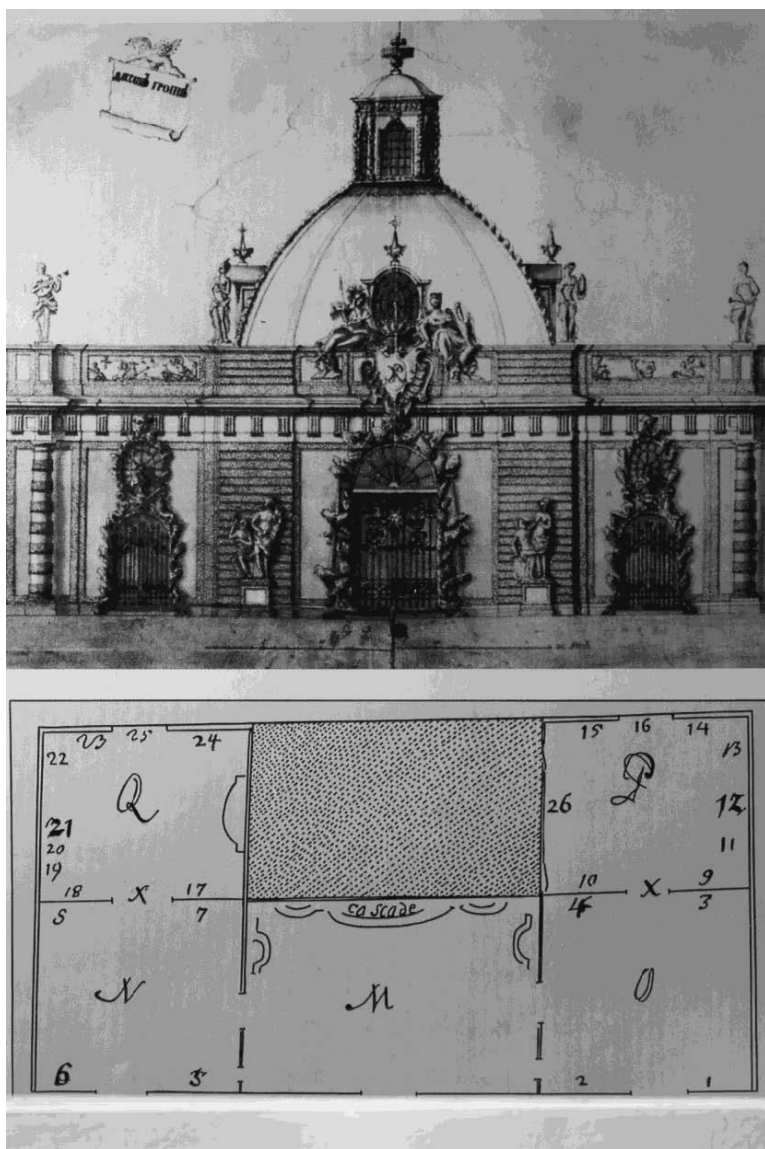


Рис. 5. М. Г. Земцов. Фасад Грота в Летнем саду; Я. Штелин. Схема расположения скульптур в Гроте: 9 – Пастух, 14 – Венера (А-139), 26 – Венера Таврическая (Штелин 1990, 192).



Рис. 6. Флора (= Калязина, Дорофеева, Михайлов 1986, 35).



Рис. 7. Пример римской монеты – сестерций Нерона (Мэттингли 2005, 147).

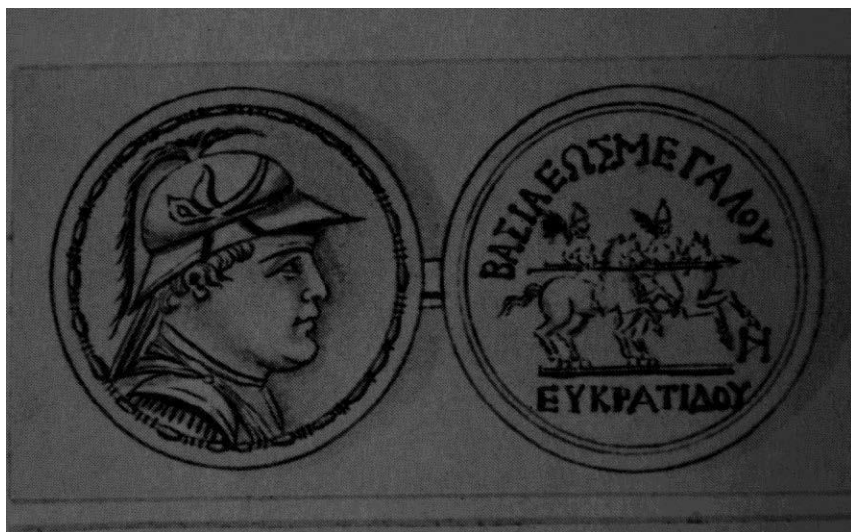


Рис.8. ГЭ: Тетрадрахма Евкратида, рис. из альбома 30-гг. XVIII в. (Неверов 1977, 44).



Рис. 9. ГЭ: Пластинка № Си 1/6: пример сцены терзания добычи (Алексеев 2012, 42).

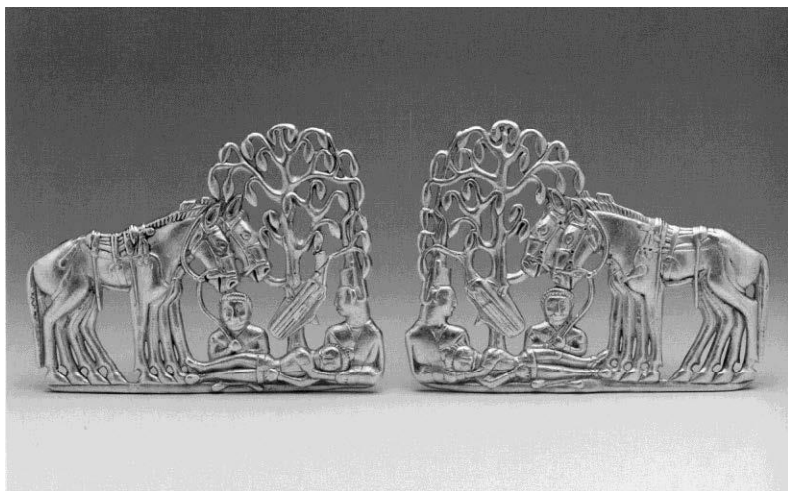


Рис. 10. ГЭ: Пластины № Си 1/162: «Сцена под деревом» (Алексеев 2012, 34).

Приложение I

Античная скульптура Эрмитажа: Приобретения петровского времени

А. А. Трофимова

1. Статуя Афродиты «Венера Таврическая»

Римская реплика середины II в. с греческого оригинала, восходящего к статуе Афродиты Книдской работы Праксителя, 360-е гг. до н. э.

Высота: 167 см.

Крупнозернистый паросский мрамор. Найдена в Риме в феврале 1719 г. Приобретена Ю. И. Кологривовым для Петра I. Прибыла в Санкт-Петербург весной 1721 г., установлена в галерее в Летнем саду. С 1729 до 1787 г. находилась в Гроте Летнего сада. В 1824–1827 гг. – в Академии художеств, в мастерской В. И. Демут-Малиновского. Передана в Таврический дворец впоследствии названа «Венерой Таврической». Отобрана Лео фон Кленце для демонстрации на экспозиции в Новом Эрмитаже. В 1850 г. из Таврического Дворца поступила в Императорский Эрмитаж. В Музее Императорского Эрмитажа установлена в Зале греческой скульптуры (совр. зал № 109 – зал Диониса), ныне экспонируется там же, на постоянной экспозиции скульптуры эпохи эллинизма.



Реставрации:

Первая реставрация проведена в мастерской Пьера Ле Гро вскоре после находки статуи в феврале 1719 года: голова, обнаруженная отдельно от торса, присоединена к скульптуре, возможно, дополнены обе руки до середины предплечий.

Вторая реставрация проведена вероятно, Франческо Модератти в начале 1720 г., в период нахождения в доме кардинала Оттобони: дополнены руки до предплечий, впоследствии эти фрагменты удалены в процессе третьей реставрации.

Третья реставрация проведена В. И. Демут-Малиновским в 1824–1827 гг.: дополненные фрагменты рук заменены, заново смонтированы ноги в области лодыжек.

Четвертая реставрация проведена до 1850 года (до передачи в Новый Эрмитаж): удалены дополненные фрагменты рук.

Пятая реставрация проведена в 1992 году: поверхность очищена, швы замастикованы.

Состояние сохранности: Дополнены нос, подбородок, губы, локоны на спине, база (плинт античный). Шов, соединяющий голову и шею, замастикован. По всей поверхности торса – следы железистых соединений.

Каталоги: Кизерицкий, 1901, № 347; Вальдгауер, 1923, № 315; Waldhauer, 1936, № 227.

Инв. № ГР 3054 (А 150).

Венера Таврическая – безусловно самая знаменитая античная статуя из всех произведений классической древности, когда-либо приобретенных Россией. Сегодня эта скульптура воспринимается как символ культурной революции, предпринятой Петром Великим, как знак успеха российской дипломатии первой половины XVIII века. История Венеры Таврической в России хорошо изучена и изложена в серии научных публикаций. Детально исследованы обстоятельства ее приобретения в Риме, доставки в Санкт-Петербург, экспонирования в галерее и Гроте Летнего сада, реставрация и перемещение в зал Нового Эрмитажа. Поэтому здесь мы ограничимся ссылкой на работы, в которых эти данные изложены.¹ Гораздо меньше ясности в вопросах, касающихся античного периода бытования статуи: дискутируются ее датировка, место создания, назначение, изначальное местоположение и смысл. В настоящей аннотации остановимся на кратком обзоре исследований статуи Венеры Таврической и на ее определении с точки зрения современных знаний по истории античного искусства.

Своей известностью, обретенной вскоре после находки в феврале 1719 г., статуя Венеры была обязана не только европейской моде на античность и тому значению, которое Петр I и его окружение придавали античной скульптуре. В это время ценность «мраморов» опре-

¹ Неверов 1977, 37–54; Каминская 1984, 136–151; Неверов 1986, 13–20; Штелин 1990; Андросов 1999; Андросов 2003a, 216–231; Андросов 2003b, 24–34; Buberl, Dückershoff 2003; Шаму 2016, 624–634; Егорова 2020, 277–291.

делялась самыми разными факторами, например, размером и сюжетом, однако, пожалуй, наиболее важным обстоятельством было соответствие статуи прославленному образцу. В первой половине XVIII века в европейских собраниях был сформирован круг «эталонных» скульптур, получивших известность благодаря публикациям, воспроизведениям в копиях, слепках и гравюрах. Название коллекции давало второе имя антику и серии его повторений: Геракл Фарнезе, Венера Медичи, Антиной Бельведер и другие. В собрания аристократов и правящих семей в странах Европы и России XVIII – XIX вв. стремились приобрести в первую очередь такие престижные скульптуры.² Моде следовали реставраторы, которые дополняли антики по образцу известных статуй.³

На мнение реставратора, сравнившего «Венеру» с общеизвестным «эталоном», ссылается Юрий Кологривов в письме о находке от 7 марта 1719 года: «Статую мраморную венуса старинная с месяц как найдена <...> скульптору которому вверил починять ее не разнит ничем не противу Флоренской славной, но еще лутше тем что вся целая а Флоренская изломана во многих местах статуя».⁴ Под «флоренской славной» подразумевается статуя Венеры Медичи, один из самых знаменитых антиков того времени, ныне хранящаяся во Флоренции в музее Уффици.⁵

Помимо аналогий, первостепенное значение для оценки античной скульптуры имело ее отношение к греческому оригиналу, точнее, к описанию произведения у античных авторов и к ряду памятников, сопоставленных учеными с этими данными. В XVIII веке, когда различие между греческой и римской скульптурой осознавалось далеко не всегда, статую Венеры Медичи и, вслед за ней, Венеры Таврической, именовали произведением Праксителя. В описях скульптур Летнего сада 1736 и 1771 годов, составленных Якобом Штелиным, указано: «Венера Книдская. Великолепнейший антик! На подлинном античном пьедестале из порфира...».⁶ К концу столетия и в XIX веке такой подход уже считался устаревшим; в специальных публикациях

² Haskell, Penny 1981; Trofimova 2017, 67–97; Трофимова 2021, 56; 298–307; 259.

³ Там же, 300 сл.

⁴ Ф. 8. Отд. II. Д. 41. Л. 234–234 об. Цит. по: Андросов 1999, 93, прим. 9.

⁵ Haskell, Penny 1981, № 88; Mansuelli 1958, 69, № 45.

⁶ Штелин 1990, 125; Bayerus 1770, 1; Bernoulli 1780.

статуя именовалась репликой, восходящей к Афродите Книдской Праксителя.⁷

В начале XX века в музейных каталогах античной скульптуры Императорского Эрмитажа Г. Кизерицкий и О. Ф. Вальдгауер определяли скульптуру как римскую копию с «эллинистической переделки» знаменитой статуи.⁸ В дальнейшем, с углублением исследования скульптурных мастерских, работавших в Риме, развивается интерес к изучению копий, версий и реплик греческой пластики. Многие из копий были переосмыслены как самостоятельные произведения римского искусства. Осознание того, что подавляющее большинство античных статуй, восходящих к Афродите Книдской, относится к римскому времени, привело к пересмотру традиционных взглядов, фокус исследований переместился на изучение реплик и их контекста. Х. Блинкенберг дал классификацию скульптурных типов и описал их эволюцию в римский период. Эрмитажную статую в своей монографии он не упомянул (как, впрочем, и многие другие западноевропейские исследователи); наиболее близким к оригиналу Праксителя он представил Венеру Колонна из собрания Ватиканских музеев.⁹ Исследуя тип Афродиты *Pudica*, к которому было принято относить Венеру Таврическую, Б. М. Фелетти Май заключила, что он является результатом переработки оригинала Праксителя его учениками в период между 300 и 280 гг. до н. э.¹⁰ Этот тип дошел до нашего времени в римских копиях, лучшими из которых Фелетти Май называет Венеру Медичи и Венеру Капитолийскую, разновидностью типа – статую Афродиты из Трояды из Музея Терм. Обсуждение происхождения различных версий «Венер» и их влияния друг на друга было продолжено в трудах ведущих историков античного искусства второй половины XX века, таких как Кристина Хайвелок, Эндрю Стюарт, Рональд Смит.¹¹ Р. Р. Р. Смит полагал, что Венера Медичи, Венера Капитолийская и Венера из Трояды – римские копии с оригинала, созданного в III–II вв. до н. э. Согласно Э. Стюарту, крупнейшему специалисту по античной скульптуре, статуя в Капитолийском

⁷ Clarac 1836–1837, 1370, pl. 617; Леонтьев 1856, 126–134; Ю. Ф. 1848, 139.

⁸ Кизерицкий 1901, 134–135, № 347; Waldhauer 1936, 10, № 227.

⁹ Blinkenberg 1933, Abb. 71–81.

¹⁰ Feletti Maj 1951, 35; 47; 49.

¹¹ Havelock 1995; Stewart 1990, 177–179; Smith 1991, 79.

музее и в Уффици ближе других воспроизводят оригинал Праксителя. Однако в целом позиция Стюарта по отношению к репликам Афродиты Книдской довольно критична: он приходит к выводу, что в римских версиях изменены не только атрибуты Афродиты Книдской, но также поза, композиция, пропорции. Что еще важнее для скульптур Праксителя – в репликах не воспроизводится оригинальная поверхность. Поверхность скульптур, с тончайшей моделировкой мрамора и тонировкой восковыми красками, была одним из ключевых элементов в пластических образах афинского скульптора. Со статуи Афродиты Книдской не могли изготовить точные копии, так как она имела культовый характер. Оригинальная пластика оказалась, таким образом, навсегда утраченной.¹²

В 2004 году А. В. Кругловым было выдвинуто предположение, что эрмитажная скульптура является не римской копией, но оригиналом эпохи эллинизма, и имеет самостоятельное значение – т. е. не копирует статую Праксителя.¹³ По мнению исследователя, Венера Таврическая была создана в малоазийской мастерской и представляет собой новый, оригинальный тип юной Афродиты, воплощение желанья. Признаками эллинистической, а не римской работы, по мнению А. В. Круглова, являются мягкая трактовка поверхности вокруг глаз, необычные, вытянутые пропорции всей статуи, удлиненный тип лица и нетипичный атрибут – алабастр, сосуд для масла, а не для воды.¹⁴

Последнее фундаментальное исследование Афродиты Книдской было предпринято Антонио Корсо в монографии о творчестве Праксителя.¹⁵ Корсо базировался на критике письменных источников, а также на изучении всех известных копий эллинистической и римской эпохи. При этом им рассматривались не только монументальные скульптуры, но и мелкая пластика, что дало возможность значительно расширить контекст. Кроме того, Корсо дополнил исследование археологическим контекстом, а также данными о культах Афродиты и другими историческими сведениями, касающимися времени создания и установки скульптуры. Эрмитажная статуя отнесена исследователем

¹² Stewart 1990, 177.

¹³ Круглов 2004, 18–33.

¹⁴ Гипотеза о том, что статуя является греческим оригиналом, а не римской копией, не нашла поддержки в западной литературе. Л. И. Давыдова (2001) посчитала более правильным определение О. Ф. Вальдгауера.

¹⁵ Corso 2007.

к подтипу Венеры Капитолийской, включающему также Книдию Бельведер. Группа была создана в мастерской, работавшей в Риме для художественного рынка в раннеантониновский период (середина II в. н. э.).¹⁶ Как показывает Корсо, это было время повышенного интереса к Афродите Книдской – насчитывается в общей сложности 54 реплики, созданных в период правления династии Антонинов. Наибольшую популярность имел тип Венеры Капитолийской, который точнее всего повторяет оригинал Праксителя и отличается монументальностью пропорций тела богини и большим размером гидрии – что соответствовало вкусу эпохи.

Определения статуи Венеры Таврической, предложенные Антонио Корсо, на сегодняшний день представляются самыми обоснованными. Что касается идеи о греческом происхождении скульптуры, то, на наш взгляд, для ее подтверждения существует не так много возможностей. Примеры оригиналов данного типа, созданных в эллинистический период, нам не известны. Если сопоставить статую с другими скульптурами, которые относят к общепринятым оригиналам IV в. до н. э. или периода эллинизма (например, «Гермес с младенцем Дионисом»), сопоставление будет говорить в пользу значительно более поздней датировки эрмитажного памятника. Поверхность скульптуры заглажена, формы геометричны, тело передано без нюансированной моделировки, что характерно для римских копий с греческих скульптур. Венера Эрмитажа, действительно, отличается от других реплик Афродиты Книдской удлинёнными пропорциями. Маньеристический изгиб ее тела напоминает героев живописных работ Якопо Понтормо. У Венеры – длинная шея, узкие плечи, крупные широкие бедра и удлинённые ноги. Но если взглянуть на раннеантониновские копии других произведений Праксителя, например, Афродиты тип Таунли (Британский музей),¹⁷ то удлинённые пропорции, длинная шея, геометрические формы и маленькая грудь составят вполне убедительную аналогию. В то же время, наличие большого количества копий средне-римского периода, распространенность разных вариаций статуи, и в том числе, версии с алабастром, говорит о том, что римские скульпторы по-разному интерпретировали образ Афродиты Книдской, имевший большую популярность у их заказчиков.

¹⁶ Ibid.148

¹⁷ Ibid. 42, pl. 12, 13.

Не только датировка римских реплик, но и время создания оригинала составляет научную проблему в работах современных исследователей. Антонио Корсо, опираясь на сообщения Плиния (*NH* 34, 50; 36, 20), относит создание Афродиты Книдской к 104-ой Олимпиаде (364–360 гг. до н. э.) – периоду высшего расцвета творчества Праксителя.¹⁸ Э. Стюарт на основании стилистического анализа статуи предлагает более позднюю дату – 340 г. до н. э.¹⁹ В то же время, как показывает Корсо, аргументируя раннюю дату, свидетельства о том, что памятник, расположенный в открытой ротонде, был рассчитан на круговой обход, следует отнести к началу II в. до н.э., а не ко времени творчества Праксителя. Композиция статуи полностью вписывается в наши представления о стиле скульптора в 360-е годы до н. э.

Как показывают изображения скульптуры на монетах и многочисленные реплики, богиня была представлена обнаженной, стоящей в полный рост, у левой ноги – высокий сосуд, покрытый плащом, который она сняла перед купанием. В греческой мифологии есть два сюжета, которые можно сопоставить с этой сценой: Афродита совершила омовение после свидания с Аресом и перед судом Париса. Первый из них изложен в «Одиссее»: во время свидания с Аресом Афродита была поймана своим мужем Гефестом, охватившим любовников крепкой сетью. Зевс повелел их отпустить, и Афродита умчалась на Пафос, где совершила омовение, умастив тело благовониями (8, 362–367). Второй эпизод – подготовка к суду Париса – встречается в стихах Греческой антологии (9, 619; 633; 637). Как это нередко бывало в античном искусстве, автор мог иметь в виду различные ситуации, оставляя выбор сюжета за зрителем.

Все, кто когда-либо писал о статуе Афродиты, неизбежно задавались вопросом, почему «Книдии» было суждено стать одним из самых прославленных произведений античного и мирового искусства. До нашего времени дошло около 350 античных копий или версий скульптуры, изваянных в мраморе, бронзе, терракоте, изображенных в рельефах или в мелкой пластике. Афродита Книдская множество раз упоминается в античных источниках, ей посвящена огромная литература. Революционность образа Праксителя заключалась в том, что он впервые представил в пластическом изображении богиню – одну из

¹⁸ Ibid. 9.

¹⁹ Stewart 1990, 177.

самых почитаемых в греческом пантеоне – полностью обнаженной. Конечно, и до этого существовали изображения обнаженных женщин – гетер²⁰ или купальщиц. В искусстве V и IV вв. до н. э. известны небольшие статуэтки обнаженных женских божеств, в том числе, Афродиты, например, в сцене ее появления из раковины.²¹ Однако крупная культовая статуя нагой богини – это новация. Во всех известных культовых скульптурах, созданных до этого момента, Афродита изображена одетой – в хитоне, в гиматии, задрапированной полностью или наполовину.

Революционной была не только иконография, но и сама концепция богини любви, претворенная в статуе Афродиты Книдской. Воплощение неземного, божественного Пракситель увидел в образе женщины, представленной в очень интимный и земной момент. Явление божества – эпифания – в этой культовой статуе происходит за счет воплощения сверхъестественной красоты Афродиты в человеческом теле, соединения любви земной и любви небесной. Это – чисто платоновское понимание любви, Пракситель же создал его материальный, художественный образ.²² Видение скульптора и философа были настолько близки, что возникла гипотеза, будто Платон осматривал статую еще в мастерской, и восторг ученого зрителя нашел отражение в его философии.²³ Сильное впечатление от статуи, возможно, передано в эпиграммах, атрибуированных Платону (*Anth. Gr.* 16, 160-161). Впрочем, и диалоги Платона (например, *Symp.* 210e-211c) могли вдохновить скульптора на создание подобной статуи. Дерзость Праксителя, его уверенность в том, что изображение земной женщины может передать божественную красоту, отчасти была основана на мифологической традиции. Мифы повествуют о смертных, которым довелось увидеть Афродиту нагой (Парис, Анхиз, Адонис). Гедонистическое понимание богини любви как вечной куртизанки нашло отражение и в рассказах античных авторов о том, что моделью для статуи послужила возлюбленная скульптора, гетера Фрина (*Athen.* 13, 591a) или Кратина (*Posidipp. Peri Knidou* F 147 A-B; *Clem. Al.*

²⁰ Например, на краснофигурном псиктере «Пирующие гетеры» из собрания ГЭ, инв. ГР 4584.

²¹ Фанагорийский сосуд «Афродита в раковине» из собрания ГЭ, инв. Фа. 1869.9.

²² Corso 2007, 12; Stewart 1990, 177.

²³ Corso 2007, 116.

Protrept. 4, 47; *Arnob.* 6, 13). Так или иначе, концепция Праксителя после создания статуи Афродиты Книдской стала общепринятой.

Большинство отзывов античных авторов посвящено воздействию скульптуры, которая зажигала любовь в сердце каждого, кто на нее посмотрит. Это воздействие на зрителя связывают не только с обнаженностью, но также и с искусной композицией скульптуры и с ее особой раскраской. По мнению автора «*Amores*» (греч. Ἔρωτες, в русск. переводе «Две любви»), произведения, приписанного в античности Лукиану, «возбуждающая любовь» Афродита Книдская была самой красивой скульптурой, созданной из паросского мрамора. Известно, что скульптуры Праксителя расписывал греческий художник Никий (*Plin. HN* 35, 133). У богини были розовые губы и легкий румянец, золотистые волосы и голубые глаза, в ушах – золотые сережки, на руках браслеты. Поверхность мрамора тонировалась восковыми красками, излучая сияние.²⁴ Еще одна новация – это жест, прикрывающий лоно. Этот жест трактуется историками искусства по-разному. Например, сюжетно: богиня разделась перед купанием и закрывается от нескромных взглядов.²⁵ Другая точка зрения – она не закрывает лоно, а указывает на него.²⁶ Именно так изображались древние ближневосточные божества плодородия: они обнажены, одной рукой закрывают низ живота, другой поддерживают грудь. Эта иконография хорошо известна с VII в. до н. э. в терракотовых статуэтках на Кипре, Пафосе, Книде.²⁷ В своем новаторском произведении Пракситель полностью переосмыслил древнюю иконографию богини любви. Как пишет Э. Стюарт, грациозный инстинктивный жест богини предполагает зрителя. Этим жестом Пракситель создает впечатление присутствия свидетеля, наблюдающего за обнаженной богиней, но одновременно ставит его «на место». Скульптор указывает не только на уникальные чары богини – основу ее божественной силы, – он выявляет грубую смертную сущность любого зрителя. Посыл очевиден: всемогущая богиня держит человека в своей власти;

²⁴ Некоторое представление о палитре может дать роспись сосудов из Фанагории «Афродита в раковине» и «Сфинкс», на поверхности которых сохранился оригинальная раскраска.

²⁵ К этой интерпретации, принятой в XIX в.: Stewart 1997, 178; Corso 2007, 14.

²⁶ Ridgway 1997.

²⁷ Blinkenberg 1933, 201; 206; Stewart 1990, 178; Corso 2007, 14 – древний жест богини плодородия был переосмыслен Праксителем и объясняется сюжетно.

в ответ на нескромный взгляд она может улыбнуться и подарить неземной поцелуй, но может и жестоко наказать за дерзость.²⁸ Изображен лишь миг: она сняла одежду, и обернулась – то ли испуганно, то ли уверенно и властно. Гениальное видение Праксителя отразилось в том, что его богиня присутствует в мире смертных, но не принадлежит ему. Афродита всегда на дистанции, на пьедестале, ее взгляд обращается вдаль.

Согласно переданной Плинием Старшим традиции, статуя была заказана жителями острова Коса, но те отказались от изображения нагой богини. Книдяне же предпочли обнаженную Афродиту одетой и прославили свой остров на все времена (Plin. *HN* 36, 20–21; 7, 127). На остров специально приплывали паломники, чтобы взглянуть на Афродиту Книдскую. Царь Никомед предложил жителям Книда списать их гигантские долги в обмен на статую, но они отказались. Анализируя эти, давно известные, свидетельства, А. Корсо задается вопросом, почему книдяне заказали новую статую Афродиты, и почему приняли скульптуру Праксителя. Он интерпретирует эти события в религиозном и политическом контекстах. По всей вероятности, остров Книд был центром и источником распространения культа Афродиты Евплойи – покровительницы мореплавания. Павсаний рассказывает о строительстве святилища и храма для Афродиты Евплойи, которую он называет «Книдией» (1, 1, 3), т. е. именно так, как обычно именовали статую Афродиты Книдской.²⁹ Античные авторы сообщают, что статуя стояла в открытой ротонде и была видна с разных сторон (Plin. *HN* 36, 21; Ps.[?]-Luc. *Amores* 16). Археологические раскопки на Книде показали наличие фундамента круглого храма, рядом был найден алтарь и посвящения-надписи влюбленных.³⁰ Храм находился на склоне горы, высоко над гаванью. Исследователи полагают, что статуя Праксителя стояла в этом храме, расположенном в святилище – центре почитания Афродиты Евплойи. Для полиса этот культ был главным, он имел не только религиозную, но и политическую значимость: его поддержание и распространение напоминало о морских победах (Paus. 1, 1, 3). Павсаний сообщает, что прославленный афинский полководец Конон построил святилище Афродиты на Книде в честь победы, одержанной близ этого остро-

²⁸ Stewart 1990, 178.

²⁹ Corso 2007, 23–24.

³⁰ Love 1970, 149–155; Corso 2007, 32.

ва над спартанским флотом (394 г. до н. э.). Тимофей, сын Конона, также известный полководец, способствовал тому, чтобы статуя была заказана первому тогдашних из афинских скульпторов – Праксителю. Книдяне заказали статую Афродиты для нового храма, построенного на территории святилища Афродиты Евплойи.³¹

Таким образом, для понимания смысла статуи Афродиты Книдской в античности особенно важной была связь любви, победы и моря. Эта аллегория обретает новую актуальность в русском искусстве первой половины XVII века.³² Поэтому влияние античной статуи, оказавшейся в Санкт-Петербурге благодаря усилиям Петра и его сподвижников, было так велико и так продолжительно. Венера Таврическая стала олицетворением побед Петра Великого, знаком исторической эпохи, изменившей Россию.

³¹ Ibid. 25–29.

³² См.: Королев, Позднев 2020, 292–321 и наст. изд., гл. V, разд. 1.2.

2. Статуя пастуха



Римская работа II в. по греческим образцам III в. до н.э.

Высота: 141,6 см.

Мелкозернистый мрамор. Приобретена в Риме в 1718 г. Ю. И. Кологривовым для Петра I. Прибыла в Санкт-Петербург в 1718 г. До конца XVIII в. находилась в Гроте Летнего сада, затем передана в Таврический дворец. В 1850 году из Таврического дворца поступила в Императорский Эрмитаж. В Музее Императорского Эрмитажа установлена в Зале греческой скульптуры (совр. зал № 109 – Зал Диониса), ныне экспонируется в зале № 108 (Римский дворик), на постоянной экспозиции греко-римской декоративной скульптуры.

Реставрации:

Первая реставрация проведена, вероятно, в начале XVIII века: голова присоединена к статуе. Предположение, что голова изначально статуе не принадлежала, следует признать ошибочным, несмотря на то, что голова и тело выполнены из разных сортов мрамора. Такие случаи в античной скульптуре известны: головы и лица как самые важные части скульптуры не только вырезались из более качественного мрамора, но и могли ваяться более профессиональным скульптором – «личником».

В случае эрмитажной статуей реставратор соединил две части одной скульптуры, а не заимствовал голову у другого антика. Реставратором были дополнены: сумка с петухами, часть правой руки пастуха, от плеча до кисти, правая голень, пень и часть базы, часть груди между ремнем. У ягненка античным является только торси левая передняя нога.

Вторая реставрация проведена до 1850 года перед передачей в Новый Эрмитаж.

Третья реставрация проведена в 1992 году: поверхность очищена, швы замастикованы.

Каталоги: Кизерицкий 1901, № 158; Вальдгауер 1923, № 18; Waldhauer, 1936, № 30.

Инв. № ГР-1680 (А 1).

Статуя пастуха – первая античная скульптура, поступившая в Россию. В списке приобретенной Ю. И. Кологривовым скульптуры значится произведение, описание которого соответствует «Пастуху»: «Статуя мраморовая старик приносит голубя на жертву. Старинная была одна такая в Риме».³³ В первой партии, отправленной осенью 1718 года, скульптура прибыла в Россию на фрегате «Армон».³⁴ Далее «Пастух» опознается в описи скульптур Грота Летнего сада, составленного Якобом Штелиным в 1737 году.³⁵ На плане, который сопровождает опись, в помещении под литерой Р статуя значится под номером 9: «Древнегреческий старец с сумой».³⁶

В первой трети XVIII века, в момент приобретения статуи, пастушеский сюжет в античной скульптуре был знатокам известен. Аналогичные статуи пастухов находились в крупных итальянских собраниях, таких как музей Пио-Клементино, вилла Альбани, галерея Джустиниани. В отличие от Афродиты Книдской, «Пастух» не привлекал большого внимания публики вплоть до XX века. В XVIII – первой половине XIX вв. предпочтение отдавалось более возвышенным жанрам – мифологическим сюжетам, изображениям героев и богов, портретам римских императоров. Кроме того, специфический стиль, в котором исполнена скульптура, ее подчеркнутый натурализм и неприглядная внешность модели не соответствовали представлениям о подлинной античности. Первая публикация памятника в России, подготовленная Генрихом Келлером, появилась в 1836 году,³⁷ тогда же «Пастух» был включен в издание античной скульптуры Лувра Шарля Кларака, а затем в «Репертуар античных статуй», включавший все известные антики европейских собраний, Саломона Рейнака.³⁸ В каталоге античной скульптуры Императорского Эрмитажа в 1865 году Степан Александрович Гедеонов описал скульптуру так: «Est une de ces sculptures de genre qui furent très en vogue à l'époque de la décadence de l'art».³⁹

Действительно, старый пастух – один из самых популярных образов искусства эпохи эллинизма. В период раннего эллинизма в

³³ Андросов 2003, 187; Каминская 1984, 140–141; 143; Егорова. 2020, 288, прим. 50.

³⁴ Андросов 2003, 187.

³⁵ Неверов 1977, 41, прим. 67.

³⁶ ААН. Ф. 170. Оп. 1, № 66.

³⁷ Koehler 1836, 35.

³⁸ Clarac 1836–1837, 741; 1793; Reinach 1897, 427.

³⁹ Guédéonow 1865, 41, № 158.

репертуаре античного искусства возникает «жанровая» скульптура, и ее отдельным направлением становится изображение представителей социальных «низов». С III в. до н. э. в античной пластике появляется новый, не известный искусству классики тип персонажей – пастухи, крестьяне, рыбаки. Их иконография разнообразна: пастухи изображались молодыми и старыми, стоящими, сидящими, играющими на свирели. Статуя из собрания Эрмитажа относится к типу, дошедшему в нескольких копиях римского времени. Лучшая и наиболее сохранившаяся из них находится в собрании Гента, ей близки три реплики, одна из которых находится в Палаццо Ланцерони, другая в музеях Ватикана и третья – в Эрмитаже.⁴⁰ Все версии отличаются деталями, но в основе имеют один статуарный образец. Старик-пастух стоит, опираясь на правую ногу, левую отставив немного в сторону и вперед. Правой рукой он поддерживает ягненка, левой прижимает сумку из шкуры животного, в сумке – два живых петуха. Старик одет в короткую эксомиду, подпоясанную под грудью ремнем. Как принято во многих произведениях этого жанра, внимание зрителя акцентируется на старости и немощи персонажа: тщательно передано костлявое старческое тело, лысый череп неправильной формы. Отчетливо различима обвисшая кожа на груди и на ногах, лицо испещрено морщинами, зубов недостает.

С течением времени датировка статуи изменялась. В каталоге античной скульптуры начала XX века Г. Кизерицкий определил «Пастуха» как работу II в. до н. э.⁴¹, а О. Ф. Вальдгауер считал, что скульптура является римской копией I в. н. э. с греческого эллинистического оригинала.⁴² Современные исследователи датируют эрмитажную скульптуру иначе. Ариэль Херманн полагал, что оригинал группы реплик, к которой относится эрмитажная статуя, был создан около 100 г. до н. э.⁴³ Никлас Химмельман отнес работу к периоду правления Августа.⁴⁴ Ганс Лаубшер определил эрмитажную статую как работу II в. н. э., но сам тип скульптуры, по мнению исследователя, возник еще в I в. до н. э.⁴⁵ Эндрю Стюарт считает, что

⁴⁰ Laubscher 1982, 25, № 21 а, в, с; 22 а, в, с.

⁴¹ Кизерицкий 1901, № 158.

⁴² Waldhauer 1935, № 30.

⁴³ Hermann 1979, 163, Taf. 46.1.2, 47.1.

⁴⁴ Himmelmann 1980, 102.

⁴⁵ Laubscher 1982, 25.

оригиналы статуй пастухов, рыбаков, стариков и старух были созданы в III в. до н. э. в Александрии, где это направление сформировалось под влиянием египетских традиций.⁴⁶

Все исследователи разделяют мнение, что зарождение жанровой скульптуры связано с двумя художественными центрами, Смирной и Александрией, где процветало производство терракот – гротесков, карикатур, изображавших низшие слои античного мегаполиса – актеров, танцовщиц, рабов. В Александрии, при дворе Птолемеев жил и творил Феокрит – родоначальник буколической поэзии, воспевающей естественность и простоту жизни в окружении природы. Пасторальная тема была не только «на слуху» – буколические ландшафты с населявшими их персонажами стали изображаться в росписях, мозаиках, рельефах и даже в круглой скульптуре. По всей вероятности, в это время стали создавать бронзовые скульптуры, изображающие жителей сельской округи – рыбаков и пастухов. Позднее это направление развилось в искусстве Родоса и Делоса, а со II в. до н. э. главными заказчиками стали богатые римляне. Эллинистические оригиналы бронзовых скульптур практически не сохранились, до нашего времени дошли многочисленные римские мраморные реплики.

Вопрос, который до сих пор не имеет четкого ответа, касается интерпретации всей этой группы скульптур: почему, несмотря на восхищение жизнью в единении с природой, пастухов и рыбаков изображали такими некрасивыми, и почему репертуар ограничивался исключительно ими?⁴⁷ Ганс Петер Лаубшер считает, что их внешность, одежда, а также уменьшенный размер скульптур (в две трети человеческого роста) подчеркивали низкий социальный статус изображенных по сравнению с заказчиком. Как представляется, причина заключается и в том, что фигуры пастухов и рыбаков были своего рода стаффажем, составляющей природного ландшафта; своим присутствием они «обозначали» идиллический воображаемый пейзаж, при этом реальный пейзаж был частью всей мизансцены. Образ старика-козопаса, идущего по тропе посохом в руках, встречается в седьмой идиллии Феокрита; очевидно, старый пастух – собирательный, типический образ.

Скульптурные композиции с фигурами сельских жителей вписывались в естественный ландшафт. Некоторые статуи были найдены

⁴⁶ Stewart 1990, 216.

⁴⁷ Laubscher 1982, 25–26.

на римских виллах – в садах и в перистильном дворе. Одна из скульптур рыбака была обнаружена на римской вилле у большого водоема.⁴⁸ Скорее всего, изображения рыбаков и пастухов, также как и демонов дикой природы – нимф, сатиров, гермафродитов, – украшали не только частные сады, но и общественные парки. Они оживляли романтический пейзаж, воплощая идею счастливой жизни в окружении природы. В этих «инсталляциях» каждый персонаж играл свою роль.

Глядя на статую пастуха, зритель представлял себе не только картину горного или лесного пейзажа – он дополнял в своем воображении целый рассказ. Куда идет пастух и почему он всегда несет животных? Предполагают, что пастух направляется на сельский праздник. Такую сцену живо описывает Феокрит в седьмой «идиллии» («Праздник жатвы»). Ягнята и козлята – не просто атрибуты сценического образа. Из других «идиллий» узнаем, что пастух приносит козленка в жертву Нимфам (ср. Theoc. 5) за их благосклонность и Музам – за музыкальный дар (Theoc. 1). Состязания в пении и в игре на свирели – излюбленное занятие пастухов, а музыка – их священное «призвание».

В эпоху Августа пасторальная тема вновь расцветает в разных видах искусства. Популярность пастушеских образов среди римской аристократии вызывает к жизни множество заказов копий с греческих оригиналов. Сакрально-идиллический пейзаж появляется во фресках, в мраморных рельефах и в торевтике. Подражая Феокриту, Вергилий в «Буколиках» поднимает пастушескую поэзию до небывалых высот. Его пастухи живут в сказочных и священных местах. Мифология идеального нового мира, «золотого века» Августа, создает другой контекст для этих персонажей: изображение самого Энея, сына богини и основателя династии альбанских царей, из которой происходили Ромул и Рем, предка Августа, обретает черты пастуха.⁴⁹

⁴⁸ Himmelman 1980, 102.

⁴⁹ Сопоставление иконографии пастуха и фигуры Энея в рельефах Алтаря Мира: *ibid.*

3. Статуя Диомеда, реставрированная как Дионис

Римская работа II в., восходящая к статуарному типу V в. до н. э.

Высота: 95 см.

Мелкозернистый каррарский мрамор. Предположительно, приобретена в Италии в 1718–1719 гг. для Петра I. Находилась в Гроте Летнего сада. В начале XVIII века передана в Таврический дворец. В 1850 году из Таврического дворца поступила в Императорский Эрмитаж. В Музее Императорского Эрмитажа установлена в Галерее древней скульптуры (совр. зал № 127 – Зал Августа), ныне экспонируется в зале № 108 (Римский дворик), на постоянной экспозиции греко-римской декоративной скульптуры.

Реставрации:

Первая реставрация проведена до приобретения в Россию: голова, не принадлежащая статуе, относится к античности, смонтирована на античном торсе от другой скульптуры. Дополнены реставратором: правая рука с чашей, левая рука от плеча до запястья со свисающей шкурой, левая кисть с виноградной гроздью, обе ноги с пнем и подножием, нос, подбородок, вставка на шее.

Вторая реставрация проведена перед передачей в Императорский Эрмитаж из Таврического дворца до 1850 года.

Третья реставрация проведена в 2006 году: поверхность очищена, швы замастикованы.

Состояние сохранности: Статуя составлена из ново-временных и античных фрагментов. Античная голова вставлена в торс. Поверхность головы ретуширована, многочисленные сколы на выступающих частях. Трещина на шее вдоль стыковочного шва.

Каталоги: Кизерицкий 1901, № 8; Вальдгауер 1923, № 113; Waldhauer, 1931, № 36; Саверкина 1986, 86–83, № 33.

Инв. № ГР-3027 (А 124).



В описи антиков, стоявших в Гроте Летнего сада, Якоб Штелин упоминает статую Диониса: «Вакх. Антик. Весь в заплатах». Исследователи соотносят это упоминание со статуей, реставрированной как Дионис, из собрания Эрмитажа.⁵⁰ Действительно, в старых каталогах античной скульптуры она именуется «Дионис (Вакх)».⁵¹ В более поздних изданиях и инвентарных книгах название меняется на «мужской торс с головой Диониса»⁵² или «статуэтка Диомеда с головой Диониса».⁵³

Статуя Диомеда – яркий пример творчества реставраторов XVII–XVIII веков. Фрагменты разных эпох объединены в статую Диониса. Реставратор смонтировал античную голову в пышном венке из виноградных листьев на античном торсе от другой скульптуры, а также дополнил атрибуты Диониса – чашу, львиную шкуру, кисть винограда, подпорку в виде пня, обвитого лозой. Разница между головой и торсом «Диониса» была отмечена в 1865 году А. С. Геденовым.⁵⁴ Это наблюдение повторил Г. Кизерицкий,⁵⁵ а О. Ф. Вальдгауер⁵⁶ сопоставил центральный фрагмент с «Диомедом» из Мюнхенской Глиптотеки и указал на прототип, послуживший основой для торса.⁵⁷ Впоследствии к этой группе реплик были добавлены и другие известные статуи: «Диомед» из Национального Археологического музея Неаполя и из музея Терм Аквилеи.⁵⁸ Изначально герой был изображен держащим палладиум, на левое плечо его была небрежно наброшена хламида. Статуя стояла, вероятно, в Аргосе, так как воспроизведение ее имеется на аргосских монетах IV в. до н. э. Автором греческого оригинала, к которому восходят реплики, считается скульптор Кресилай, создавший около 430 г. до н. э. монументальную бронзовую статую Диомеда. Эрмитажный торс – ее уменьшенное римское повторение.

⁵⁰ Штелин 1990, 218; Егорова 2020, 288, см. наст. изд., гл. VI, разд. 5.

⁵¹ Кизерицкий 1901, № 8.

⁵² «Опись произведениям древней скульптуры, поступившим в Музей Древней Скульптуры до 1859 года». Рег. № 251 от 5.12.1929. Архив ОАМ, Государственный Эрмитаж. Л. 15.

⁵³ Waldhauer, 1931, II, № 36.

⁵⁴ Guédéonow 1865, № 8.

⁵⁵ Кизерицкий 1901, № 8.

⁵⁶ Waldhauer 1931, II, № 96.

⁵⁷ Furtwangler-Wolters, 1910, № 304.

⁵⁸ Список реплик см.: Mustilli, 1939, 127.

Статуэтка имеет некоторые отличия от иконографии Диомеда (например, отсутствует плащ, наброшенный на левое плечо), однако тщательно воспроизводит пропорции атлетической фигуры и развитую мускулатуру героя. Последнее исследование статуи Диомеда представила И. И. Саверкина.⁵⁹ Рассмотрев аналогии,⁶⁰ Саверкина предложила идентифицировать «Диомеда» как римскую работу II в. н. э. по греческому оригиналу 430 года до н. э. Несмотря на сильную ретушь поверхности головы, черты лица «Диомеда» имеют индивидуальные особенности. Предполагают, что голова была заимствована от портретной скульптуры римлянина, представленного в образе Диониса.

⁵⁹ Саверкина 1986, № 33.

⁶⁰ Самая близкая версия – статуя Диомеда из Национального археологического музея Неаполя, см.: Саверкина 1986, 80–82.

4. Статуя юноши



Возможно, приобретена в Италии С. Л. Владиславичем-Рагузинским в 1719 г. для Петра I. Поступила в Императорский Эрмитаж до 1864 года из Летнего Сада. На основании вырезано: «№ 40». Ныне экспонируется в Меншиковском дворце, на первом этаже.

Реставрации:

Первая реставрация проведена до приобретения в Россию: дополнены руки, нижняя часть ног, голова.

Вторая реставрация проведена, вероятно, при передаче из Летнего сада, до 1864 года: укреплены и заново скреплены разбившиеся нижние части ног – дополнения реставратора. Укреплены фрагменты плаща, соединенные швами. Состояние сохранности: Античной эпохе принадлежат: торс, руки до локтей, ноги до колен, кудри на спине. На плаще два шва от реставрации. Швы на ногах ниже колен. Поверхность сильно повреждена, вследствие

долгого пребывания на открытом воздухе. Аналогичные повреждения – выветривание поверхности, серый цвет мрамора – характерны для античных мраморов, находившихся в Санкт-Петербурге и его окрестностях не в интерьерах, а в парках и во дворах.

Каталоги: Кизерицкий 1901, № 157; Вальдгауер 1923, № 40; Waldhauer, 1931, № 149

Инв. № ГР 4944 (А 441).

Как было отмечено О. Я. Неверовым, в списке С. Л. Владиславича-Рагузинского после статуи Венеры указана (вероятно, парная к ней) «статуя Адониса такой же величины». По мнению Неверова, в описи скульптур Летнего сада Якоба Штелина этой статуе соответствует Аполлон: «Аполлон. Антик. Сильно поврежден и плохо починен».⁶¹ С этими двумя записями исследователь идентифицировал статую юноши, поступившую в Эрмитаж из Летнего сада.

⁶¹ Неверов 1977, 48, прим. 73, 74. Малиновский (Штелин 1990, 218) соотносит эту запись с другой скульптурой – со статуей юноши ГР 3052 (А 148). См. также: Егорова 2020, 288, прим. 53.

В музейных инвентарях и старых каталогах статую никогда не именовали Аполлоном. Г. Кизерицкий называет ее «молодым Зевсом»,⁶² в описях античной скульптуры она значится как «статуя юноши».⁶³ О. Ф. Вальдгауер на основании позы и положения плаща, наброшенного на левое плечо, предположил, что в статуэтке юноши можно увидеть повторение эллинистического типа Аполлона. Однако нельзя не отметить, что коренастые пропорции юноши, его пухлое тело и подростковый возраст не соответствуют иконографии Аполлона ни в эллинистической, ни в римской традиции. В действительности, скульптура напоминает статуэтки юношей и детей, которые во множестве ваялись в греко-римский период, с I в до н. э. до I-II вв. н. э. Они могли служить надгробиями, а также часто использовались для украшения фонтанов и садов. Такие крупные статуэтки часто повторяли пластические мотивы мифологической скульптуры – позу и движения Геракла, Гермеса, Диониса и Зевса.

⁶² Кизерицкий 1901, 79, на основании сравнения со статуей из Palazzo Pitti: см.: Overbeck 1875, II, 194.

⁶³ В «Репертуаре» С. Рейнака скульптура опубликована как «статуя обнаженного юноши», рядом со статуями «юного Зевса» из другого собрания: Reinach, 1904, 164, 2.

5. Статуя Пана



Римская работа второй половины II в. по греческому оригиналу конца V – начала IV в. до н. э.

Высота: 102 см.

Мелкозернистый каррарский мрамор. Предположительно, приобретена в Италии в 1718–1719 гг. для Петра I. В 1850 году из Таврического дворца поступила в Императорский Эрмитаж. В Музее Императорского Эрмитажа установлена в Зале древней скульптуры (совр. Зал № 108 – Римский дворик), ныне экспонируется в зале № 112 (Зал Афины) на постоянной экспозиции искусства Греции эпохи высокой классики.

Реставрации:

Первая реставрация проведена до поступления в Россию: статуя реставрирована как Аполлон. Дополнены: голова, позднее удаленная, кисть левой руки, левая рука с локтем, часть правой руки, часть опоры в виде ствола с прислоненной к нему лирой.

Вторая реставрация проведена в 1930-е гг.: голова, не принадлежащая статуе, удалена, нижняя часть ног склеена и укрепле-

на после поломки.

Третья реставрация проведена в 2012 г.: поверхность очищена, укреплены и замастикованы швы в нижней части ног.

Состояние сохранности: Склеена из многочисленных частей.

Каталоги: Кизерицкий 1901, № 165а; Вальдгауер 1923, № 97; Waldhauer, 1931, № 92; Саверкина 1986, 79, № 28. Инв. № ГР-3052 (А 148).

Приобретение статуи Петром документально не подтверждается, но скульптура юноши традиционно считается покупкой Ю. А. Кологривова. К. В. Малиновский соотносит эту статую с описанием в описи Якоба Штелина: «Аполлон. Антик. Сильно поврежден и плохо починен».⁶⁴ По мнению О. Я. Неверова, под этим описанием подразуме-

⁶⁴ Штелин 1990, 218.

вается другая статуя – торс юноши А 441.⁶⁵ Возможно, статуя соответствует пункту «Мелеагр или Аполлон».⁶⁶

В отличие от А 441, эта скульптура поступила в Императорский Эрмитаж как статуя Аполлона, и в старых каталогах продолжала именоваться так до начала XX века.⁶⁷ В процессе публикации античного собрания О. Ф. Вальдгауер изучил скульптуру и заключил: «статуя юноши, неправильно реставрированная как Аполлон, с дополненной головой Аполлона, на самом деле изображает отдыхающего атлета».⁶⁸ По инициативе Вальдгауера, проводившего в 1920–1930-е гг. рекомпозицию старых реставраций, голова и торс «Аполлона» были разделены, и с этого времени статуя экспонируется отдельно, на экспозиции искусства греческой классики.

Последнее исследование памятника было предпринято И. И. Саверкиной, которая предложила новую атрибуцию и датировку скульптуры.⁶⁹ Статуарный тип эрмитажного торса, сохранившийся в нескольких репликах,⁷⁰ исследователи стали трактовать как изображение Пана, поскольку экземпляр в Ватикане, на котором сохранилась подлинная голова, имеет небольшие козлиные рожки и заостренные уши.⁷¹ Первоначальными атрибутами греческой статуи были сирига и педум. Оригинал большинством исследователей приписывается школе Поликлета, однако некоторые исследователи считают его работой Пасителя второй половины I в. до н. э.⁷² В основе эрмитажной скульптуры, по мнению И. И. Саверкиной, находится не римская версия, а оригинал эпохи классики, несколько переработанный под влиянием стиля Праксителя. На наш взгляд, римский классицизм достаточно отчетливо выражен в стиле скульптуры, поэтому следует говорить не о точной копии, а о самостоятельной работе, созданной по греческим образцам.

⁶⁵ Неверов 1977, 48; 49, прим. 73, 74.

⁶⁶ Егорова 2020, 288, прим. 53, см. также наст. исследование, гл. VI, разд. 5.

⁶⁷ Кизерицкий 1901, № 165а.

⁶⁸ Waldhauer 1931, № 92.

⁶⁹ Саверкина 1986, № 28.

⁷⁰ Список реплик: Vieber 1905, 13; Paribeni 1953, 38; Helbig 1963, № 566.

⁷¹ Ashmole 1929, 36.

⁷² Borda 1953, 91.

6. Статуя Венеры



Римская работа по греческим образцам III–II вв. до н. э. Высота: 154 см.

Мелкозернистый каррарский мрамор. Приобретена в Италии С. Л. Владиславичем-Рагузинским в 1719 г. для Петра I. Находилась в Гроте Летнего сада. В начале XVIII века передана в Таврический дворец. В 1850 году из Таврического дворца поступила в Императорский Эрмитаж. В Музее Императорского Эрмитажа установлена в Зале греческой скульптуры (совр. зал № 109 – зал Диониса), ныне экспонируется там же, на постоянной экспозиции скульптуры эпохи эллинизма.

Реставрации:

Первая реставрация скульптуры проведена до приобретения в Россию. Дополнены реставратором: нос, подбородок, часть локонов, вставки на шее. Вставки на опоре, левая рука до локтя.

Состояние сохранности: статуя состоит из нескольких новых и античных фрагментов. Античная голова вставлена в торс. Поверхность сильно чищена. Трещина в

нижней части плаща. На плаще и на столбе продолговатые скрепы, замазанные гипсом.

Каталоги: Кизерицкий 1901, № 20; Вальдгауер 1923, № 47; Waldhauer, 1936, № 230.

Инв. № ГР 4032 (А 139).

Статуя Венеры упоминается в списке антиков, отправленных С. Владиславичем-Рагузинским в Санкт-Петербург в 1719 году: «мраморная статуя, изображающая Венеру, средней работы, вышиной в 5 футов.⁷³ Она также идентифицирована в списке Якоба Штелина как «девушка после купания».⁷⁴

⁷³ Неверов 1977, 47; 144, № 5, см. также: Каминская 1984, 139–140; 144; Штелин 1990, 194; Егорова 2020, 286, прим. 44.

⁷⁴ Неверов 1977, 47; РГАДА. Ф. 9. Отд. П. Д. 41. Л. 234–236.

Во всех каталогах античной скульптуры Императорского Эрмитажа в описании скульптуры говорится о средней, плохой или «очень плохой» работе. Эрмитажные хранители единодушно считали статую поздней и датировали III или IV в. н. э. Несмотря на эти оценки, а также на то, что скульптура, действительно, является поздней римской репликой одной из эллинистических версий статуи Афродиты, немецким ученым конца XIX – начала XX века она была хорошо известна. Статуя из Санкт-Петербурга вошла в фундаментальное исследование Иоганна Якоба Бернулли, посвященное иконографии Афродиты,⁷⁵ затем была опубликована в «Репертуаре античных скульптур» Саломона Рейнака.⁷⁶ Бернулли включил ее в перечень *Nachbildungen* прославленной работы Праксителя, впрочем, отмечая, что мотив Афродиты Книдской в данном случае достаточно сильно изменен. Эрмитажная Венера была отнесена им к группе статуй «частично задрапированной Афродиты, прикрывающей лоно плащом». Лучшей репликой этого типа во второй половине XIX века считалась статуя из Ватикана.⁷⁷ Повторения и вариации, восходящие к типу частично задрапированной Афродиты, находятся в Берлине, Лувре, Неаполе, Британском музее, в Санкт-Петербурге и других собраниях.⁷⁸ Все скульптуры этой группы объединяет один мотив: Афродита прикрывает лоно драпировкой плаща, придерживая его правой рукой. Вместе с тем между репликами есть большие различия – в композиции, повороте головы, положении рук. В некоторых случаях, как, например, в статуе из собрания Ватикана, рядом с Афродитой изображен Эрот, иногда вместо Эрота появляется дельфин, в части версий атрибуты полностью отсутствуют.

В целом классификация Я. Бернулли сохранилась и в дальнейшем, но нельзя не отметить, что в исследованиях XX века вопрос типологии античных статуй Афродиты стал крайне запутанным. Чрезвычайно развитая иконография Афродиты, и, особенно, совершенно разные принципы, по которым выделялись и именовались группы, усложнили классификацию. Группа называлась по названию коллекции – Афродита тип Бельведер, по имени нашедшего статую археолога –

⁷⁵ Bernoulli 1872, 270.

⁷⁶ Reinach 1897, 371.

⁷⁷ Amelung 1908, 112; 114.

⁷⁸ Bernoulli 1872, 270.

тип Ландолина, по сюжету – Пудика («стыдливая»), Анадиомена («рождающаяся из пены»), по надписи на постаменте главной копии типа – Венера Феликс.

В монографических работах по иконографии Афродиты после XIX века эрмитажная статуя Венеры не фигурирует, но сам тип богини, закрывающей лоно плащом, обсуждается активно. Христиан Блинкенберг в монографии, посвященной Афродите Книдской, именует его «Venus Felix»⁷⁹ и дополняет целым рядом реплик, торсов и голов, из которых наиболее близка эрмитажной статуе Афродиты из музея Терм. Б. М. Фелетти Май публикует специальное исследование эволюции реплик Афродиты Пудики. В группу раннеэллинистических версий Афродиты Книдской – родоначальницы всей серии версий Афродиты Стыдливой – наряду с Венерой Капитолийской и Венерой Колонна исследовательница включает статую Афродиты из Трояды, закрывающую лоно гиматием. По мнению Фелетти Май, Афродита из Трояды повторяет оригинал, созданный Менофантом в середине II в. до н. э.⁸⁰ Появление интересующего нас мотива относится, таким образом, к эпохе эллинизма.

Как на сегодняшний день можно определить эрмитажную статую Венеры, закрывающей лоно плащом? По типу, композиции, иконографии и нестандартному характеру статуи наиболее близкими ее аналогами можно считать Венеру Феликс из собрания Ватикана,⁸¹ а также статую из Palazzo Massimodella Colonna⁸² (головаэтой статуи находится в Мюнхенской Глиптотеке). Головы обеих скульптур портретны, поэтому их датировка достаточно точна. Первая, изображающая Фаустину Старшую, датируется 150 г. н. э., вторая, по всей вероятности, является портретом Фаустины Младшей и датируется ок. 175 г. н. э. На пьедестале статуи Фаустины Старшей вырезана надпись – посвящение статуи Venus Felix от Саллюстии и Гельпида (Helpidus): по всей вероятности, освобожденные рабы посвятили эту статую своей госпоже. Место находки скульптуры – за городскими стенами – говорит о том, что статуя вполне могла быть надгробной. Размер больше человеческого роста

⁷⁹ Blinkenberg 1933.

⁸⁰ Feletti May 1951, 56.

⁸¹ Amelung 1908, 112–115; Blinkenberg 1933, 141–142, Typ I, 4, Pl. 5, Statue im Vatikan: Cortile del Belvedere, № 42; Corso 2007, 156, Fig. 100.

⁸² Ibid.

и портретность указывает на посмертное изображение обожествленной умершей. Антонио Корсо предполагает, что мотив драпировок, закрывающих наготу, был связан с тем, что статуя изображала Фаустину в образе Венеры, а не саму богиню.⁸³ По мнению исследователя, вариации полуобнаженной Книдии, когда драпировка закрывает нижнюю часть тела, греческим репликам не принадлежат; как и фигура Эрота, они возникли в поздне-эллинистический период. Присоединение портрета к фигуре Афродиты в надгробной статуе происходит, скорее всего, в эпоху Антонинов. Адаптация образа Книдии в качестве надгробия была естественна, так как Венера Феликс гарантировала умершей счастливую загробную жизнь. Статуэтки этого типа часто находили в погребениях, ее иконография в погребальном контексте была вполне уместной.

Эрмитажная статуя, на наш взгляд, также является надгробной портретной статуей, изображающей умершую в виде Венеры Феликс. Голова скульптуры непропорционально велика, прическа отличается от прически Афродиты: локоны на темени завязаны в виде высокого банта, длинные пряди спускаются на грудь, обрамляя лицо и шею. Обычно эти несоответствия объяснялись тем, что голова и торс взяты от разных скульптур и произвольно соединены реставратором.⁸⁴ Однако для такого утверждения оснований нет: обе части подогнаны очень плотно, и в стиле их исполнения нет противоречий. Иная по сравнению с иконографией Афродиты форма прически связана с тем, что статуя изображает не саму богиню любви, а римлянку в божественном образе. Такие же сложные и современные портретам римские прически мы видим у Фаустины Старшей и Фаустины Младшей, представленных в образе Венеры Феликс.

Лицо эрмитажной статуи, как и вся фигура, производит впечатление застылости, статичности, пластика лица и тела предельно обобщена. Широкие поверхности сочетаются с графической передачей деталей. Особенности изображения зрачков, поднятых под веко, характерны для римских портретов, начиная с середины III в. н. э. Аналогичным образом изображены глаза в знаменитом портретном бюсте Корнелии Салонины из собрани Эрмитажа.⁸⁵ Супруга императора

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Круглов 2003, 95, № 54.

⁸⁵ Воцинина 1974, 186, № 69, инв. А 29.

Галлиена изображается в виде Афродиты, в полупрозрачном хитоне, спущенном с левого плеча, повторяя мотив «Афродиты в садах». Портрет Корнелии был исполнен выдающимся скульптором по официальному заказу. Незамысловатая работа и небольшой размер Венеры Феликс говорит о том, что она была заказана частным лицом – как посвящение. Поскольку существует несколько аналогичных примеров надгробных статуй, вполне вероятно, что в эрмитажной статуе в образе Венеры Феликс была увековечена Корнелия Салонина или другая знатная римлянка времени правления Галлиена.

Приложение II

Бронзовая статуя Нептуна (1716) и образы морского бога в Петергофе

И. Д. Чечот

Памяти В. В. Воропанова (1954–2021)

На берегу залива, слева за Монплезиром (если идти из сада) стоит на массивном гранитном постаменте бронзовая скульптура Нептуна с трезубцем. Не обратить на нее внимание невозможно, разве что ветер и холод погонят посетителя прочь. Обнаженный, но некрасивый Нептун не создает впечатления «правильной» или «художественной» скульптуры XVIII века. Это – что-то примитивное, грубое. На табличке рядом можно прочесть:

«Нептун. Статуя. По рисунку Петра I (?). Литейный мастер М. Арнольт, Россия, Москва, Литейный завод. 1716. Бронза, патинировка. В.— 193 см, ш.— 111 см, гл.— 63 см. Инв. № ПДМП 344/1-ск. Поступление: 1927 год, Артиллерийский музей. На правой ноге надпись гравировкой: 24 п (пуда), на левой ноге: 25 ф (фунтов)».



В «Полном каталоге собрания скульптуры Нижнего парка и Верхнего сада» Петергофа имеется следующий текст об этом памятнике:

«Статуя “Нептун” – одна из самых старых скульптур Петергофского ансамбля, была отлита в 1716 году на Московском литейном заводе немецким литейщиком М. Арнольтом, предположительно, по рисунку самого Петра I. Наивная по трактовке, она близка по манере исполнения деревянной скульптуре. Это первая статуя светского содержания, исполненная в России. Установлена на Морской террасе Монплезира в 1930 году. Во время войны статую эвакуировали. После войны она вернулась из эвакуации, была установлена на своем месте в 1947 г. Пьедестал под статуей «Нептун» изготовлен во второй половине XVIII века в мастерской Академии художеств. Пьедестал прямоугольного сечения, с профилированным карнизом. Поступил в Петергоф в 1930 году из Елагина дворца. В годы войны пьедестал оставался на месте, получил повреждения. В 1947 г. его реставрировали, установили на нем статую «Нептун». Старые инвентарные номера: Архив ГМЗ «Петергоф». Оп. 726/58. Книга музейных поступлений Петергофских дворцов, музеев и парков. 1926–1931 годы. № 269; Архив ГМЗ «Петергоф». Оп. 905/58. Черновая инвентарная опись садовой скульптуры 1938 года. № 87. Библиография: Архипов, Раскин 1961. С. 104–105; Люлина, Раскин, Тубли 1977. С. 124–125; Раскин 1988. С. 141».¹

Сначала несколько вопросов и маленьких уточнений. Во-первых, интересно, конечно, узнать, откуда известно или кто первым «предположил», что статуя сделана по рисунку Петра? Ссылки в каталоге нет, нет ссылок и в тех книгах, на которые ссылаются авторы каталога. Загадочное предположение повторяется из публикации в публикацию и давно превратилось в легенду. Как известно, Петр был не чужд изобразительного искусства. Учился у А. Схонебека гравировать на меди (офорт «Торжество христианства» 1698 г., работа якобы была сделана в спальне квартиры царя на верфи Ост-Индской компании в Амстердаме). Он приобретал картины, украшал ими свои дворцы, был неравнодушен к корабельной резьбе, демонстрировал своим придворным античные памятники, например, «Венеру» в Летнем саду, названную позднее «Таврической». Находясь в Хавельберге, Петр получил в подарок от прусского короля Фридриха Вильгельма I («солдатского короля») яхту «Корона», построенную голландским мастером Михелем Маддерстегом. В городе сохранялась легенда, согласно которой русский царь, гуляя по городу, взялся помогать

¹ Юмангулов, Хадеева 2016, 128, илл. 439–440.

местному кораблестроителю и собственноручно вырубил топором фигуру «Русалка», деталь корабельного декора. В последующем она стояла в Хавельберге у здания пекарни.² Находясь в Берлине с 8 по 14 сентября 1717 г., Петр проявлял интерес к античным статуям, о чем свидетельствуют воспоминания принцессы Вильгельмины Прусской.³ Итак, рисунок для Нептуна Петр и в самом деле мог сделать, тем более мог задумать статую из бронзы и поручить ее создание умелым людям.

Также неясно, откуда известно, что статую отлил Михаэль Арнольт и именно на Московском литейном дворе, а не в Петербурге. Сигнатура, знак литейщика, отсутствует. Арнольт известен в основном по имени – из документов, связанных с Московским литейным двором. Его упоминает исследователь истории артиллерии Ю. Е. Манойленко (см. след. цитату).

«Наибольшие затруднения в производстве новой артиллерии происходили “за неискусством” и пьянством пушечных мастеров. Так, 26 мая (6 июня) А. А. Виниус писал Петру I: “Мартьян, своего ради пьянства, от своего дела отлучился и скрылся. Крейдер не может уже 4 недели сердечник вынять, а протчие, хотя как ни бью, пьяни, опричь одного Семена Леонтьева”».⁴

Это, кстати, может объяснять низкое качество литья и чеканки «Нептуна». По преданию, статую отлили в Москве на Пушечном дворе, где отливали также церковные колокола. Вполне, вероятно, что на изготовление фигуры языческого бога пошли колокола. В 1710-х гг. центр по производству артиллерии переносится в Петербург:

«Осенью 1711 г. на левом берегу Невы, в районе въезда на современный Литейный мост, началось строительство Пушечного Литейного двора. <...> Всеми работами руководил обер-комендант Петербурга Р. В. Брюс, а с марта 1712 г. – инженер и подполковник артиллерии В. И. де Геннин. <...> Летом 1712 г. <...> для налаживания производства из Москвы был прислан пушечный мастер Михель Арнольт с учениками. [Это и есть человек, отливавший Нептуна.] <...> Для изготовления орудий на Литейном дворе использовалась медь, которую первоначально получали за счет переплавки старых орудий. <...> Производственные кадры Пушечного

² Шиппан 2018, 56.

³ См.: Искюль 2014.

⁴ Манойленко 2013, 275.

Литейного двора формировались путем перевода мастеровых людей из Москвы. Работники набирались также из числа рекрутов, например, присланных из Архангелогородской губернии “для науки слесарства”. С 1717 г. в качестве чернорабочих на Литейный двор направлялись каторжники. Также использовался труд шведских пленных». ⁵

Как видим, состав работников был пестрый, наряду с умелыми людьми работали начинающие. Михаэль Арнолт – не автор этой вещи, он только литейщик. Кто изготовил форму или несколько форм для отливки, нам неизвестно, и вряд ли когда-нибудь будет установлено. Но без формы отливка была бы невозможна, кто-то все-таки должен был моделировать фигуру, как бы грубо это не было сделано. Среди имен скульпторов петровского времени внимание привлекает Конрад Оснер (Oßner, 1669 – 1747), уроженец Нюрнберга, ⁶ автор монументального дубового рельефа на Петровских воротах Петропавловской крепости и соавтор целого ряда работ в Петергофе, таких, например, как рельефы Большого каскада «Кентавр Несс похищает Деярину», «Нарцисс, смотрящийся в воду», «Морской пейзаж с речным богом на берегу», и др. Это, пожалуй, единственный кандидат на роль «моделера» фигуры Нептуна, хотя она сделана еще хуже, чем самые несовершенные рельефы Оснера.

Для чего была сделана статуя, неизвестно. Можно подозревать, что она предназначалась для фонтана и сада. Даже если Петр и не делал никакого рисунка для этой статуи, все же легенда, видимо, не совсем беспочвенна. Статуя бога морей относится к тому кругу образов, который живо волновал царя-флотоводца. В то же время, если бы Петр и в самом деле прямо участвовал в создании фигуры, это вряд ли прошло бы незамеченным, забылось бы так быстро. Бронзовая статуя по рисунку царя, наверняка, превратилась бы в реликвию первого сорта. Тем более что панегирический мотив Петра-скульптора, высекающего статую новой России, хорошо известен. ⁷

Статуя попала в Петергоф уже в «наше время», в 1930 г., в связи с работами по приведению в порядок парков и садов Петергофа,

⁵ Там же, 275.

⁶ О нем см.: Мюллер 1927, 27–28, со ссылкой на публикацию его записок о жизни в Московии (1791), в которых он жалуется, в частности, на то, что Петр заставлял приглашенных скульпторов «резать бесконечные корабельные ростры» (там же, 36); см. также наст. изд., гл. V, разд. 1.

⁷ См.: Матвеев 1981 и наст. изд., гл. V, разд. 2.2.

предпринятых выдающимся директором музея Н. И. Архиповым.⁸ По его замыслу были произведены вырубki разросшихся деревьев в Верхнем саду и в других частях парка, произведена новая расстановка скульптуры. Тогда-то Нептун и занял свое место в Монплезире на гранитном постаменте второй половины XVIII в., взятом из Аничкова дворца. Сама фигура до 1927 г. принадлежала Артиллерийскому музею, куда поступила скорее всего с петербургского Литейного двора. С тех пор «Нептун» прижился на террасе Монплезира.

В сущности, это все, что известно об этой скульптуре в той или иной степени документально. Точнее, о ней не известно почти ничего – ни ее функционального назначения и места хранения в XVIII в., ни автора, ни каких бы то ни было деталей бытования или обстоятельств создания. Такое отсутствие сведений делает ее почти «антиком», появляющимся вдруг и ниоткуда. Все сведения о ней чисто технические, касаются ее размеров, веса, материала, состояния сохранности, надписей. Все остальное – легенды и, конечно, контексты, в которые она попадала с 1930 г.: довоенный, военный, послевоенный, советский, постсоветский. В них образ живет уже без малого сто лет.

Скульптура «Нептун» редко, но упоминается в общих трудах и статьях по истории русской скульптуры XVIII века, однако исследования она пока так и не заслужила. Здесь видны две причины. Во-первых, недостаток сведений, отсутствие источников, невозможность сообщить о ней новые факты. Во-вторых, определенная бесперспективность разысканий, поскольку памятник никогда не вызывал энтузиазма у исследователей. Это – вещь, как говорится, «низкого художественного качества», она примитивна и груба, прославлять в ней нечего. Хотя в «Нептуне» ощутима фольклорная основа, но она недостаточно ярко выражена. «Нептун» 1716 г. – ни то, ни се, уже не древнерусское ваяние, еще не скульптура, это – первый блин, и он комом, малоудачный опыт, интересный разве что в технологическом отношении. К сожалению, приходится констатировать, что скульптура говорит об отсталости русской пластики первой четверти XVIII века. Иконографически она неинтересна – ни тебе «символов», ни «эблемат», ни интересных атрибутов. Историк искусства не видит перспектив в занятиях этим историческим памятником. Он не обладает стилем, программой, не вписывается ни в какие «линии» и «эволюции», не

⁸ О нем: Погонщикова 2013.

говорит о «становлении». Правда, статуя – яркое свидетельство обращения к античному персонажу. Поэтому мы решили заняться ею несколько подробнее, чем это обычно происходит.

Несмотря на все указанные, очевидные, недостатки петергофский «Нептун» очень выразителен, особенно для непредвзятого и непосредственного зрителя, который не ищет шедевров, не думает о качестве и, будучи застигнутым этим памятником, неожиданным среди моря петергофских красот, не пугается отсутствия обычных признаков искусства, как то «красоты», «гармонии», отточенности формы, тщательности отделки. Его останавливает сам образ, само присутствие этого «Нептуна» на террасе Монплезира.

В нижеследующем очерке мы попробуем рассмотреть эту скульптуру сквозь призму различных контекстов, прежде всего в Петергофе, где наш избранник имеет целый ряд других «Нептунов» для сравнения, где дух Нептуна присутствует повсюду; но также и в контексте истории художественных воплощений бога морей и, в конечном счете, в связи с некоторыми основными, типологическими явлениями и противоречиями русской культуры XVIII века.

1. Книга и пространство

Статуя 1716 г. в петергофском контексте оказывается на фоне ансамбля дворцов, а также садов и парков, интерпретация которых, кажется, устоялась. Ансамбль объясняют в контексте военно-политической истории России, в нем видят воплощение триумфа русского оружия и царя Петра, для прославления которого привлечены все возможные средства различных видов искусства. Против этого невозможно возразить, и в то же время Петергоф, уже петровский Петергоф, шире, глубже, сложнее и таинственнее по своему содержанию. Поэтому он так волнует. Здесь следует заметить, что автор этой работы не относится к числу довольно многочисленной в России и Петербурге «анти-петергофской» партии, видящей в Петергофе одну только трескучую политическую пропаганду – от времен Петра до советского периода и до наших «патриотических» дней, а также броскую массовую культуру развлечения толпы. Меня Петергоф глубоко волнует, влечет к себе, я ощущаю на себе его воздействие совсем не в смысле идеологической обработки и ослепления.

В последние годы появились опыты интерпретации Петергофа нетрадиционного характера, основанные на широком восприятии его тем и образов на фоне европейской культуры эпохи Ренессанса и барокко. К числу таковых относится работа О. Клещевич «Алхимический “образ мира” в аллегорической программе петергофского садово-паркового ансамбля».⁹ На основе общей позиции, согласно которой Петру и его окружению (Ф. Я. Лефорту, Я. В. Брюсу, возможно, Л. Л. Блюментросту и Феофану Прокоповичу) было свойственно в той или иной степени алхимическое мышление (автор статьи ссылается на английского исследователя Роберта Коллиса), О. Клещевич создает алхимическую интерпретацию петергофского ансамбля, считая, что обычное политико-аллегорическое понимание недостаточно и поверхностно (на ее языке – «экзотерично»). В планировке и аллегориях Петергофа автор находит репрезентацию «знания очищенной природы возвращенного человечеству Рая, уподобляемого в эпоху барокко наиболее совершенным образчикам регулярного сада» (стр. 152). В Петергофе якобы обнаруживается «совершенно явственно очерченный инициатический путь, приближающийся к некоему абсолютному, скрытому за герметической завесой смыслу» (стр. 153). Между тем, сам автор честно заявляет, что никаких «документальных следов такой программы пока никто не нашел» (стр. 154). На деле трактовка О. Клещевич – это апостериорная интерпретация символики резиденции носителем алхимического знания или по меньшей мере алхимической терминологии в наше время. Как известно, алхимическая точка зрения не придает большого значения хронологии и истории. Она опирается на тексты разного времени, часто не датированные вообще, и рассматривает современных адептов наравне с древними. Промежуточное положение между системами алхимии и науки заставляет автора выдавать свои усмотрения (в сущности, неопровержимые!) за возможные факты сознания Петра и его наследников (вплоть до таких, как А. И. Штакеншнейдер и Н. Л. Бенуа) или факты культурного сознания эпохи барокко (по сути, безграничного). План Петергофа уподобляется реторте; при этом не обсуждается вопрос, с какой точки – с залива, с севера или с юга – подобает созерцать эту реторту. Верхний сад – это узкое горлышко сосуда, Нижний парк – широкое тулово. Обращенность Петергофа к морю,

⁹ См.: Клещевич 2018.

излияние каскадных вод в залив игнорируется и как обстоятельство места, и как образ, и как концепт. Смысл реторты состоит якобы в том, что она – наглядный символ Великого делания, «аллюзия на алхимическую лабораторию власти, в которой царь Петр производил трансмутацию вещества, предмета Великого делания – “вульгарной Ртути” – отсталой Традиционной Руси в “золото” – в передовую страну Европы» (стр. 155). Удивительна (и одновременно неувидительна!) эта журналистская, «перестроечная» терминология «модернизации» и пр., вряд ли способная адекватно передавать политические замыслы начала XVIII в.

Поскольку автор применяет извне свою изрядную начитанность к историческому памятнику, а не идет от истории создания, строительства и перестроек ансамбля, как и от его живого существования в пространстве, он с легкостью обнаруживает (на самом деле интуитивно усматривает) «отражение» в ансамбле структуры алхимических трактатов: трактует Верхний сад как «преамбулу книги» («О Ртути»), район Марли и «центр парка» (а где он находится?) – как эмблему «алхимической свадьбы» Адама и Евы в раю, рассматривает Монпле-зир как «привал путника» на инициатическом пути. Существенного значения тому, что фонтаны и статуи «Адам» и «Ева» (последняя поставлена в послепетровское время) находятся на значительном расстоянии друг от друга, хотя и на одной линии Марлинской дороги, но по разные стороны Морского канала, не придается. Не давая интерпретации фонтану «Нептун» в Верхнем саду, дойдя до площадки перед входом во двор (свое посещение резиденции она начинает с Петербургского шоссе), автор внезапно вспоминает идею Р. Генона о Лабиринте, не входит во дворец (потому что сегодня там не пускают, это ведь ныне музей), колеблется, куда ей идти – направо или налево, и, заметив «женскую статую фонтанов “Квадратных прудов”» (это – «Венера Итальянская», копия с А. Кановы, установленная на этом месте после войны; в 1929 г. здесь стояла аллегория «Весны», происходящая из нижнего парка в Ораниенбауме, которая в наши дни украшает центр бассейна каскада «Золотая гора»)¹⁰, сворачивает влево или на запад, «дабы подтвердить свое понимание пассивного, женского, принимающего принципа Великого делания как ступени на пути движения от состояния “Ртути вульгарной” к состоянию “несовершенной,

¹⁰ Подробнее об этом: Юмангулов, Хадеева 2016, 185–187.

а затем и “совершенной Ртути” алхимиков» (стр. 159). Все это вполне произвольно и, как говорили раньше, субъективно.

Рассматривая Марли, автор не видит светлого, легкого и гармонического характера пространства (такие характеристики для нее нерелевантны), не вспоминает о пребывании Петра в резиденции Людовиков в Марли, но утверждает, что вся эта часть парка есть эмблема Nigredo – работы в Черном и Девкалионова потопа. Позволительно спросить, где же здесь указания на отца Девкалиона – Прометея, где его жена Пирра, где камни, превращающиеся в людей, где первый элин, где основанное Девкалионом святилище Геры, где знаки духа рода и семейственности, наконец, где ковчег, в котором спаслись Девкалион и Пирра (неужели это – дворец Марли, стоящий на узкой перемычке между прудов?). Стадию Albedo автор усматривает где-то в пространстве между фонтанами «Адам» и «Ева», а также в комплексе мотивов Монплезира. Где-то здесь по алхимической логике должен появляться андрогин (ребис), но кроме указания на то, что фонтан «Сноп» связан с идеей зерна или «анимической серы – семени трансмутации», автору не удается ничего высказать. Вся восточная часть парка вместе с фонтаном «Солнце», Лабиринтом, фонтанами «Пирамида» и «Тритон», каскадом «Шахматная гора» трактуются как символы «получения инструкций относительно приемов Великого дела и советов Мастера». Спору нет, некоторые замечания и наблюдения О. Клещевич остроумны и убедительны (о «Пирамиде» и Лабиринте или «Колесе Фортуны», последнее – со ссылкой на известного исследователя археолога В. А. Коренцвита), другие – случайны и не дают объяснения, почему тот или иной концепт появляется именно в данном месте (фонтаны «Солнце» и «Тритон»). Сомнительна интерпретация драконов «Шахматной горы» как эмблемы андрогина-ребиса.

Большой каскад подан как изображение работы в Красном, с чем, пожалуй, можно согласиться. Вот только из текста Клещевич остается неясным, на каком сновании это – именно «работа в Красном» и где же здесь символ философского камня? Нельзя не признать правоты автора в том, что «военно-патриотическая символика» Петергофа – не единственный, не основной и не наиболее ценный смысловой слой ансамбля. Действительно, образы войны (в политическом смысле) на каскадах не акцентированы, отсутствуют изображения Марса

и Беллоны, нет храма Януса, поверженных Титанов и т. п. Пожалуй, можно согласиться с тем, что глубинная тема ансамбля – совершенствование природы, включая совершенствование народа и его вождя. Пр процитирую автора: «В схватке с герметическим львом, олицетворяющим материю философов Самсон-Геракл вырывает из его пасти “влагу Солнца и слюну Луны”» (со ссылкой на книгу Пернети “Мифы Древнего Египта и Древней Греции”)¹¹ – символ Универсального Леккарства, способного «воздействовать на три царства природы, в смысле преодоления несовершенства, болезней и недостатков» (со ссылкой на Ю. Эволу).

Резюмируем. Основной недостаток приведенной интерпретации состоит в том, что она игнорирует историю, а также извлекает смыслы из книг, которые не могли быть известны ни Петру, ни его сотрудникам. Особенности феноменологии пространства, форм и образов Петергофа, переживания автора как посетителя парка равным образом игнорируются, не становятся источником постижения.

Основной корпус фактов, сведений о Петергофе петровского времени сформировался довольно давно. Пополняется он крайне медленно, мельчайшими и в основном второстепенными деталями. Также не наблюдается появления новых материалов, свидетельствующих о восприятии, оценке и тем более интерпретации Петергофа людьми XVIII столетия. В равной степени это относится к такому, кажется, частному вопросу, как образ Нептуна в Петергофе. Нептун – бог морей, выход к которым искал Петр... Все ясно и не очень интересно. Что делать в такой ситуации? Отказаться от соответствующей постановки вопроса, или все же еще раз рассмотреть и факты, и живые впечатления, взяв их в единстве, в более широком контексте, но без стремления вскрыть нечто будто бы сокровенное и неизвестное? Тиражировать давно известные сведения в целях поддержания традиции или попытаться создать более последовательную и естественную интерпретацию, связывающую разрозненное и неясное в подобие конструкции, которая удовлетворит сегодняшнего ценителя Петергофа, ищущего в нем если не инициации, то своего рода внутреннего преображения?

В дальнейшем нами делается попытка рассмотреть образ, тему, топик Нептуна-Посейдона, его свиты и прочих проявлений водной

¹¹ Пернети 2006 (1758), 423.

стихии в Петергофе на фоне темы «обращения к античности», которое констатируется наукой в культуре петровского времени. Автор не будет скрывать от читателя ни отсутствия хорошо документированных фактов, ни неясности или неудачи объяснительных усилий, ни сознательного прямого обращения к своим собственным, субъективным, личным (а каким же еще?) ощущениям, переживаниям, мыслям, связанным как с Петергофом, Петром, так и с античностью, к которой мы ведь тоже «обращаемся», которую тоже продолжаем искать, чувствовать, обдумывать и использовать. Представленное ниже не претендует на большее, чем фантазия, но она продумана и должна отразить существенные моменты петергофской реальности, точнее – Нептунова присутствия в садах и парках, фонтанах и статуях, пространстве ансамбля. Эта фантазия представляет совокупность возможных для субъекта восприятия точек зрения. Никакого другого субъекта кроме нашего собственного у нас нет, мы не можем поставить себя на место людей прошлого, но в нас, в наших вопросах и в наших фантазиях могут всплывать прошлые, а также глубинные, «извечные» структуры.

Хочу предупредить, что снимаю с себя обязательства перед требованиями строгого историзма, который требует от нас во что бы то ни стало привязывать содержание всякого наблюдения, всякой семантической констатации к определенной исторической эпохе, а то и к десятилетию или, по меньшей мере, к типу культуры. Последних – культурных типов – сменилось на протяжении петровского времени вместе с рядом его этапов и всего XVIII века несколько; выражения «петровская эпоха», «аннинское время», «елизаветинское царствование», не говоря уже о «веке Екатерины», Просвещении, классицизме и предромантизме – не пустой звук, не школьная формальность. Петергоф, как и всякий большой культурно-художественный ансамбль, доживший до нашего времени, многослоен и многогранен. Он представляет собой нечто исторически континуальное и одновременно исторически разорванное. Это и сегодня все еще тот самый Петергоф, который задумал и основал Петр, завершил и украсил Растрелли, который был «инструментован» по-новому архитекторами и скульпторами классицизма, вобрал в себя романтические грезы и вызвал приливы романтической фантазии, а затем, опять-таки по-новому, был эстетизирован мирискусниками, наполовину зарос кус-

тарником к 1920-м годам, стал советским, праздничным парком культуры и музеем, неоднократно реставрировался, воссоздавался после разрушений; наконец, тот, который мы еще помним как Петергоф 60-х – 80-х годов XX века и который сильно за последние тридцать лет изменился (не будем наспех дифференцировать, как и что возвращено и что утрачено), но снова и снова приводит нас в волнение и загадывает свои загадки.

В чем его смысл, послание, какие чувства он вызывает, что же в нем так прекрасно, так бессмертно, вечно? Почему он все еще волнует нас, когда политическая злободневность Северной войны или культурных эпох XIX–XX вв. давно канула в лету, когда наши знания европейской культуры, ее языков, стали столь фрагментарны?

2. Нептуновы статуи, совершенные и рутинные

Начнем с воспоминаний о конкретных присутствиях персонажа «Нептун» в Петергофе. Здесь имеется несколько различных по ценности и содержанию изображений, это статуи, рельефы, скульптуры каскадов, плафон в Монплезире, произведения прикладного искусства – целая галерея. Некоторые из них, главным образом знаменитый немецкий фонтан середины XVII века в Верхнем саду и статуя 1716 г. на монплезирской террасе, заметно выделяются из общего ряда, первый – своим центральным положением и художественным качеством, вторая – своеобразием облика и стиля. Можно сказать также, что Нептун присутствует в ансамбле в лице своих «родственников» и «заместителей» – тритонов и наяд, различных персонажей (вплоть до Самсона), богов, связанных с водой.

Интересующая нас особо статуя Нептуна 1716 г. попадает сегодня в контекст, развитие которого прошло много этапов. Она была отлита в то время, когда Петергоф еще только начал создаваться (1714–1715) по замыслу Петра и Андреаса Шлютера, к которым позднее присоединились архитекторы Леблон, Микетти, Браунштейн и др. Тогда был заложен Монплезир, близ которого ныне находится статуя, – интимная морская резиденция царя в виде «палатки» с галереями, откуда открывались контрастные виды – на море и в сад. Был устроен фонтан «Сноп» и скамьи-шутихи в саду. По оси Монплезира задумывался «Руинный каскад» (позднее «Шахматная гора») в виде разру-

шенной башни. В этот же ранний период начато строительство Большого дворца и Большого каскада с двумя гротами. Возникла беспрецедентная самодвижущаяся водная система: ропшинские ключи, каналы, водовод, накопительные бассейны, преграда в виде дворца и образ горы, источающей воду на древнем балтийском уступе. Был задуман фонтан «Самсон» и осуществлена планировка Нижнего парка, в основе которой лежат три трезубца: 1. ориентированный на море и на север трезубец канала и аллея, расходящихся по диагонали от Большого каскада (к Монплезиру и Эрмитажу); 2. ориентированный на юг трезубец аллея от Монплезира к фонтану «Пирамида», к «Руинному каскаду» и к Большому фонтану («Французскому»); и, наконец, 3. ориентированный на восток от дворца Марли по Марлинской аллее, фланкированной Малибанской (ныне Морской) и Березовой аллеями. Все три трезубца задают определенные отношения символов: направленность от земли к морю; 2. направленность от монплезирского сада близ моря к горе с каскадом (оба трезубца задают отношения юг-север-юг); 3. направленность от Марли на восток, в сторону всего ансамбля и Петербурга. Естественно, что каждая трехлучевая система может читаться и в обратном направлении как направленная на Большой дворец и «Самсона», на дворец Марли (находящийся на крайнем западе) и на Монплезир.

Верхний сад мыслился Петром еще и как огород. Только в 1730-х годах И. Бланк, И. Давыдов и Б. Растрелли придали ему парадный характер. Б. К. Растрелли построил монументальные ворота, ограду и руководил устройством фонтанов «Межеумный», «Нептун» и «Дубовый». В середине XVIII века первый фонтан украшала свинцовая скульптурная композиция Б. К. Растрелли «Персей и Андромеда» (герой на коне борется с драконом, вокруг шесть деревьев и шесть дельфинов; группа не сохранилась, иконографический материал отсутствует). Лежащий прямо перед фасадом дворца круглый бассейн «Дубового фонтана» украшал большое изображение дуба – символа долголетия, власти, рода, намекавшего на Зевса, в чьем святилище в Додоне поклонялись дубу, у корней которого бил ключ. Дуб мог напоминать также о палице Геракла и о мачте корабля Арго.

В большом центральном бассейне, выполненном по проекту Ш. Леблона в 1721 г., была установлена группа «Нептунова телега». Имеется многократно опубликованный схематический рисунок

архитектора И. Е. Яковлева. На нем Нептун в короне, с небольшой бородой сидит в «карете», похожей на раковину или плетеную корзину; за его спиной из «телеги» бьет мощная струя менажерного типа, поддерживающая золоченый шар; у основания кареты – лежащая изогнутая фигура тритона; правой рукой бог держит поводья колесницы, левая согнута в локте, поднята вверх с трезубцем, из которого бьет вода; в телегу впряжены гиппокампы с непропорционально большими лошадиными головами, из их ноздрей и копыт бьют струи воды; перед гиппокампами расположены дельфины. Группа была выполнена Растрелли по модели, утвержденной еще Петром. В 1737 г. позади телеги Растрелли устроил небольшой трехступенчатый каскад со статуей «Зима». Она была свинцовой, позолоченной, изображала старика, кутающегося в покрывало, с жаровней у ног.

Ни этой статуи, ни «Нептуновой телеги» давно уже не существует, но память о них жива и приходится сожалеть, что у нас так мало иконографического материала и нет ни одной детали этой «телеги». На их месте гордо высится Аполлон Бельведерский, обращенный ко дворцу, и фонтан «Нептун», купленный в Нюрнберге императором Павлом для Гатчины и установленный в 1799 г. Этот фонтан является шедевром европейского искусства середины XVII в. Его авторы – известные нюрнбергские мастера раннего барокко Г. Швейгер, Х. Риттер, И. Эйслер (скульпторы), медальер И. Вольраб, литейщик пушек и колоколов И. Херольд. Фонтан был задуман как памятник Вестфальскому миру, как «*Monumentum Pacis*», создавался в 1650–1660 гг., но установлен на Большом рынке города не был (он должен был заменить вышедший из моды и обветшавший «Прекрасный колодец», позднеготическое произведение 1396 г.) – оказалось, что на этом месте просто не хватает воды. В Петербург фонтан прибыл в разобранном виде. Его смонтировали с существенными изменениями общей композиции, сделали ниже, подчинив группу горизонтальным линиям Верхнего сада. О том, как должен был выглядеть фонтан в Нюрнберге, свидетельствует его копия, созданная в 1902 г. и тогда же установленная на нюрнбергском главном рынке (ныне в одном из парков). По замыслу авторов фонтана статуя Нептуна должна была стоять гораздо выше, чем в Петергофе, производя более торжественное, выпященное впечатление. Высокий постамент сильнее акцентирует внимание на геральдических моментах – гербе Священной Римской империи германской нации империи герман-

ской нации (двухглавый орел) и пяти гербах города Нюрнберга. Присутствие имперского герба на фонтане не могло не заинтересовать политически императора Павла. Перенос герба в Петергоф означал акцент на сдерживающей политической роли России в период Французской революции. Весь проект установки «Нептуна» в Петергофе читается как составная часть павловской политики ориентации на Петра, что выразилось в заботе о Петергофе. Идеологическая рамка: строительство и укрепление Империи, укорененной в самих законах природы.

Нептун Георга Швейгера (1613–1690) – утонченное, чеканное произведение немецкого, европейского искусства, отмеченное совершенством техническим и художественным. Это культурный импорт, но переосмысленный в контексте петровского и растреллиевского ансамбля. Нептун относится к тому периоду в истории немецкой скульптуры, который еще тесно связан с поздним Возрождением и маньеризмом (под нидерландским влиянием). В Петергофе статуя воплощает идею строгого и благородного распорядителя стихий и пространств. Своим трезубцем Нептун как бы призывает окружающих его наяд и гиппокампов успокоиться, приказывает водам войти в свои берега, смириться при виде величественного царского дворца. Дальнейшие прямые напоминания о Нептуне в Петергофе имеют место в скульптуре трех каскадов. Марлинский каскад, прославленный как «Золотая гора», по замыслу Петра должна была венчать скульптурная группа «Геркулес, борющийся с Гидрой».¹² С этим сюжетом царь мог познакомиться в Марли под Парижем, где стояла подобная группа – произведение неизвестного северо-итальянского скульптура второй четверти XVIII века (ныне во дворе Марли в Лувре). Лернейская гидра, убитая Гераклом и его помощником Иолоем (второй подвиг героя), рассматривалась как символ зависти, раздора и войны. У ватиканских мифографов гидра трактовалась рационалистически – как множество источников вокруг города Лерна, которые заболачивали местность. Вода каскада извергается из пастей трех больших золоченых маскаронов медуз, отлитых из свинца по моделям Б. К. Растрелли. Эти замечательные декоративные «нашлепки» переводят водную тему в план почти беспредметной игры бликов света на рельефах и личинах. Зыбкая водная стихия передана здесь языком неосвязаемой оптики.

¹² См. наст. изд., гл. I, разд. 5.

Позднее аттик каскада «Золотая гора» украсили три скульптуры, связанные тематически: Нептун, Тритон и Вакх. Трубящий в раковину Тритон появился на каскаде в 1732 г. (когда М. Г. Земцов завершил каскад, начатый по проекту И. Ф. Браунштейна в 1720–1723 гг.) Происхождение статуи связано с заказом Владиславича-Рагузинского для А. Д. Меншикова в Венеции у Антонио Тарсиа в 1718–1719 гг. Статуя Нептуна (как и статуя Вакха) была создана неизвестным итальянским скульптором в Караре в 1870 г. и тогда же установлена. Это произведение позднеклассическое. Нептун выглядит представительно, но не индивидуально. Нижняя часть фигуры задрапирована, пышная ткань перекинута у него через плечо. Трезубец большой, широкий, заметен издали. Голова украшена листьями. Левая рука уперта в бок. У ног расположен дельфин. Скульптура является примером формального подхода к теме в рамках историзма XIX в., основана на подражании античной статуе в Прадо и ей подобных.

Более интересен «Нептун», созданный тем же А. Тарсиа в 1718–1719 гг. и установленный внизу каскада. Выразительный позднебарочный образ подчинен декоративной задаче парковой скульптуры. Нельзя сказать, что фигура бога получилась особенно складной и устойчивой. В его облике в целом есть что-то скованное. Кажется, что мастер не до конца справился с задачей создания круглой скульптуры, возможно, он думал о статуе для ниши. Тем не менее, скульптура производит яркое впечатление. Нептун представлен в виде немолодого, но крепкого, жилистого мужчины. В бедрах он перепоясан драпировкой; одной рукой Нептун прикрывает пах, в другой держит раковину; у его ног изгибается зубастый дельфин, из пасти которого хлещет вода. Тело Нептуна крепкое, его поверхность не гладкая, оно покрыто буграми, имеются складки кожи. Голову бог склонил чуть влево, шея почти не выражена, прикрыта густой, несколько примитивной бородой, волосы на голове даны плотной шапкой. В целом голова бога простоватая, почти мужичья. В то же время выражение его больших глаз не лишено лукавства, как и весь его неуклюжий облик, что вполне может говорить о юмористическом отношении к теме. Он совсем не страшен, не высокомерен – не виртуозный артист и не образец телосложения. Этот персонаж почти забавен.

Ранние скульптуры каскада, такие как Тритон (Тарсиа), Нимфа (Тарсиа), Андромеда (П. Баратта, 1717–1718, Венеция) продолжают

водную тему. К ним примыкает Флора (П. Баратта, 1720–1722, передана из Летнего сада в 1724 г.) и две Венеры – копия «Венеры Медичи» (конец XVIII в., из Таврического дворца, позднее на лестнице петергофского Бельведера) и копия 1870 г. с «Венеры Итальянской» А. Кановы (1812). Остальные статуи, установленные в 1870 г., по содержанию мало интересны, это скучные добротные изделия, они просто заполняют места несохранившихся ранних скульптур, сюжеты которых нам неизвестны.

На каскаде «Шахматная гора» тоже есть статуя Нептуна. Она относится к группе из восьми скульптур невыясненного происхождения. С. О. Андросов считает эти скульптуры итальянской работой и датирует серединой XVIII в. (1730–1760 гг.). Они не отличаются высоким качеством – типичные недорогие декоративные статуи для сада, вполне убедительные в сочетании с постаментами, зеленью и как элементы ансамбля. Таковым предстает и Нептун. Парным к нему, похоже, является Плутон. Статуи разнятся только атрибутами: у морского бога – дельфин, у бога земных недр – трехголовый пес Цербер (совсем не страшный, почти трогательный) и рог изобилия. Обе фигуры имеют драпировки – знак высокого стиля. Нептун несколько крепче сложением, у него красивая голова с длинными прядями волос. Подчеркнем, однако, еще раз, что мифологический персонаж в этих рутинных произведениях только обозначен, в нем нет характера, нет отношения, по сути дела, это только имя и декоративное пятно.

Упомянутые статуи середины XVIII в., по признанию специалистов, не отличаются ни высоким техническим качеством, ни творческим характером, ни – хотя бы странным – своеобразием. Вещи эти второсортны, принадлежат коммерческому искусству, не выражающему каких бы то ни было мыслей о сюжетах и персонажах. Декоративные пятна, подходящие по размерам и общим очертаниям к архитектуре. Форма текучая и вялая, тонус понижен, иконографические требования соблюдены, атрибуты на месте, но они ничего не говорят. Это вялый эстетический стиль, гармоничный, но без нерва, несколько глуповатый. Что в нем античного? Сказать, что ничего, будет явно неточно и несправедливо. Антична волнообразная баюкающая динамика, антична чувственность, антична закругленность жестов и форм. Уже в римско-эллинистическую эпоху воцарилась эта смазанность

эмоциональности, нечеткость формы, появились произведения, которые только обозначали, но не изображали персонажей и являлись знаками самих себя, скульптурами, обозначающими «скульптуры», само их наличие.

3. Пространство преобразования и подвига

Основной формо- и смыслообразующий петергофский мотив – уступ над берегом залива. Из него рождаются два сада – Верхний и Нижний. При этом Нижний сад образует промежуточную зону между уступом и морем. Сады взаимно противоположны. Верхний вытянут с юга на север, от петергофской дороги ко дворцу, Нижний перпендикулярен Верхнему, распространяется на восток и на запад от морского канала. Восприятие ансамбля зависит от точки зрения наблюдателя. Есть две возможности. Либо со стороны дороги, идущей вдоль залива; это взгляд на Петергоф от России-Москвы – более эмпирическая, профанная точка зрения и простейший способ освоения ансамбля. Вторая возможность – смотреть на Петергоф с моря, с палубы корабля, с птичьего полета, и это – особая, не всем доступная, так сказать, метафизическая точка зрения из большого мира морей и океанов, географии и политики. В первом случае, когда мы входим в Верхний сад через парадные растреллиевские ворота-пилоны, первое впечатление – распахивающаяся светлая *ширь*, простор партерного сада с фонтанами. Устремлению *вглубь* противостоит фасад дворца с его подчеркнутой горизонталью крыш. Что за дворцом, сначала неизвестно. Только после мысленного прохода через нижний вестибюль дворца выясняется, что дальнейшие более сильные переживания – это *даль* и *высь*, сменяющиеся при достижении берега раскрывающимся *вширь* и *вглубь* морем. При взгляде на ансамбль с корабля, тем более, с его мачты, взор, купающийся в бесконечности моря, привлечен прорезью морского канала, увлекающего воображение *вглубь* и *в тень*, на фоне которой высится двадцатиметровая вертикаль нептуновой струи, указывающей на небо и на вазу на крыше дворца, которую поддерживают два гения (создана при К. Б. Растрелли).

Если прочесть всю картину, глядя с моря и двигаясь сверху вниз, получаем следующую последовательность идей-образов: небо над дворцом, ваза (хранительница тайны), серебристые крыши над двор-

цом, как полог, его осеняющий, дом-дворец, скорее небесный чем земной, похожий на ковчег, с балконом, с которого можно смотреть в сторону моря и выходить, провозглашая победу и мир. Два крыла дворца завершаются акцентами церкви (крест в небе) и корпуса под гербом (двухглавый орел в небе). Далее – трехступенчатая зеленая Гора, в центре которой грот-пещера и две многоступенчатые лестницы, соединяющие небо и землю, низ и верх. Гора источает воду, фонтанирует и обращает движение вспять, вверх. Грот – темный, это подземный дворец, он обитаем: глубоко в тени центрального проема можно рассмотреть колоссальную статую спящего сатира («Фавн Барберини», копия эллинистического шедевра III в. н. э. из Мюнхенской глиптотеки; пять скульптур нижнего грота, копии с античных оригиналов, были изготовлены в мастерской И. А. Гамбургера в 1857 году в технике гальванопластики, установлены в 1861 г.). От петровских времен грот сохранил только архитектурную структуру и главную идею – тенистая пещера, в которой прячутся боги. После перестройки Л. Н. Бенуа грот украшен следующими скульптурами (с востока на запад): «Пан и Олимпий» (или Пан и Дафнис, или Пан и Аполлон), «Венера Каллипига», «Спящий сатир» (в центре), «Амур и Психея», «Вакх или Фавн Капитолийский». Сюжеты этих групп могут быть поставлены в связь с идеями о различных чувственных способностях человека: обучающий игре на флейте-авлосе Пан – это слух; выставляющая себя напоказ, любующаяся своим бедром Венера – это зрение; целующиеся Амур и Психея – тонкое осязание; Вакх - Фавн с козленком – воплощение вкуса и обоняния. Только центральная фигура, при всей ее откровенной *lascivia*, находится вне чувственности, погружена в сон, видит сны. Богиня любви дважды повторена слева и справа от Сатира, который полностью погружен в свои видения, в свою душу. Перед статуей стоит стол-шутиха, уставленный фруктами, но дотронуться до них невозможно – будешь облит водой. Осязание, вкус и запах, кроме запаха воды, сырого камня, в этой пещере воспрещены. Слух и зрение в двух разновидностях – чувственное и сновидческое – вот что здесь царствует. Из-за арок грота доносится плеск фонтанов, «гром» Самсона. Фигуры людей и скульптур («Бойцов с факелами») превращаются в оптические иллюзии, в силуэты. Все материальные сущности даны сквозь завесу струй и водяной пыли. «Не Сократова ли это пещера из платоновского

диалога “Государство”?» – думает современный зритель. Предшественники вряд ли были способны на такие отдаленные ассоциации, однако контраст между тьмой грота и слепящим солнцем каскада столь велик, ощущение того, что самое главное происходит под закрытыми веками Сатира, в глубине поцелуя Амура и Психеи, в опьянении вином фавна и в тайне музыкальной гармонии, так устойчиво, что грот волей-неволей наводит на мысли о двух мирах. Какой из них чувственный – тот наружный, что освещен солнцем, или тот, что заключен в неосязаемых, неопределенных чувствованиях пещеры? Нам кажется, что внешний мир яркого зрелища каскада – это раскрытый в символах мир идей, а пещерный мир можно помыслить как промежуточную творческую лабораторию, готовящую героя к действию в мире чистых идей и в то же время в мире реальном. Выход из пещеры есть пробуждение, а также переход в среду осязаемых действий. Самсон воплощает прямое единство идеи и эмпирического действия, политику и религию в их стремлении к тождественности.

Среди статуй и ступеней каскада нет Нептуна! Статуи каскада после сказанного о пещере грота можно воспринимать как лес форм-идей, сквозь строгие пропорции и ритмы которых проходит поток движения-воды-эмоциональности. Нептун – бог, презирующий все границы, все устойчивые формы, – был бы здесь сомнителен. Он слишком неустойчив, революционен, анархичен, волюнтаристичен. На каскаде его замещают низшие божества – речные, болотные (лягушки), «русалки и их дети», тритоны. Его присутствие предполагают другие персонажи, но он есть на рельефах ступеней.

Погибшие в годы войны свинцовые барельефы были исполнены в 1721–1723 гг. Ф. П. Вассу, Г. К. Оснером, Б. К. Растрелли и неизвестными английскими мастерами по рисункам Ж. Б. А. Леблона и И. Браунштейна. Сегодня на их месте воспроизведения.

Левый, восточный каскад включает в себя следующие сюжеты:¹³

1. «Похищение Прозерпины Плутоном» (квадрига Плутона, заставляющая вспомнить о «Нептуновой телеге»);
2. «Нарцисс» (зеркальный круглый водоем, источник, отсылающий к зеркальным водоемам Марли);
3. «Соревнование Гипомена и Аталанты в беге»;

¹³ Об информативных параллелях сюжетами рельефов Летнего дворца Петра см. наст. изд., гл. V, разд. 1.1.

4. «Похищение Деяниры кентавром Нессом» (на фоне реки Эвинос);
5. «Тритон и Нереида» (в море);
6. «Нептун на морском берегу» (сидит под деревом, с опрокинутым сосудом из которого изливается вода, похож на речное божество подобное «Волхову» в самсоновском ковше; с веслом в руке, голова украшена тростником. Смотрит на море с парусными кораблями и на трубящего в раковину Тритона);
7. «Триумф Амфитриты» (в море, над головой богини венец из семи звезд, в воздухе лента-парус или радуга);
8. «Вакхическая сцена» (козлоногий сатир, путти, козел, ваза, полулежащий мужчина, над ними деревья);
9. «Триумф Нептуна» (бог едет на колеснице, запряженной гиппокампами, вокруг морские божества);
10. «Персей спасает Андромеду от морского чудовища» (на фоне моря и скал).

Все эти сюжеты занавешены потоками воды, едва-едва просматриваются. В их соотношениях невозможно установить какую-то логику, да это и не требуется. Единственное, на что необходимо обратить внимание, – это тематика отношений между полами, мужским и женским: соревнования, насилия, похищения, отдельные триумфы (Нептун и Амфитрита по отдельности). Эта тема важна в Петергофе, хотя она и не выпячивается, как в других резиденциях барокко, где тоже были свои супружеские пары, как Петр и Екатерина. Нам кажется, что названные сюжеты не об этом, но о более глубокой проблеме объединения мужского и женского начал в том, кто хочет быть успешен как герой, политик, благодетель.

Правый, западный каскад дает следующие рельефы:

1. «Тритон и Нереида» (в море);
2. «Диана и Актеон»(среди деревьев);
3. «Падение Фазтона в море» (с сигнатурой Растрелли; обычно трактуется как политическая сатира на Карла XII);
4. «Состязание Аполлона и Марсия» (среди деревьев; вновь поучение по поводу несоразмерных притязаний);
5. «Нептун на морском берегу» (тот же самый, с видом на море);
6. «Нарцисс» (перед круглым источником, бассейном; поучение, направленное против пассивной самовлюбленности, против статичности);
7. «Похищение Деяниры кентавром Нессом» (на фоне воды, реки Эвен; о коварстве, последствиях страстей);

8. «Персей, спасающий Андромеду от морского чудовища» (на фоне скал и моря; объясняется через военно-политические обстоятельства, символ освобождения Ижорской земли).

В этой череде сюжетов чувствуется предупреждение против всякого радикализма, любых крайностей и против упования исключительно на волну страсти-воли.

Центральный каскад дает три сюжета:

1. «Жертвоприношение» (с востока);
2. «Латона, превращающая ликийских крестьян в лягушек» (посредине, рядом по борту ковша сидят сами лягушки);
3. «Золотой век» (с запада).

Золотой век – важнейший мотив для всего ансамбля Петергофа, цель всех преобразований. Мотив золота в рельефах представлен в сюжетах с Фазтоном (его колесница была золоченой), с Аталантой (яблоки, столь для нее притягательные, были золотыми – яблоки бессмертия и вечной юности из сада Гесперид). Мы уже упоминали шар на колеснице Нептуна в Верхнем саду. Мощным воплощением идеи золота является весь каскад и особенно статуя Самсона.

«Похищение Европы», повторенное дважды на подпорных стенках ковша, вероятно, следует понимать как божественный пример-прототип для героя, которому все подвластно, если он действует в согласии со стихиями, идеями и принципом меры.

Ниже грота и фонтана перед ним («Корзина») находится бассейн-гаванец, в который при Петре приходили небольшие суда; гости ступали на берег забрызганными водой, по вертикальному трапу. В центре бассейна – каменный остров, по сути скала, украшенная дельфинами и масками львов. На ней – герой, библейский Самсон, разрывающий пасть льва, из которой бьет мощнейшая струя воды. Самсон похож на Геркулеса, который также известен как победитель Немейского льва. Ниже Самсона, стоящего на возвышении, располагаются крупные статуи аллегии рек «Невы» (Ф. Ф. Щедрин) и «Волхова» (И. П. Прокофьев). Первоначально на их месте находились изображения Нептуна и Амфитриты. Вокруг бассейна – сад, рай с цветами, птицами, рыбами и пр.

Противоположный путь снизу вверх представляет собой образ постепенного восхождения от Геркулесовых трудов Самсона, от мор-

ских хлябей, от земли и ее плодов в садах *выше и выше* вместе с бесчисленными струями фонтанов, восхождение ярусами статуй и ваз в сферу света, горизонтали, воздуха и покоя фасадов дворца, верхней террасы, балкона, блестящих крыш – к небу.

Символика фонтана «Самсон» шире, чем библейский сюжет. Тем более что все сюжетное в группе отсутствует. Нет не только библейских, но и вообще никаких конкретно-политических намеков. Их не было уже в первоначальной скульптуре, нет, конечно, и в героическом обобщенном произведении И. Козловского (ориентировавшегося на образы и приемы Микеланджело и эллинистической скульптуры, вроде Геркулеса Фарнезского). «Самсон» – эмблема превращения, метаморфозы, если угодно, *преображения* негативного, материального и конкретного в позитивное, одухотворенное и животворящее. Это превращение готовилось, но происходит мгновенной в то же время вечно воспроизводится – пока бьет фонтан. «Свейский лев» и библейский лев – житель пустыни в стране идолопоклонников-филистимлян обращаются в источник добра и красоты. Из пасти льва бьет не просто вода, но одновременно *кровь, вино и мед*.

Уже на верхней террасе, у входа в Малый грот, в 1724 г. Растрелли разместил огромные маски Нептуна и Вакха. Зодиакально лев символизирует лето, алхимически золото, способное превращать, облагораживать все материи вокруг. Самсон орошает, оплодотворяет всю округу, капли его силы падают и на головы гостей Петергофа. Но сила Самсона в его нерасчетливости, спонтанности – что невозможно без участия водной стихии и ее энергии. Это сила Нептуна, представленная в ансамбле, как уже говорилось, многообразно, но в рассеянной форме. Не Нептун, а его представитель Самсон, существо человеческое, совершает подвиг. Боги не совершают героических деяний. Сила Самсона в его волосах (что кстати опустил Козловский, одарив своего героя короткими курчавыми волосами, как у атлета), а также в его стальных мышцах (руки, ноги). Сила Нептуна в его могучей груди, в его сокрушительном гневе, как и в сокрушительных желаниях. Параллели между Самсоном и Нептуном, а также Геркулесом, многочисленны и контаминируют. Все трое воплощают перформативную силу преодоления границ.

Подобно тому как Моисей высекает воду из скалы, для того чтобы напоить избранный народ, так и Нептун высекает воду из скалы

ударом трезубца. Самсон – «волшебник»: провинившийся корабль он обращает в скалу, а скалу и волну – в корабль. Это символ источника, открывшегося благодаря подвигу. Из умирающего льва бьет живая, переливающаяся на солнце вода. Лев-солнце преобразован в *вертикальный луч*, указывающий на солнце (как мы помним, в Верхнем саду похожий, но более короткий луч менажерного фонтана за спиной Нептуна «в телеге» поддерживал золотой шар). Самсон одним рывком преобразует горизонталь в вертикаль, обращает квадрат и круг постамента в бассейне в точку. На ум приходит латинский девиз *unum aspicit astrum* – «видит одну звезду», одну цель. Эта мысль здесь удваивается в наглядном образе: из одной мысли-страсти происходит взлет и к одной общей цели, разбивающейся на множество задач, он направлен. И оттуда, сверху, от солнца вода обрушивается в бассейн и канал, течет в залив, оплодотворяя его и окрестные земли. Так пресноводный, мелкий, некрасивый залив становится морем, а Россия – морской страной, притязания которой имеют высшую санкцию и высшую предестинацию («Гото Предестинация», *Божье предназначение* – таково было название первого петровского линейного корабля, построенного по царскому проекту в 1700 г. в Воронеже). Самсонова струя в Петергофе, видимая с залива, включается для того, кто обозревает весь театр исторических деяний Петра в невском крае, в ансамбль петербургских вертикалей, метафизических маяков. На запад от «Самсона» высится Кронштадт, именно высится, так как Петр и его архитекторы И. Ф. Браунштейн и Н. Микетти планировали возвести над доковым каналом в Кронштадте высокую башню-колокольню и маяк (заложили в 1722 г.). Направо, в сторону Петербурга открывался вид на еще не существовавший тогда шпиль Петропавловского собора (который Петр ясно видел внутренним зрением) и на шпиц коробовского Адмиралтейства. Наконец, на юго-востоке виднелась колокольня Александро-Невской лавры, спроектированная Д. Трезини (см. известную гравюру А. Зубова).

Б. К. Растрелли представил Самсона бородатым, с плащом, развевающимся за спиной; фигура его отличалась сильно моделированными формами, подчеркнутой массивностью. Одним из многих прототипов «Самсона» Растрелли можно считать группу «Геркулес, побеждающий немейского льва» в королевском замке Розенборг в Копенгагене. Ее исполнил итальянский скульптор Джованни Барат-

та. Петр, скорее всего, видел эту вещь в 1716 г. во время своего визита в Данию, где ему был оказан пышный прием. Этот расстрелиевский Самсон был, по всей вероятности, очень барочен, сложен и, возможно, дробен по очертаниям. Мы представляем его себе чем-то средним между произведением Дж. Баратта и фрагментом гравюры «Тезисы Феофила Кролика» (И. Ф. Зубов, М. Д. Карновский. Конклюзия Феофила Кролика и Василия Гоголева, посвященная победам в Северной войне 1707–1709 гг., офорт, резец, 1709, БАН, СПб), где Самсон «разбирается» со львом, наклонившись, медленно, запуская руку ему в пасть.

И. Козловский в павловское время получает заказ на создание новой скульптуры. Он делает это в соответствии с принципами французского классицизма, ориентированными на эпоху Возрождения и античность. Винкельмановской «благородной простоты и спокойного величия» здесь еще не заметно. Скульптор, возможно, не особенно думал об античности, работая над этой фигурой. Важнее для него было включиться в ансамбль Б. К. Растрелли и усилить пафос подвига. Самсон Козловского резче и однозначнее реализует идею, возникшую уже в петровскую эпоху, идею прорыва. Чуть вялое барокко отца и сына Растрелли было еще не способно достичь того сорного звучания отдельного жеста, того фортиссимо, которое создает эффект прорыва пространства и времени. Барокко для этого слишком живописно, слишком связано единством картины. «Самсона-Геркулеса» Козловского можно рассматривать как памятник, который воплотил в себе идеи и мотивы эпохи Павла I – эпохи сопротивления компромиссам и наступающему веку приватности и обыденности.

4. Монплеизр и Марли: Стадии самосовершенствования

В Петергофе не одна, а три водоточивых горы, Петром же были задуманы еще две, обе на Марлинской стороне. Это «Моисеев каскад» (примерно на месте нынешнего «Львиного»; в ранний период рассматривалась возможность посвятить каскад Тритону, но в дальнейшем остановились на Моисее, так как рядом находилась маленькая церковь, отмеченная на плане Петергофа Рандаля 1739 г.) и «Парнас» (где-то восточнее и выше «Львиного каскада»).

В каком смысловом порядке следует рассматривать каскады? Или иначе: с чего *начинается* Петергоф? Очевидно, что заканчивается он на берегу залива, в море, на линии горизонта. Если мыслить исторически, то Петергоф начинается на марлинской стороне, там, где была первоначальная пристань (ныне не существующая Купческая гавань, куда в прошлом приходили суда из Петербурга). Там стоял первый скромный деревянный дворец Петра (1710), а выше на уступе, в глубине – ровесница Петергофа Знаменская церковь (ныне не существующая; к дворцу от церкви вели Знаменская и Дворцовая улицы, а от шоссе – две улицы – Разводная и Правленская). В то же время, изначально, судя по всему, была идея Монплезира и связанного с ним диагональной аллеей Большого царского дома на краю уступа. Монплезир – «мое удовольствие» – место для уединения царя в мире его увлечений, трудов и проектов. Это пространство сосредоточения мысли, готовой для будущих действий. У самого Монплезира пристани не было, всем известный причал на молу морского канала появился гораздо позже. От Монплезира на море можно *только смотреть* (открытая терраса-балкон), хотя вначале существовал проект соединения Монплезира и Эрмитажа каналом: берега были едва проходимыми. Идти или ехать от него можно в глубь парка к «Шахматной горе» или ко дворцу. «Шахматная гора» первоначально была задумана как «Руинный каскад». Какие руины имелись в виду, никто не знает. Важно, что руины – это общий символ времени, ветхости, но и обещание регенерации. Перед каскадом во второй половине XVIII в., может быть, неслучайно, появились именно «Римские фонтаны» (Ю. Фельтен).

Дороги и аллеи монплезирской стороны сходятся к фонтану «Адам», установленному еще при Петре. На Марлинской стороне парная «Ева» появилась уже после Петра, но, видимо, по его замыслу. Так марлинская сторона встала под знак женской стихии, а монплезирская оказалась мужской. В XIX столетии мужской и персонально петровский характер монплезирской стороны подчеркнул памятник, выдержанный в духе академического, вполне натуралистичного историзма, работы Антокольского. Когда мы говорим о мужском начале на монплезирской стороне, то совсем не думаем о запахе петровских ботфортов. Мы имеем в виду нечто идеальное. На монплезирской стороне сосредоточены любимые Петром шутихи, грубоватое нептуническое развлечение, смысл которого в осознании внезапности и неотвратимости.

тимости водного возмездия; это касается и аллеи фонтанов по центральной дороге.

Резиденция Монплезир – закрытая территория: с моря ее прикрывает дворец, с востока, запада и севера, изначально, она ограждена зелеными галереями, позднее постройками. Это настоящий *hortus conclusus*, «вертоград заключенный» и «собственный сад», *jardin privé*, скорее голландского, чем французского вкуса. В центре прямоугольного сада, разделенного на четыре части, находится фонтан «Сноп» – символ урожая, зерна, косвенно – сеятеля, а также единства родичей и единомышленников. Это, так сказать, окармливающий фонтан. С востока Петр завел баню и кухню, позднее появился Ассамблейный зал, в котором царь кормил, поил и укреплял единство своих сподвижников. Чуть поодаль, уже за оградой сада хозяин и гости могли наслаждаться цветниками, вольерами, где содержались экзотические птицы. В этом районе парка отдых соединялся с упражнением зрения и слуха, внимания и способности реагировать, здесь же воспитывался юмор (шутихи).

Движение в Монплезир, возможно, следует представлять себе с юга на север, от «Руинного каскада», от темных пещер и драконов «Шахматной горы» с ее намеками на затруднения, на возможность краха (шах и мат), но также и на смекалку героя, преодолевающего все препятствия при помощи расставленных по лестницам статуй богов. Монплезирская сторона, как уже сказано, мужская, она же и *нептуническая*. В этой части сада на плане Рандаля восточнее «Руинного каскада» был задуман или расположен особый «Сад Нептуна». Вполне вероятно, что статуя 1716 г. предназначалась именно для него. В начале 1723 г. царь распорядился поставить на «Руинном» и «Марлинском» каскадах группы «Нептун на колеснице» и «Геркулес, поражающий гидру». Вряд ли небольшой Нептун 1716 г. предназначался для колесницы на «Руинном каскаде».

На этой стороне также находятся фонтан «Пирамида», Лабиринт и «Сад Фортуны». Все это (колесо Фортуны, закоулки лабиринта) – символы глубоких преобразований и пертурбаций, ожидающих героя на его жизненном пути. На восточном конце парка на плане Рандаля обозначен фонтан «Меркурия», также символ многообразия путей и внутренних преобразований. К западу от «Руинного каскада» находится по сей день оранжерея с фонтаном «Тритон». Группа «Три-

тон, разрывающий пасть морскому чудовищу» и четыре фигуры черепах «Оранжерейного фонтана» составляют одно целое (архитектор Т. Усов). Скульптуры были отлиты из свинца по модели Б. К. Растрелли в 1726 г.

Ансамбль Марли можно кратко описать следующим образом. На земле лежит плашмя зеркало пруда, в нем отражается небо и небольшой дворец. Небо, таким образом, оказывается не только вверху, но и внизу, на земле, а земля наполняется светом. Как рельефа земли почти нет: только узкие полосы вала, горизонта и уступа. Вода моря скрыта валом. Царствует геометрия, отражения, белый цвет каскада, фонтанов, светлая окраска дворца. Статуи каскада – Нептун, Тритон и Вакх – рисуются светлыми силуэтами на фоне неба. Большие менажерные фонтаны подобны воздушно-световым столпам, это – почти колонны.

К водоему-зеркалу примыкал с востока «Сад Венеры» (по плану 1739 г.); с запада, за дворцом веером расходятся «Секторальные пруды», в планировке которых снова звучит тема трезубца. Еще дальше на запад располагается «Сад Бахуса». Под валом находится фруктовый, яблоневый сад. По идее (не в реальности) царят полная тишина и безветрие. Иначе очертания фонтанов «Клоши» и формы менажерных «столпов» окажутся сбитыми. Звук – только шипение и плеск воды, голоса птиц. В водоемах бесшумно ходят рыбы, привлекаемые на кормление звоном колокольчика. «Сад Венеры», который находился неподалеку от фонтана «Ева», в сочетании с рыбными прудами, астрологически, дает момент экзальтации Венеры, пробуждает *тонкое видение* и чувство вещей. Бахус-Дионис намекает не только на вино и праздник, но и на глубокую трансформацию, происходящую с героем в Марли. Основная идея всего пространства – созерцательный покой и гармония, полный порядок и обозримость, контроль. Другая тема – край парка, предел земли и тем самым крайнее *отвлечение* от реальности, преобразование данности – скудного ландшафта и суровой природы – силой видения. Ижорский север обращается в Юг, Марли – в Marly. Водный поток каскада совсем тихий, почти незаметный, он не впадает в главный водоем бурными струями, не нарушает идеи зеркальности. Она выражена и в золочении подступенных стенок каскада. Боги величественно высются на лестницах и площадках, выше человеческого уровня. Нептун выступает здесь

как бог спокойного величия и блеска полуденного моря, умиротворяющей эйфории света и его преломлений. Из окон и с балконов дворца «Марли», как и из окон «Эрмитажа», относящегося к этой же части парка, далекие виды открываются во все стороны. При этом они задуманы как равноценные (ситуация в Эрмитаже сегодня изменилась). В павильоне «Эрмитаж» виды на искусственную парковую природу и серую пустыню залива дополняются, отрицаются и оттеняются живописными картинами, прежде всего голландской и фламандской школ. Все говорит о том, что в этой части Нижнего парка царит тема универсальной *рефлексии* и восприимчивости. Главными чувствами выступают зрение, слух, обращенный к тишине, но они готовят для субъекта восприятия, того, кто «владеет» садом, переход на иной, более высокий уровень рефлексии и саморефлексии. За столь высокой степенью ясности, контроля, инспирации должно последовать осуществление, деяние.

Монплеизир также относится к сфере отдыха и относительного уединения, также предназначен для развития субъекта. Здесь царь занимался любимыми делами, окружил себя коллекцией живописи и в китайских кабинетах заявил об интересе к Востоку, следовательно, об универсальной точке зрения на мир. Монплеизир – пространство, где зарождается созерцательное начало, сперва во властной, научно-познавательной форме, но также и в художественной. Фонтан «Сноп» стоит под знаком Цереры, садовых божеств Вертумна и Помоны, несмотря на то что их изображения здесь отсутствуют. Взращивание, культивирование в процессе взаимодействия различных, но объединенных сил – вот глубокий мотив «Снопа» и всего сада. Впрочем, имеется и другой аспект. Поскольку изначально сад, окружающий «Сноп», был яблоневым и неподалеку находится фонтан «Адам», ассоциации с образом рая неминуемы, а зерно Снопа – то самое «зерно которые если не умрет, то...» и т. д. Мотив преобразования через разрушение здесь налицо. Вообще, Монплеизир является заповедной рощей раннего русского Просвещения. По сути дела, оно как научно-техническое явление уже отрицает мифологическое, уже не доверяет традиционным учениям о стихиях, временах года, темпераментах, уже несет сухое эмпирическое и узко практическое отношение к миру и к человеку. И в то же время, принадлежа эпохе барокко, оно еще нуждается в «купидонах», «нептунах», виньетках, титулах, велеречивых

посвящениях и других риторических средствах. Но вместе с тем – и в поэтических силах как в средстве воодушевления и превращения конечных знаний, собраний фактов и сведений в бесконечные, имеющие глубочайшие мировые корни. В Монплезире – царство чертежей, гравюр, карт, книг, оптических и прочих приборов. Большой стол в палатке не следует представлять себе в первую очередь залитым вином, заставленным яствами (хотя такое, наверное, часто случалось). Это – стол для работы, для закрытых совещаний, для раздумий и составления планов. Необходимых и творческих отвлечений от работы два: выход в сад и выход на морскую террасу. Впрочем, там и там – не просто эйфорическое созерцание, но наблюдение – за растениями или за погодой и движением кораблей в заливе. Над столом петровской «палатки» (как царь любил называть свой легкий дворец) парит шатровый расписной потолок с сюжетами четырех стихий. Есть здесь и «Нептун на колеснице», и как главный покровитель – Аполлон-кифаред, прямо в центре плафона. Строгий бог искусства и мышления не должен давать воцариться в Монплезире эйфории, он здесь – подаватель мысли, источник классификаций, распоряжений и назначений. Правда, художник Ф. Пильман сделал его нежным, изящным, окружил забавными головками ветров, фигурами из «комедии дель арте». Тем не менее это Аполлон. Силами наук и искусств, силами развития зрения и точного мышления обитатель и посетитель Монплезира преобразовывается в существо сознательное и творческое, а также социально утонченное, понимающее юмор. Русские художники XIX и начала XX века, которые обращались к теме Монплезира (Ге, Серов, Бенуа, Лансере) не случайно представили это место как место умственной работы и полетов воображения. Ге показал процесс дознания, поиска правды и созревание трагического отцовского решения. Мирискусники подчеркивали своими мотивами света и воздуха (особенно удачно Серов) устремленность мыслей и чувств царя к горизонту, бодрому дню, имея ввиду деятельную проективность всей его натуры.

Однако для того, чтобы совершить подвиг, наблюдательности, культуры, осведомленности и ума недостаточно. Необходимо пройти этап еще более сложного преобразования сознания. Из сферы воздуха, от земли и ее эмпирического чувственного знания нужно подняться в сферу света, математики-геометрии, абстрактного, умозрительного

мышления. Эту сферу не следует понимать как *царство рассудка* – и только. Ни математическое, ни метафизическое, ни интуитивное художественное творчество или знание не приобретаются без способности к тому, что называется свободная *contemplation*, вообще свобода, требующая отказа от конкретного для перехода в мир возможного. К этому можно подойти только через отказ от мужской сосредоточенности на деле и мужской грубой шутки как обратной стороны дела. Таковую возможность предоставляет Марли, мир, стоящий под знаком Венеры, Купидона и Евы. В Марли продолжается очищение и размягчение героя. Над ним работают Венера, Бахус, Нептун (здесь они сближаются), работает также Аполлон с музами и даже библейский Моисей. «Каскад Аполлона или гора Парнас» не был осуществлен, но важно, что он был задуман. Парнас тоже – водоточивая гора, у его подножия близ Дельфов находится источник прорицания и вдохновения – Кастальский ключ. Возможно также, что на парнасской горе Петергофа был бы установлен Пегас, дитя Медузы и Посейдона. Этот символ всеобщей связи (абсолютного низа и верха, края земли и моря, где он родился из крови Горгоны) является также образом-вызовом на подвиг героя (таким был Белерофонт). Провидение, вдохновение, готовность к подвигу обращены на героя, который в Марли проработан тонкими средствами воздействия – светом, числом, музыкой, и поэзией, системой зеркальных отражений, а главное – саморефлексией. Здесь в Марли герой усваивает через музыку, ритм и геометрию пространства идею закона и меры, превосходящей всякий отдельный эмпирический случай, жизненно-практическую задачу. Это законы неба и света, законы *музы Урании*. С другой стороны, герой оказывается под влиянием *музы истории Клио*, а также под влиянием беззаконных богов – Венеры-любви и Вакха как воплощения безумия и жертвенности. Проникаясь ими, герой приобщается к двум главным традициям, подчиняющим себе исторического деятеля – греко-римской и иудейской. Последнюю символизировал, по замыслу Петра, каскад Моисея: он изображал боговдохновенный спонтанный акт, основанный на чистейшем доверии Богу, – иссечение воды из скалы в пустыни, образ «хирургической операции» раскрытия потенциала, освобождения потока действия. Эта традиция, как известно, также предполагает сугубо национальный подход к делу, семейный и родовой. Что же касается греко-римской традиции, достаточно указать здесь на идею Государства и Войны. Ни государство

уже не может быть обеспечено лишь прочностью семейно-родовых отношений, ни война не может быть плодотворной там, где ее ограничивает вопль родной крови. Античная традиция не может также разделять универсалистское понимание мира как вечной вариативности языка знаков, замещающих элементы мироздания (в каббалистическом понимании еврейского алфавита). Греко-римский вызов и принцип государства предполагают, что государство – не игра, не интерпретация, не языковая машина, а дело и почти трагическое призвание, выводящее человека за пределы семьи и рода. Эта традиция более социальная, чем родовая, и потому более широкая, а в перспективе – имперская.

Лишь русская и северная (варяжская и финно-угорская) традиции здесь – в Петергофе вообще – отсутствуют. Конечно, их воплощали сами люди, сам Петр, они были растворены в воздухе Ингрии, Водской пятины Новгородской земли, присутствовали в хмуром небе над заливом, в «топях блат» и непроходимых карельских лесах. Но в иконографии Петергофа их нет. В памяти читателя при этих словах, наверняка, что-то просыпается о Петергофе и где-то стороной, на заднем плане всплывает черный неуклюжий силуэт – дядька с зазубренной железной палкой. Нептун 1716 г.

Завершим рассмотрение марлинской стороны как подготовки к «свершению» Большого каскада. В Марли были задуманы три горы, три каскада – «Золотая гора» (с Геркулесом, рубящим головы Гидре), позднее с Нептуном и Вакхом), «Парнас» (с Аполлоном, музами, возможно, крылатым Пегасом) и «Скала Моисея» с фигурой великого пророка и отца древнего народа. Три типа движения воплощают эти каскады-эмблемы: 1) спокойное и размеренное, уверенное в своем постоянстве; 2) танцевальное, ритмичное и узорчатое, состоящее из отдельных законченных фраз и па; и 3) резко однократное, как рана, как меткий удар ножа и зычный возглас. Но в Марли существует еще и по сей день большой «Песчаный пруд». Фонтан «Кит», правда, не сохранился. Конечно, это был библейский кит, проглотивший пророка Иону, воплощение моря-океана, бездонного, непредсказуемого и колеблющегося толчками, то вбирающего в себя, то выталкивающего. В то же время этот кит являлся изображением земли, стоящей на китах, в библейском понимании, земли как неустойчивой, колеблющейся основы.

Картина Большого каскада с Самсоном – это контаминация всех этих типов движения, без того или иного она не была бы столь мощ-

ной и правдивой, столь фундированной. Уверенное движение по прямой (геометрические линии архитектуры) – яруса горизонталей, вертикали членений – создают остов, наполняемый танцующими ритмическими движениями классической скульптуры с ее «контрапостами», жестами, поворотами. Пульсирующие струи фонтанов задают второй образ и уровень движения: постоянно *растущие* ввысь и постоянно *обрушивающиеся* вниз вертикали фонтанных струй из ваз, подобные фантастическим растениям, образующие в воздухе линии сводов струи трубящих тритонов, наяд, бойцов с опущенными факелами вносят динамический момент и образуют иллюзорную картину гибких, светлых, пенистых линий. Три главных проема большого грота, как удар трезубца, прободение скалы, и наконец, струя Самсона – водяной нож и копье, выстрел и мачта, луч и султан, веющий на ветру. Весь ансамбль дан в трех движениях-импульсах, проистекающих как бы от глубоких скрытых толчков земли – от фонтана «Нептун» в Верхнем саду до своеобразной «плотины» дворца, ритмическое «обрушение» вод и статуй от верхов дворца до основания фигуры Самсона и раскат волны от острова-постаменты Самсона вдоль по морскому каналу в залив.

5. Краткий экскурс: Нептун в истории искусства

Самое знаменитое и художественно совершенное изображение Посейдона (или Зевса), дошедшее до нас от древнегреческого искусства, – это бронзовая статуя, найденная в море близ мыса Артемисион. Ее основной и единственный мотив – изображение воли и целеустремленности. Образ бога переполняет энергия движения, неумолимой угрозы. Эта строго классическая трактовка (середины V в. до н. э.) делает Посейдона близким Зевсу и Аполлону (если бы не густая борода). Композиция статуи геометрична, архитектонична, построена на скрещении уравновешенных осей. Целеустремление, архитектоника, самообладание, ярко выраженное в статуе, и вода, морская стихия – вещи вполне различные, даже контрастные. Это заставляет видеть в статуе Посейдона царя воды, но не саму воду. Принцип власти поднимается над предметом властвования. Посейдона характеризует энергия, строптивость, неуважение границ. В то же время именно он вместе с Аполлоном строит неприступные стены

Трои, которые сам же помогает разрушить осаждающим. Иконографически и по духу сходное с Посейдоном с мыса Артемисион изображение украшает тетрадрахму в музее Пеллы в Македонии: бог в виде стройного мужчины с трезубцом в наступательной позе, левая рука замотана тканью, концы которой свисают, рядом изображения дельфина и звезды, надпись «ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ». На реверсе монеты – носовая часть корабля с фигурой крылатой Ники, нос корабля украшают два окулуса.

Греческий образ воды определялся многими факторами; выделим только две традиции. Одна уходит в культуру древнего Крита, другая к дорийскому завоеванию. Первая, как нам кажется, основана на глубоко переживании воды как огромной капли, сплошной прозрачной массы, в среде которой обитают водные существа. Это отражено в форме, росписи и колорите керамических сосудов типа «камарес». Изображение водной, да и воздушной, стихии характеризуется целостностью, колористической природой и свободой ритма. Важное значение имеет образ водоворота, воронки, уводящей внутрь, в глубину водной пучины. Вода и море ощущаются как центрическое пространство с неопределенными проницаемыми границами. В глубине располагается точка, к которой устремлен водоворот, в которую свертывается поверхность и из которой появляется обитатель водной стихии. В то же время критское искусство говорит об осознании эстетики регулярности, связанной с морем, его набегающими чередой волнами, прибоем, приливами и отливами. В культуре геометрического стиля эта регулярность достигает стадии формулы. Знаки воды передают направление течения (что свойственно ручью, реке, водопаду), таковы различные орнаменты и в первую очередь меандр. Верхушки волн обозначаются как развернутые в одном направлении.

Уже в крито-микенский период наглядное изображение воды определяется не через то, чем вода является сама по себе (прозрачная, «безвидная» среда, ощутимая как давление и холод-тепло, играющая подвижными цветными отражениями света), а через то, что в ней содержится и что ее ограничивает, через то, чем она не является, – формой сосуда, его горлышка (течение жидкости), берегами, островами с деревьями и постройками, скалами, раковинами, водорослями, рыбами и птицами, морскими животными и чудовищами, изображением кораблей, пловцов, гаваней, городов, маяков, облаков, молний, светил в небе.

Появление морских мифологических образов во главе с Посейдоном-Нептуном также является результатом необходимого ограничения идеи воды через фиксированные формы и облики, находящиеся отчасти вне самой воды, но и выражающие аспекты ее сущности. Как нечто текуче бесконечное, распространяющееся, проникающее везде и всюду, неуничтожимое (засуха внезапно сменяется наводнением), вечно добавляющееся вода подобна воздуху, времени и движению, которые не могут быть изображены извне сами по себе. Только наполняющее время, только движущееся, только плывущее или обитающее в воде доступно пластическому изображению.

Появление учения Фалеса о воде как начале и основании мира, с акцентом на самой стихии, а не на действиях водных божеств (нимф, Тритона и nereид, Океана и океанид, наконец, Посейдона, Нерея, Протея и пр.), говорит об известном отказе от попыток обозначать и изображать водное как таковое. Все из воды – формула многозначная, она говорит, что все поднимается над водой, выходит из воды, но одновременно и то, что состав всего есть вода. При этом во втором случае вряд ли имеется в виду влажность-давление-температура, скорее – движение, прозрачность, всеобщее связующее начало. Философия отныне будет пользоваться отвлеченными понятиями стихий, а искусство, напротив, станет заниматься символическими аналогами водного начала в человеческом и полуфантастическом воплощении. Вода, движение, наслаждение, буря, всплески, волна, влажное, сочное – все это будет все более и более истолковываться через представления об эмоциональной и чувственной сфере, настроениях, капризах, волнах и бурях. Сама жизнь, непредставимая без воды, будет выступать в формах волнообразной динамики, а ее противоположность – смерть, – или лежащие вне этой противоположности метафизические сущности наглядно будут представляться в форме неподвижности и непрозрачности в чувственном смысле.

Классика V–IV вв. до н. э. дает Посейдона как мощную, но спокойную фигуру мужчины в полном расцвете сил, в статичной позе, его мускулатура вызывает воспоминание о Зевсе, борода больше и менее оформленная, чем у Зевса. Наилучшими примерами являются римские копии в Прадо (с дельфином и драпировкой) и в Риме (вторая половина IV в. до н. э., Ватиканские музеи, с дельфином и носом

триеры в основании, на которую бог поставил ногу, в его левой руке афластон, в правой трезубец).

В период эллинизма трактовка образа становится более динамичной, эмоциональной, театральной, эффектной. Посейдон и римский Нептун теряют, однако, в убедительности своей божественности, становятся похожи на артистов в патетических позах, украшенных длинными бородами. Количество изображений велико, они встречаются в садах, на виллах, в нимфеях, термах, на городских площадях и в гаванях. При сохранении своей религиозной функции эти изображения превращаются в условные знаки с акцентом на декоративности. Нептун изображается как мужчина зрелого и даже пожилого возраста. Ему свойственны выпретенные жесты, наступательные позы.

Эта традиция стала возрождаться в эпоху Ренессанса в Италии. Само собой разумеется, что изображения Нептуна были невозможны и крайне редки в Средние века, так как этот бог рассматривался как один из бесов. Вместо него водную стихию обозначали персонификации воды – реки, фигуры русалок, рыбы. Для изобразительного искусства XV века в Италии, тем более во Франции и Нидерландах, образ Нептуна не является существенным. Кватроченто было увлечено фигурами стройных, грациозных античных богов и героев. Безмерный во всех своих проявлениях Нептун, грубый и староватый мужлан, не согласовывался с утонченной эстетикой пропорций и отточенных движений той эпохи, когда дух готики еще полностью не выветрился. Время Нептуна наступает в XVI веке с его прямым подражанием античности римско-эллинистического периода, с тягой к эстетике абсолютного величия и великолепия власти, с нарастанием зрелищности. Важнейшими памятниками являются фонтаны во Флоренции (т. н. «Бьянкони» работы Бартоломео Аманатти 1565 г.) и в Болонье (т. н. «Жиганте», созданный Дж. да Болонья 1567 г.), а также колоссальная фигура на лестнице Гигантов палаццо Дожей в Венеции, парная к фигуре Марса (Якопо Сансовино, 1568 г.).

Нептун Джамболонья (например, в Стокгольмском национальном музее) – яркое произведение позднего Ренессанса с чертами маньеризма: фигура дана в горделивой выпретенной позе, опорная нога стоит на струях воды, «шпильбейн» пальцами касается головы аллегории моря или ветра, унижая и подчиняя его себе. Мускулатура проработана с особой отчетливостью и напряженностью; от полового органа

расходятся в паху и вверх по животу вены, означающие крайнее напряжение внутренних сил; брюшной пресс, пупок проработан вплоть до орнаментальности, соски набухли, покатые плечи украшены буграми мышц, руки, кисти и пальцы – все напряжено, удлиннено по пропорциям. Голова покрыта густой курчавой шевелюрой, переходящей в длинную бороду, прикрывающую шею и верх груди. Лоб маленький, нос не велик, зато надбровные дуги выдвинуты и бросают тень на глаза, что создает угрожающий вид. Кисти рук и пальцы ног бесподобной правильности и красоты. Поднимая перед собой руку, опираясь на жезл другой рукой, Нептун грозно обозревает пространство вокруг.

Другую трактовку дает статуя Нептуна во дворе Дворца мальтийского ордена в Риме (приписывается Джамболонья, к. XVI в.). Нептун является высоким поджарым мужчиной пожилого возраста, без сильно выраженной мускулатуры, борода короткая, голова небольшая, лицо тревожное с широко открытыми, чуть безумными глазами. Бронзовый постамент украшен головками круглощеких ветров.

Колоссальная мраморная фигура Нептуна Я. Сансовино чрезвычайно выразительна. Огромный мужчина высокого роста, с мощными руками и ногами, но несколько узкокостного сложения в груди, покрыт панцырем мышц с выделенными сосками. Он делает шаг вперед и одновременно поворачивает голову влево (к статуе Марса). Правой рукой он держит трезубец или жезл, левой – хвост дельфина, большая круглая голова которого с выразительным глазом располагается между ног божества. Голова Нептуна – шедевр почти гротескной выразительности. Перед нами дикий человек с огромной длинной бородой, достигающей середины груди; пятью змееподобными прядями борода распространяется по плечам и груди. Рта Нептуна не видно, щеки заросли почти под самые глаза. Сросшиеся брови выступают вперед, как козырек, над глубоко посаженными глазами. Лоб узкий, и из его середины растут вверх мощные пряди волос; они закрывают уши. Весь облик Нептуна – тревожный, агрессивный и драматический, почти страдающий. Эмоциональность судорожная. В основе композиции лежат приемы Микеланджело, использованные в Давиде, но в этом произведении они утрированы. Статуя не производит впечатления свободы и гармонии, на первый план выдвинут психический момент; в сущности, это произведение далеко от античного духа.

С портрета дожа Андреа Дориа начинается галерея уподобления Нептуну отдельных исторических личностей, обладавших большой властью и заслугами в области морского дела. Портрет Дориа работы А. Бронзино (1540–1550, галерея Брера, Милан) дает образ надменного, холодного, скульптуроподобного флотоводца на фоне толстой и гладкой мачты, обвитой канатом, и куска паруса. Фон условный, почти черный, колорит холодный, светотень резкая. Телесность фигуры мощно развитая и одновременно какая-то вялая; имеет место детализация – ореолы сосков, складки подмышек, пупок на жирноватом животе, волосатый пах. Но основной акцент сделан на внутреннем состоянии персонажа. Его лицо портретно и идеализировано в суровом римском духе: высокий лоб с залысинами, волосы, как будто слипшиеся от воды, длинная борода и усы, прямой нос, сочные, плотно сжатые губы – все говорит об опыте, внутренней силе, непоколебимой решимости и презрении к врагу и обстоятельствам.

Эпоха барокко продолжала варьировать ренессансные находки, смягчая пафос и в целом склоняясь к театрально-декоративной трактовке образа. В петербургском Эрмитаже хранится несколько важных произведений на интересующую нас тему, которые входят в широкий контекст восприятия Нептуна в Петергофе. Это, во-первых, фрагмент терракотового боццетто великого Д. Л. Бернини – торс Нептуна 1632 г., где мужская фигура при сохранении большой анатомической точности превращается в подобие бурной волны, включающей в себя как драпировку, так и мускулатуру. Тело обладает исключительной красотой и естественностью. При всей мощи в образе нет ничего сверхчеловеческого, титанического. Другая важнейшая вещь – шедевр Рубенса «Союз земли и Воды» (ок. 1618 г.). Образ Нептуна в этой картине – один из самых привлекательных среди барочных трактовок. Нептун Рубенса – сильный, здоровый и изящный мужчина со смуглым оттенком кожи. Все его внимание устремлено на равнодушно принимающую его домогательства аллегория Земли. Он стоит в сложной эффектной позе, спиной к зрителю, опираясь на сосуд, из которого вытекает поток воды, уходящей в море, где плещутся путти и трубит в раковину тритон. Чресла Нептуна задрапированы пышной тканью, он берет в руку пальцы женщины и пристально смотрит ей в глаза. Его голова полна благородства зрелого и опытного мужа, борода которого уже седа, но волосы еще черны как смоль. На голове его венки из

листьев глубокого зеленого цвета и маленьких белых цветов. Картина появилась в России уже в послепетровское время (в 1799 г., из коллекции Киджи в Риме). Возможно, автор трубящих тритонов на Большом каскаде в Петергофе И. П. Прокофьев, а также скульптор Д. Рашетт, создатель групп тритонов и nereid по краям самсоновского бассейна, не прошли мимо образа Тритона на этой картине Рубенса.

В прошлом (до 1937 г.) Эрмитаж обладал еще одним капитальным произведением на Нептунову тему. Это картина Н. Пуссена «Триумф Нептуна» (или «Вакханалия Ришелье»), ныне находящаяся в Филадельфии. Она датируется 1635–1636 гг. и, таким образом, относится к раннему периоду творчества художника. Несмотря на название, Нептун, как нам кажется, не является здесь главным героем. При всей красоте его фигуры и головы, идеальных пропорциях и изяществе членов, при всей роскоши рисунка и светотени в изображении четырех гиппокампов, образ Нептуна остается незначительным, почти служебным на фоне других фигур и групп – женских, мужских и детских тел, великолепной фигуры Амфитриты под упруго натянутым парусом драпировки изысканного кремово-розового оттенка. Чеканная мускулатура Нептуна, на груди покрытая легкими темными штрихами волос, его красивые руки, их жесты, тактично прикрывающая лобок связка голубых тесемок-поводьев, поворот головы в профиль, подчеркивающий красоту шеи и роскошь шевелюры, не делают его образ возницы и слуги прекрасной Амфитриты более глубоким. Нептун в барочном классицизме и позднем барокко в целом превращается в клишированную фигуру обобщенного драматического содержания. Он уже не развивается внутренне, по содержанию, не способен вместить в себя какие-то новые смыслы, становится дежурной маской власти, возбуждения, угрозы и великолепия. Именно такой Нептун приходит в Россию в петровское время. Таким его сделал и Бартоломео Растрелли. До наших дней дошла миниатюрная, очень изящная фигурка Нептуна в динамичном развороте. В ней есть даже что-то балетное. Монументальность отсутствует, внутренне она скорее пуста – характерный образец позднего интернационального барокко. Итальянское, французское, немецкое, нидерландское – все здесь есть и все неопределенно. Это искусство *alla moda*, способное удовлетворить любого заказчика того времени.

Нидерландская школа в живописи и скульптуре много занималась Нептуном с XVI века. Однако настоящего успеха в этой сфере голландское искусство не имело. Все подлинно нептуновское осталось заслугой Рубенса и его последователей. Картина Яна Госсарта «Нептун и Амфитрита» (1516 г., Берлин, Картинная галерея) открывает череду голландских изображений близкого к людям божества, живущего семейной жизнью, здорового, сильного и незначительного. Эта знаменитая картина дает чету морских повелителей в обрамлении начерченных по линейке дорических колонн в надежде на то, что мы с помощью такого антуража «обратимся» к античности. На деле происходит обратное, мы лишь упираемся лбом в северно-европейскую педантическую традицию, лишённую всякого ощущения размаха и мирового ритма.

Классицизм вынуждено занимался темой, но внутренне, как нам кажется, ей не интересовался. Для этого стиля Нептун – нейтральная композиционная и декоративная задача. Главное – достижение внушительности и равновесия. Таков, например, известный на весь мир ансамбль в Шенбруне: барочно анемичный, классицизирующий «балет» необязательных фигур с не самым свежим «премьером» на вершине апофеоза (эскиз скульптора Иоганна Фердинанда Хетцендорфа фон Хоенберга, 1778–1780 гг.). Среди замыслов И. П. Прокофьева видное место занимал проект Петергофских фонтанов, названный «Триумф Нептуна». Он остался в стадии вполне разработанной модели. Известна терракота (ГРМ), рисунки. Это красивое, мастерское, но чисто декоративное произведение. Замечательны созданные Прокофьевым петергофские «Тритоны» (1800), вполне гармонирующие своей бурной патетикой барочной архитектуре ансамбля.

Главный петербургский и, наверное, российский памятник Нептуну – ансамбль петербургской Биржи на стрелке Васильевского острова над Невой. Здесь все о Нептуне, его мощи и власти – и здание, отсылающее к формам храма Нептуна в Пестуме, и маяки – роstralные колонны, и местоположение, и дорический циклопический характер всех форм, в которых сила моря и сила земли вступают в союз в пользу России. Здание Тома де Томона (1804) украшают монументальные скульптурные группы малоизвестного, но, несомненно, талантливого фламандского скульптора Жозефа Камберлена: на

главном фронтоне композиция «Нептун с двумя реками», а на противоположном, обращенном к внутренней площади ансамбля – «Навигация с Меркурием и рекой». Группы выполнены из пудостского камня мастером С. К. Сухановым в 1810–1816 гг. Аллегория Навигации, увенчанная городской короной, восседает на корабле, несущем герб Российской империи. Это, конечно, метафора корабля государства российского. Государственный, монархический пафос выражен и в фигуре мускулистого Нептуна, простирающего руку не просто над простором Невы, но над всем мировым океаном.

Идея морского могущества России выражена также аллегорическими скульптурами у подножия ростральных колонн. При всем грандиозном величии этих скульптор и всего ансамбля очевидно, что Нептун в начале XIX века не был и не мог быть предметом глубокого и сложного творческого переживания художников. Его образ слишком суммарен, слишком иератичен. Наполняя его патетикой, поступали внешним образом. К внутреннему человеку XIX в., слишком частному, неуверенному в себе, беспокойному, Нептун не имел никакого доступа, он на глазах превращался в комическую фигуру. Это произошло, например, на известной гигантской картине Айвазовского «Путешествие Нептуна по морю» (1894 г., размер 213 на 318 см., хранится в Феодосии, Крым). Гораздо удачнее получались у Айвазовского образы морской стихии как таковой, например, в таких картинах, как «Гнев морей» (1886).

В конце XIX века делались попытки вернуться к образу Нептуна. Они связаны, с одной стороны, с натурализмом и необарокко, с другой, с символизмом, т. е. с направлениями, иногда пересекавшимися. Это было особенно характерно для творчества Арнольда Беклина, для его морских сюжетов, в которых, кстати, Нептун напрочь отсутствует, зато монументализированы и наполнены психологическим содержанием низшие морские божества: достаточно вспомнить знаменитую картину «Тритон и Нереида» (1874 г., галерея Ф. Шака в Мюнхене). Нептун с его глубинным космическим эмоциональным подъемом не был нужен людям психологической, эмпирической эпохи и не удавался художникам – даже таким виртуозным и талантливым, как берлинский скульптор Р. Бегас, автор монументального фонтана «Нептун» (1891) перед фасадом Берлинского королевского дворца работы А. Шлютера.

6. Русский античный Нептун

Нептун, отлитый в Москве пушкарями, стоит, выставив ногу вперед, подбоченясь, в правой руке у него трезубец. В профиль кажется, что он ступает нерешительно, словно пробуя ногой воду и дно. Авторы скульптуры, конечно, не хотели изобразить ничего подобного, но так уж вышло... Им нужно было достичь устойчивости фигуры, и они выдвинули ногу вперед. Чресла Нептуна перепоясаны драпировкой, если только эту плотно повязанную «тряпку», похожую на «труссы», или просто совокупность горизонтальных линий можно назвать таким высоким словом. Другой фрагмент ткани (остаток драпировки, имеющейся на образцах) перевязывает левое плечо. Эта перевязь так мала, что вызывает недоумение. Кстати, если взглянуть сзади, никакой драпировки нет. Она видна только с фасада. Как видно, перевязь казалась обязательной, без нее нельзя было обойтись. Похожая перевязь перехватывала плечо Нептуна, представленного во время фейерверка 1 января 1704 г. (видна на гравюре Схонебека), что, пожалуй, подкрепляет предположение об участии в работе над статуей самого Петра.

Фигура не высока ростом, лишена прочувствованных пропорций. Плечи не широки и не узки, в поясе Нептун довольно широк. У него мощные ноги, толстые бедра, широкий отставленный зад. Грудь фигуры, как можно заметить, лишена сосков и пупка, может быть, по причине недосмотра или неумения, а может, из соображений стыдливости. (Есть такое психологическое явление, как «омфалофобия». С этим же связана известная проблема: как изображать Адама и Еву – созданных, а не рожденных человеком; заметим попутно, что у центральной фигуры фонтана «Адам», созданной Джованни Бонацца, пупок присутствует.) Тело Нептуна мастера хотели сделать гладким, без растительности на груди. Впрочем, стыдливость мастерами была вскоре забыта. Если посмотреть на фигуру сзади, драпировка, оказывается, не прикрывает ягодиц – разрез показан откровенно, со вкусом, видно место копчика. Это выглядит смешно, и думаем, что сами авторы потешались над своим творением.

На груди Нептуна намечены мускулатура, ребра, грудная кость; нижняя часть живота почему-то раздвоена, в верхней части мускулатура едва проглядывает. При хорошем освещении торс выглядит до-

вольно плотным и внушительным, однако тут и там заметны ослабления напряжения форм, появляются вялые, бессильные куски плоти. Сзади фигура особенно забавна и «неправильна». Зад превращен в тяжелый шар, над ним в области крестца сделана глубокая горизонтальная линия. Спина чуть ассиметрична, плечи покатые. Хребет обозначен резко, глубокой бороздой. С левой стороны имеются три борозды, означающие ребра, а справа их нет. Обрисованы также лопатки, левая сильнее правой. Руки и ноги, особенно если смотреть с боков, трактованы совсем примитивно. Авторы не интересовали ни щиколотки, ни строение икроножных мышц, ни колени. Только сзади заметен некоторый интерес к строению мягкого сгиба под коленом. Бедро фигуры – это грубые древесные стволы или поленья, или, может быть, стволы орудий. Ступни плоские. Пальцы ног изображены подробно, но неумело. Еще более грубы кисти рук. Вместо рук – какие-то лапы-ковши, с толстыми пальцами, нет даже намек на ногти.

Голова насажена на туловище. Она представляет собой застывшую маску, обрамленную волосами и окладистой бородой. Ее пряди образуют узор из нескольких рядов волют, загнутых к центру. В целом пропорции головы удлинненные. Волосы бороды и на голове проработаны детально и не без приятности. Лицо не широкое. Очень выразительное! Закрадывается подозрение, что голова сделана другой рукой, в ней отсутствует грубость тела. Лоб довольно высок, не круглый, над ним акцентирован прямой пробор. Надбровные дуги хорошо выявлены, глаза посажены умеренно глубоко. Нос прямой, средней длины, с чуть заметным подъемом кончика (если смотреть в определенном ракурсе). Губы Нептуна плотно сжаты и мало проработаны, заметно выпячена нижняя губа. Щеки, где их не покрывает борода, суживаются книзу и вдавлены, словно у «модели» не было верхних зубов (что вполне возможно). Глазные яблоки хорошо читаются, они ровные, без изображения зрачка. Правый глаз проработан хуже левого.

По всей поверхности статуи имеется множество дефектов, происхождение которых непонятно. Скорее всего, множественные надрезы, царапины, вмятины произошли от суровых условий хранения скульптуры, но есть дефекты, которые не были устранены после отливки. Чеканка поверхности неравномерная, незавершенная. С правой стороны фигуры заметен шов на голове, которая сварена из двух частей – лица и затылка. Продольный шов-лампас проходит по левой

ноге от середины бедра до пятки. С правой стороны также заметны залатанные швы и вмятины. Все говорит о том, что статуя была склепана на живую нитку, что мастера испытали большие трудности в работе, что на завершающем этапе цизелировка не производилась и вещь как будто не была доведена до полного завершения.

Мы ничего не знаем о том, как отнесся к готовой вещи заказчик и, возможно, автор идеи. Но скульптура была доставлена в Петербург. Вряд ли она находилась в XVIII веке в Петергофе. После Петра она скорее всего казалось только уродливой, о ней не вспоминали. Вполне возможно, что царь сделал рисунок; трудно сказать, рисунок фигуры или рисунок головы, или – того и другого. Голова скульптуры могла быть создана каким-то западным, немецким скульптором, вроде того же Оснера. Есть ощущение, что в основе ее лежит снятая с лица конкретного человека маска. Удивляет недостаточная проработка глаз. Нептун словно бы слеп; его глаза как будто прикрыты «ватой», которую используют при снятии восковой маски.

Существует *легенда*, что один из гостей Петра, человек купеческого сословия, проявлял особенную стеснительность при взгляде на европейские изображения обнаженного тела. Было ли это в Москве, или в Петербурге, после появления итальянских и античных скульптур в Летнем саду, сказать невозможно. Легенда гласит также о том, что Петр высмеивал особо стеснительного купца и, возможно, наказал его снятием маски и изображением в голом виде в образе Нептуна. Какие сложные чувства испытывал православный купец, можно только догадываться. Также мы не знаем, завершилась ли данная операция по преобразению купца в Нептуна ритуальным сбритием его бороды (скорее всего!). В скульптуре косматый «архаический» Нептун остался со своей бородой, так сказать, в своей древнейшей стихии, а царь Петр возвысился над «начальником морским» как капитан государственного корабля.

Гладкий, местами даже дородный, голый, с суровым напряженным лицом – этот Нептун отчасти комичен, пародиен, отчасти чуть ли не трагичен. Но таково уж изобразительное искусство (каково бы оно ни было «по качеству»), что его произведения говорят больше, чем то, что мыслилось авторам и эпохе создания. В результате мало-профессиональных усилий мастеров, но при участии такой пассионарной, исторически переломной, катастрофической личности, как

Петр, получилось нечто непростое и чрезвычайно волнующее. Нептун воплощает *загадочное внутреннее*, проявления которого непредсказуемы и темны. Физически он дан очень веско, даже настырно, и в то же время словно явление потустороннего, неведомого нам мира. Этот мир – это и мир русского человека (в далеком прошлом), и мир моря-океана. Статуя, как редко какое произведение профессионального, жанрового и стилевого искусства, вызывает вопрос о русском стыде (и русской совести), о русской неумелости, как и вопрос о русском юморе.

В фигуре обращает на себя внимание средняя часть туловища. Здесь находится у русского «брюхо» и «утроба». А как же сердце и связанные с ним легкие, дыхание? Они в статуе не выражены. Она не только не говорит, не движется, но и не дышит. Значит, в ней также не выражено и вообще время, циклическое движение крови и воздуха. Тело деревянное. Статуя отлита из металла, этого не было на Руси: наши скульптуры делались из дерева, из мягких пород камня, а также из глины. Бронзовая статуя явилась из огня, но противоположна его стихии – совершенно холодна. Противоположна она огню и выражением лица, спокойной внутренней силой. Тяжелая натура роднит изображенного Нептуна со св. Николаем православной, особенно северной, культурной традиции. Этот Нептун – староста. У него шаг хозяина. Рыбак с острогой. Мужик, входящий в реку. Отдаленно он может напомнить состарившегося в трудах Адама, работника в саду (конечно, уже после грехопадения). Однако, скорее всего, и в молодости он не мог быть таким парным телесатым парубком, как расслабленный *ragazzo* Дж. Бонацца.

Нептун 1716 г. – это тяжелая, статичная, как бы глухая фигура самопогруженного человека, который молчит и как будто ничего не видит перед собой. Характер тяжелый, смурной, нрав суровый. Сила физическая отступает на задний план перед силой лица, силой внутренней. Снова привлекают внимание его бедра, толстые, бесчувственные икры – бревна, не человеческие члены. Иннервация неизвестна этому организму, да это и не организм, как и не образ кого-то живого и действенного. Этого Нептуна нельзя воспринять как театральное наваждение. От него невозможно отмахнуться, как от необязательного видения. Он – всамделишное присутствие. Если он подозрителен, как идол, его следует валить и раскалывать, дабы бес его покинул.

Здесь, кажется, господствует полное отсутствие игрового начала, журчащей риторической речи, пародии: этот Нептун совсем не «барочный» и не «античный» в смысле античного искусства текучих речей, периодов, тропов, агогики. Тут перед нами или вообще не речь, или крайне сухая, рубленая речь, лишенная подъемов и спадов, нюансов и вариантов синонимии. И, конечно, никакой иронии, никакой игры, ничего протейстического. Если привлечь к анализу устанавливаемые В. В. Колесовым древние языковые и культурные концепты, то этот Нептун, во-первых, «муж» – не старец, не юноша, но и не мужик: к такому оттенку простонародности авторы, думаем, не стремились. Это Нептун «живота» – как брюха и как жизни. Он живой или как живой, но без наигранной суеты жизненных отправлений, без греческой страсти различать волокна и части тела, его органы. Осязательные ценности в этой скульптуре – на переднем плане. Ее хочется потрогать, и наш народ это делает уже много десятилетий. Традиционно, осязание для русских (по Колесову) – базовое познавательное чувство. Осязают по-русски плоть. Но сколько бы мы не напрягались и не искали отражения дифференциаций, которые описывает В. В. Колесов («тело» – остов, каркас, «плоть» – сплетенное, облекающая тело кожа), мы ничего не найдем. Она характеризуется каким-то смазанным и очень обобщенным отношением к телу. Оно и есть – гладкое, дородное и проч. Его и нет – как «сплетения»: такое найдем скорее у классических греков. Может быть, причина в том, что в русской культуре древнего корня более важным является концепт лица. «Этимологически исходным является существительное *ликъ* – образованное от глагола *ли-ти*; лик – то, что отлито в форме <...>, что предстает в *на-лич-ии* предметным знаком своего *об-лич-ия*, тем самым от других *от-лич-аясь*. Отличаясь от других, лик одновременно указывает на сходство. <...> “Вылитый папа!” – о младенце».¹⁴ – Вылитый Нептун!

Далее, ему свойственен «норов», скорее нечто глубинно физическое, чем психологическое или, тем более, социальное; норов не без склонности к злонравию. Он «благообразный» и «благопристойный», никаких скабрзностей не наблюдается. Вряд ли его можно назвать красивым («красным») или ладным. Однако, встав на точку зрения автора – а он вряд ли стремился создать и нечто ду-

¹⁴ Колесов 2001, 164.

рацкое, страховидное – можно сказать, что этот Нептун вообще-то прекрасен и вполне нормален, но опять же – без напряженного стремления к уточнению нормы. Он, очевидно, лепной, в смысле вылепленный, но не «велелепный», не «лепотный». И «нелепость» его не следует преувеличивать. Нелепыми могли показаться русскому человеку рубежа XVII–XVIII вв. манерные антикизирующие скульптуры с напряженными эротизированными членами. В нем есть «душа», но не «нараспашку» и не как что-то трепетное, переливчатое. Он вызывает уважение присутствием «духа». Который может пониматься и как «себе на уме», но и шире – как акцент на самообладание. Нрав, ум, чутье и сметка – все это присутствует в Нептуне. Он – носитель «волоости», власти, но вряд ли над самим собой, это было бы для него «извращением». Его «державность» ушла недалеко от «одержимости», однако обе даны просто, без выпячивания.

Сдержанно гневный, грозный, строгий – другие его характеристики. В его облике *монплеэирского* Нептуна словно бы отражается ужас расстилающегося перед ним залива, водоема довольно злонравного, двойственного: не море – не река, не озеро – не болото, а сразу все вместе. Перед нами также и не Бог в русском православном смысле. Бог и прекрасен, и красив, и непостижим, тогда как Нептун довольно-таки эмпиричен, сдержан определенными границами. В нем нет ничего от бессмертия, ничего от дематериализации, никакой прозрачности и призрачности. Он и не герой, не богатырь – просто нормальный мужчина. Этот Нептун лишен внешне выраженных эмоций, кажется, у него нет темперамента. Однако, скорее все это скрыто, дано исключительно в потенции. Его власть не проявляется в яркой внешней форме. Лишена она и надменности. Она – земная, деловая, держится своих пределов, хотя и простирается во все концы – к небу и синему морю.

Ну а сила? Есть ли она в этом образе, выражена ли в нем? В форме, «художественной» форме, как нам кажется, собранность, усилие *оформить* отсутствует. Никакой «сильной формы». Но в образе? «И вообще, – спрашивает в нас мальчишка, и голос его не заглушит никакая наука, – кто же сильнее – ваш Самсон с его мышцами, или наш муж, неказистый, но...» Что? Процитируем В. В. Колесова:

«Первоначальное значение этого слова [сила] у славян отмечено в обрывках рукописи X в., в “Киевских листках”, там сила соответствует латинскому слову *virtus* – “мужество, храбрость”. <...> Владимир Даль определяет “силу” по-русски: “Источник, начало, основная (неведомая) причина всякого действия, движенья, стремленья, понужденья, всякой вещественной перемены в пространстве, или “начало изменяемости мировых явлений” (это слова славянофила Хомякова)”. В этом определении важно каждое слово. Сила – неведомая, но основная вина любого дела, понуждающая к деянию, не зависящему от желания человека. Это – сила массы, нерасчлененной множественности лиц, совместно составляющих некое сообщество, физически или духовно родственных...».¹⁵

С приведенными определениями монплеизерский Нептун резонирует, но откликается отзвуком и Петергоф, его сюжет, как он был здесь представлен в целом. Ощутимая сила коллективности, даже *соборности* происходящего здесь имеет преломления, она уже не чистая, не хоровая. В ней начало проявляться личное и рефлексирующее начало. Причем момент волевой, ренессансный в этом пространстве ослабляем барочным декоративным моментом, а вместе они вызывают реакцию древней подосновы культуры, которая будучи, «иноприродной» античности, в то же время вызывает в сознании важнейшие античные мифологические ноумены присутствия и силы.

И все-таки (оставим патетику), есть ли юмор в этом образе Нептуна? И момент иронический? По всему видно, что этот артефакт относится к тому кругу явлений, которые связаны с настроениями Всещутейшего, Всепьянейшего Собора и с таинственным Обществом Нептуна, которое собиралось в Сухаревой башне, еще до Петербурга. Культ Нептуна по временам разыгрывался Петром иронически в противоположность культу церкви. Петровские безобразия не были проявлением религиозного индифферентизма и тем более атеизма, Петр и его люд были верующими и вполне правильными православными. Православные истины включались царем и в политику. Нам кажется, что задача Собора и Общества Нептуна состояла в том, чтобы «раскачать» местного человека – и участника, и зрителя, который бывал спровоцирован непотребными зрелищами на поиск нетрадиционной позиции. Но не для того, чтобы отвергнуть, а чтобы, поднявшись над тем и другим – над сложившимся православным строем мысли и над

¹⁵ Там же, 179.

новым европейским языком, в основе своей греко-римским – освободить личность для проявления деятельного начала. Древнерусская созерцательность подвергается сомнению, уходит на задний план. Востребован *инициативный* человек, пусть и под крылом царя и начальника. Сам царь, по крайней мере, выступает таковым и дает пример. Зрители обычно посмеиваются и даже издеваются над монплеzirским Нептуном: вот, мол, пугало-то, сразу видно – русская топорная работа. Тут же включается известный механизм лукавой русской самоиронии, в которой самоунижение паче гордости. Смеются над собой. Смеются над скульптором, даже узнав, что, возможно, это – сам Петр. Эх, Петруша, плохие у тебя были работнички! Интересно, а как он сам оценил результат, бил ли железной палкой литейщика М. Арнольта или лепщика? Смеются над самим Нептуном: вот смотрите, уже при Петре это был «святочный» персонаж, комический дед, вокруг которого играют шуточный «праздник Нептуна». Смеются над тем, как мы беремся за европейские сюжеты и с ними не справляемся, как не видим, что у нас получается, принимаем собственные потуги за свидетельство прогресса и просвещения. Смеются над «морем» – Маркизовой лужей: каково «море», таков и его бог на берегу. Петербуржцы смеются над... Москвой, где был сделан этот недотепа. Смеются и одновременно гордятся, хорошо чувствуя, что вещь эта в то же время очень характерная, можно сказать, модельная, что в ней спрятана какая-то сила и что одними смешками ее не оценить и не дезавуировать.

Есть ли море в этом Нептуне? Вопрос сложнейший и больной! Вроде бы нет. Брежит только что-то вроде далекого подозрения и предчувствия этого «моря-океана». Но, как посмотреть: вроде и есть в нем море, только не то «сине море», где «ветер по морю гуляет и кораблик подгоняет». Другое море – смутное, нечистое, мучительное.

7. К морю-океану. Есть ли море в Петергофе?

Был в России начала ХХ века замечательный писатель и естественный мыслитель Алексей Ремизов (1877–1957). Читатели знают его мало; читают, обдумывают в основном филологи. Жил он в Москве, в Петербурге и за границей. «По силе враждебности и вредоносности, –

пишет литературовед Н. А. Мартюшева, – Ремизов ставил преобразования Петра в один ряд с татарским нашествием. По его мнению, Петр, “дубинкой околота”, искусственно европеизировал Россию и также “дубинкой забил глубоко в землю природный лад русской речи” (*Огонь вещей*). По Ремизову, Петербург – детище Петра – смешная пародия на Европу, попытка, оставаясь “сущей Вязьмой”, подражать всему иностранному в жизни, в искусстве, в развлечениях». ¹⁶ Такая позиция возникла задолго до Ремизова, вместе с основанием Петербурга, а может быть, и еще до того. В то же время, писатель Петербург любил, без него совсем не мог, наш город знал до точки. Знал и Петергоф, и залив, и Монплефир...

Всякий, кто сросся с Петербургом, иногда думает о море, верит и не верит, что живет на берегу Балтийского моря. Так как моря в Петербурге, «конечно», нет, его предчувствие, его идея у нас особенно сильна, до мучительности. В 1906 г., вскоре после того, как он переехал в Петербург, Ремизов написал удивительную книгу сказок «К морю-океану». В ней дан пронзительный образ мечты о море в народе, который не знает моря и ему не доверяет. Он все только идет и идет к морю, которое все дальше и дальше от него, упивается воображаемыми картинками моря (читай: свободы, культуры, всеобщности и прочих составных частей «прекрасного»). Начинается рассказ с того, что «Утрап-рыба – которая воевода рыбам <...> рассказала об озере, о море – в каких она морях плавала и сколько чудес перевидала на море... на Море-Океане». Алалей и Лейла, герои сказки,

«только рты разевали от удивления: ничего подобного ни о каком море они никогда не слыхали.

– Котофей Котофеич, голубчик, – сказали они в один голос, – отпусти нас к Морю-Океану: хочется нам поглядеть на свет Божий! Отпусти, пожалуйста, что тебе стоит!

– И думать нечего, – отрезал Кот, – к Морю-Океану! Да знаете ли вы, что к Морю-Океану еще никто путно не добирался, а если и добирались, то плохо приходилось. Что вздумали! <...> А Моря-Океана никакого нет!

– Нет, есть, есть... за Кощеевым царством, – уцепились за Кота Алалей и Лейла и не отставали.

– Ну, хорошо, есть, – сдался Кот, – только что ж из того?» ¹⁷

¹⁶ Мартюшева 2001.

¹⁷ Здесь и далее цит. по: Ремизов А. М. *Собр. соч.* М., 2000. Т. 2, 93–160.

Далее Кот просит совета у мудрых. Он обращается к Орлу, который напрочь отвергает самую возможность похода к морю. Однако Кот выясняет, что путь все-таки есть. Вернее, «три главных пути: первый путь лежит волшебными странами, второй путь лежит широкими реками, третий путь лежит темными лесами, болотами, полями и речками». По первому пути идти нельзя: «Чтобы идти волшебными странами, надо уметь ходить широкими реками, а до широких рек надо пройти еще долгий путь, и без меня вам одним не справиться». Герои должны выбрать третий путь. После чего описывается сложнейшее путешествие. В конце повести читаем:

«– А Море, – бьется сердце у Лейлы, – а Океан не замерзает?..»

– Нет, моя Лейла, оно никогда не замерзнет, не про-волнует волна: море и лето и зиму шумит. Непокорное – песком его не засыплешь, не перегородишь. Необъятное – глубину не изведает и слезой не наполнишь. Море бездонно, бескрайно – обкинуло землю. А разыграется дикое – топтит. А какие на Море водятся рыбы! Какие по Морю летают белогрудые птицы! И берегов не видать. А корабли один за другим уплывают неизвестно куда...

– И мы поплывем?

– И мы поплывем. Морского царя увидим, крылатого Змея увидим...

– А ежик, про которого дедушка сказывал, он нас не съест? – и глаза ненаглядны синеют, что море.

Скоро-скоро забрезжит. И пойдет, осыпаясь, прощаться дикая роза – друг-поводырь.

Легкий ветер уж веет. Там Моряна волны колышет, ровно колокол бьет, Море – непокорное, необъятное Море-Океан».

Все, что мы прочли, – не просто сказка, но – мудрое рассуждение о том, что у русского человека не получается и почему. Да потому, что сразу рвется «идти волшебными странами», еще не научившись ходить простыми дорогами, потому что не боится и самой Бабы Яги, пусть хоть съест, лишь бы море-океан изведать. В конце процитированного фрагмента появляется призрак Моряны, мерно бьет колокол, шелестят пески и открывается всемирное море, и оно оказывается Смертью, океаном небытия и в прямом, и в переносном, культурном смысле.

Петергоф – этот безумный виртуальный порыв к Нептуну, к античности, к величественным богам, с точки зрения Ремизова, конечно, – те самые «волшебные страны» грез. Сила удивительного

пограничного места в том, что в нем происходит динамический обмен между двумя мирами, двумя морями: воображаемым, далеким Средиземноморьем и реальным морем залива, а также реальным морем жизни, которое в России и есть, собственно, страшное море-океан. Не чистое, не прозрачное – грязное, неприглядное, темное море жизни, той же смерти, из которого уйти некуда, только в сон, в грезу о волшебных странах или в само-аннигиляцию ухода из России.

«И какой-то народ бестолковый: ведь каждому надо втемяшить в башку всякую мелочь, иначе или перепутает, или такое устроит, греха не оберешься. <...> Или все это не оттого – не потому что везде такой дурак подобрался, нет, дурак-то дураком, а это исконное наше, от “грозных” и “тишайших” столбцов идет – необыкновенная предусмотрительность от всегдашнего подозрения в злоупотреблении: человек-то уж очень ненадежен! <...> И все эти толковые ордера, “пошпорта” [прописки, регистрации – И. Ч.], весь этот подробнейший “бумажный аппарат” вовсе не от неумения, а от глубочайшего недоверия человека к человеку, а к русскому (к своему) в особенности. И это такое исконное русское».¹⁸

И вот, стоит бронзовая кукла Нептун на заливе и не смотрит ни на кого, только в себя, и мимо нее проходит много таких, кто от нее нос свой воротит. Воротит нос от жизни и от себя в жизни. Метафора моря житейского, жизненных страстей прослеживается уже в классической античности, но в России она скорее вызывает иудео-христианские ассоциации. Море житейское противопоставляется небу, в которое рвется душа. Это – христианское чувство. Оно в целом чуждается моря как обиталища гадов и страстей. Смерть как ворота в небо как будто туманит и лик Нептуна на заливе.

Поздний Ремизов смотрел на Петербург, на болото русской жизни несколько светлее и сказал о Петре: «Безумный ездок! Хочет прыгнуть за море из желтых туманов, – он сокрушил старую Русь, он подымет и новую из пропада».

¹⁸ «По пунктам и сверх» (из книги «Взвихренная Русь»): Там же. Т. 5, 372–373.

8. Заключение. Своя античность и античность (Европа, русское издание)

«Нептун» 1716 г., первая русская бронзовая скульптура, говоря научно, «тематизирует» море русской жизни. Это более важное море тематизирует и весь Петергоф, особенно по воскресеньям и в праздники. Здесь он не один такой странный. Заставляет вспомнить и другие странные, неказистые, дурацкие предметы Петергофа: топорные жестяные шутихи вроде зонтика-гриба, крашенного масляной краской; дядьку в резиновых сапогах, который наступает на педаль, пуская воду шутихи; статуи Адама и Евы, хоть и настоящие итальянские, но будто облитые парным молоком, глуповатые, дебелые, добрые; «Метеоры», тяжело сидящие в воде кофейного цвета; уродливый и «аутентичный» фонтан «Фаворитка»; несуществующие «егерская штука» (водяной орган с фигурами егерей, сатиров и собак) и подобие карильона – «клокшпиль» со стеклянными колоколами Ямбургского стекольного завода; не лучше, думаем, были и «нишельные» (чего стоит одно их ученое название) фонтаны, будь они даже вырезаны самим Николя Пино. Это были маленькие назидательные деревянные группы на сюжеты басен Эзопа, выбранные Петром в целях культурной и политической пропаганды – сатиры на Карла XII. Скорее всего, они пошли трещинами через два лета и выглядели курьезно, если не сказать, вместе с А. Н. Бенуа, *скурильно*. По смыслу они были не так просты: «Гора родила мышь» (сравни: гора родила Самсона, из пасти которого родилась животворящая струя и великая держава), «Две змеи» (водяная змея победила гадюку, повадившуюся гадить в источник), «Змей, грызущий наковальню» (наковальня, камень, лежащий в основании, непоколебим, несмотря на происки врагов), «Курица и коршун» (коршуну недоступно золотое яичко под рачительной наседкой). До смешного умилительны своей незначительностью некоторые петергофские классические и даже античные статуи, вроде Амура и Психеи, Плутона на Шахматное горе, банальной Психеи А. Кановы (копия 1870-х гг.). Прекрасны и одновременно приторны и избиты все четыре скульптуры монплеzirского сада (моделированные самим Мартосом). Соседство красоты и красоты, дешевой подделки под античность, Европу, искусство (копии, копии...) с чарующим общим впечатлением и глубоким духом Петергофа составляет его особенность и загадку.

Нептун 1716 г. оказался в Монплезире, встал лицом к морю по воле выдающегося директора петергофских музеев – Н. И. Архипова. Статуя загадочна. Взгляд на нее вызывает вопросы. И что же, это и есть усвоение античности при Петре? Что, собственно, *усвоено*, свидетельствует о понимании, творческом осмыслении античного образа? Разве не происходит здесь наполнение античного имени местным содержанием, разве это – не грубый импорт функции (статуя для сада и фонтана) без проникновения в содержание? На фоне виртуозных и рутинных, интересных и тривиальных, но ремесленно-профессиональных образов Петергофа Нептун 1716 г. выделяется подлинностью документа и правдой в духе арт-брют XVIII в. И он задает вопрос: а как можно констатировать причастность к античности вообще, что значит античное? Античен ли Канова в передаче И. П. Мартоса в виде золоченой скульптуры на постаменте в форме вазы? Кто ближе античности – М. Козловский, автор XVIII века, автор Самсона, или Симонов, автор советского повторения созданного по фотографиям после войны. Насколько античен Микеланджело, Вакх которого в виде отливки Э. Гастклу с восковой модели Ф. Гордеева стоит на Большом каскаде, весь в золоте, в толпе статуй, один из многих, будучи единственным? Античен ли Зевс Рашетта? Да, все они античны, если взять формы, приемы, детали, очертания, моделировки, пропорции, античны по стилю, рассматриваемому в общем. И все они не античны и даже анти-античны, если взяться за увеличительное стекло анализа, а главное, они не античны по духу. Или мы не правы? Ведь все дело в стиле! Ведь уже в античности производились копии, происходили эволюции и колебания стиля, и нет единого античного стиля, их множество. Античное уже в римском изводе – язык копирования, язык интерпретации, транслируемая культура во всей ее «неподлинности». Тогда античен и «историст и эклектик» Штакеншнейдер, и советский скульптор Симонов, и реставраторы нашего времени. Начиная с эпохи Ренессанса, всякий, кто может создавать иллюзию античности, псевдоантичную подделку (это касается не только изобразительного искусства, но и сферы мысли, науки) рассматривается в традиции освоения и традирования античности. Эта установка известна и, можно сказать, считается сегодня вполне реалистической. Античность есть ее реконструкция, начиная с эпохи Возрождения и классицизма. В этом смысле занятия античностью обречены на «классицизм», в основе которого лежит

запрет на установление подлинности, или сущности, античного мироотношения. Все растворяется в эволюции и в истории интерпретаций. Россия много ходила этими путями, много присвоила, поняла, описала, объяснила, воспроизвела у себя.

Через год после того, как Петр «делал» Нептуна, родился Винкельман. Родился в северно-немецком городе Штендаль, среди фахверков, кирпича, готических и провинциальных ренессансно-барочных форм. Нептун Петра вполне мог бы стоять на площади этого города как фонтан, где-то неподалеку от статуи Роланда. Винкельман уже умер (1768), а на Большом каскаде еще стояли растреллиевские свинцовые статуи, до начала работ Воронихина было еще целых тридцать лет. Античное искусство привлекало археолога, искусствоведа и писателя своей исторической и эстетической подлинностью, но, конечно, также и своим стилем. Винкельман страдал от того, что искусство его страны не было оригинальным, было подражательным, второсортным. Наполовину импортным. По его мнению, оно не произрастало из глубин народной жизни, было вообще не от жизни, а от культуры. Оно могло быть вполне мастерским, но оставалось вторичным, «как в Италии», «как в Голландии», «как во Франции».

«Чтобы стать оригинальными следует подражать грекам». Знаменитая, понятная и загадочная фраза. Она прозвучит только в середине XVIII века в Саксонии. Задача Петра была прямо противоположной: приобщиться к культуре, античности и моде, взять технологии. Применить все это и...? Оригинальность им не востребована. Востребована власть, успех, слава и признание на Западе, в странах с античными корнями; в дальнейшем возможны планы достижения превосходства над Западом, но на западных же основах. Речь идет пока еще о государстве, не о народе, не о его благосостоянии, творческом развитии. Винкельман же, как человек эпохи Просвещения думал о народах и о людях в творческом плане. Ему нужна была истина творчества, истина развития и самосовершенствования. Это греческая установка. Винкельман имел ввиду устремление к правде выражения миропонимания, мироощущения, к правде родной религии и мифологии, к правдивому выражению ментального склада, искреннего телесного чувствования, к правде разума, стремящегося исчерпать себя до конца, вылиться в форму, подчинить этой форме все предметы познания. Он это не придумал сам, он действительно

опирался на греческую основу. И это – разум определенного этнического и исторического типа, которому соответствуют и политические, и нравственные, и эстетические формы.

Но не попробовал ли Петр быть по-своему правдивым в этом Нептуне? Не создал ли он форму, адекватную своему чувству жизни, силы и даже красоты? Не открыл ли он русского Нептуна, не приобрел ли тем самым к греческому Нептуну, не взяв от него ничего, кроме ярости, кроме иррационального волнения? Подражание приемам художественной детализации на европейских образцах, в частности, античных, в русской культуре начала XVIII века было малоудачно в смысле техники и чувства пластики. Только во второй половине века в творчестве художников, особенно скульпторов (в меньшей степени живописцев), получивших академическую и затем французскую выучку, достигается такая степень совершенства, которая позволяет забыть об их культурном происхождении. Они говорят на «французском античном языке» безупречно, их искусство поистине тонко, перед нами европейское искусство с едва заметной, неопределимой чертой русского. В петровское время и при Елизавете русский акцент чувствуется сильнее, но это не главное: важнее, что культура и искусство этого периода совмещает в себе имеющие различное отношение к античности традиции – древнерусскую, исторически близкую Византии, и западноевропейскую – рационализм Петра. Народная основа, ощутимая в явлениях этого периода, также близка античности, возможно, даже более близка, чем узко профессиональная стилизация европейского искусства XVII – начала XVIII в. Размах притязаний на постижение мира и человека в период барокко с помощью средств самых разных языков (христианского, мифологического, гностического, политического), активное впитывание традиционного знания, активизированного еще в период Ренессанса (астрология, алхимия и пр.), делают эту эпоху подобной (лишь подобной!) Ренессансу, с центральным вопросом о нем: является ли Ренессанс в основном результатом ученого возвращения-постижения античности, или всплеском самостоятельного национального творчества (итальянцев, затем голландцев, французов, немцев и т. д.), а в XVIII – начале XIX в. – всплеском творчества русского народа, прежде всего государственно-политического, но также и культурного, о чем свидетельствует как Петергоф в целом, так и рассмотренная нами статуя Нептуна 1716 г.

Перед Петром и Россией на рубеже эпох стояла задача преодоления господствующего одноязычия культуры. Петергоф в рассмотренном аспекте – яркое свидетельство завоеванного многоязычия. Даже собственное косноязычие на примере нашего Нептуна обретает голос, хриплый и странный, но необходимый, спасающий Петергоф от местами грозящей ему банализации. Многоязычие есть признак «ренессансной» культурной ситуации. Об этом писал в статье «Русский Ренессанс» (1944 г.) своеобразный ленинградский профессор-искусствовед И. И. Иоффе. Другая задача – выход из состояния пассивности проживания жизни, пребывания в толще моря житейского в ожидании спасения. Все, что было нами сказано здесь о тематике превращения и подготовки к рывку, относится к этой проблеме. Как проснуться? Для этого нужны толчки Нептуна, требуется пробудить эмоциональность, чувственность, даже рискуя впасть в эксцессы.

Проснуться нужно не просто исполнителем или творческим деятелем, но – в особой форме, не потеряв приобретенное во сне, уходящее в глубины рода и подсознания. Петр берется за все, рискуя показаться дилетантом, даже за искусство. Его опыт создания статуи (да, это легенда, но как высока ее культурная ценность!) противоречив, однако важнее, что он исконен, подлинен. Именно из правды интенции родилось то ценное, волнующее, мудрое, что есть в Нептуне и что делает его русской античной статуей. Изначальность, полноценность импульса (не будем ее преувеличивать, так как многое в статуе восходит к заимствованным клише, многое, но не главное) превращает вещь в один из первых шагов по созданию русского издания европейской культуры. Оба издания, аутентичное европейское и русское, имеют много общего, но второе издание – не просто перевод, как не бывает вообще никаких просто переводов в культуре; это – вторая Европа, северо-восточная, с элементами, уводящими в славянский мир и к финно-уграм, в «Туран» и еще дальше на восток, но также и на юг, неизведанными «подземными» путями. Эта Европа II оказывается эквивалентна и античности, причастностью к которой Европа I так исключительно гордится.

Литература

- Аверина Т. Б. Переложение Катулла в трактате Феофана Прокоповича «De arte poetica». В сб.: З. М. Петрова (ред.) *Очерки по исторической лексикологии русского языка: Памяти Ю. С. Сорокина*. СПб., 1999, 83–88.
- Автухович Т. Е. Прокопович Елисей (Елиазар). *Словарь русских писателей XVIII в.* Вып. 2. СПб., 1999, 488–496.
- Агеева О. Г. Семь триумфальных врат: Празднества славной Полтавской баталии при Петре Великом. *Родина* 2009, 7, 82–84.
- Айдунова Т. Ю. Петр I в либеральном дискурсе России второй половины XIX – начала XX в. *Вестник Нижневартковского ун-та* 2019, 3, 122–129.
- Алексеев А. Ю. *Золото скифских цариц в собрании Эрмитажа*. СПб., 2012.
- Алексеев А. И. Аврамов М. П. *Православная энциклопедия*. Т. 1. М., 2002, 181–182, <https://www.pravenc.ru/text/62976.html>.
- Алексеева Е. М. *Античные бусы Северного Причерноморья*. М., 1975.
- Алексеева М. А. *Гравюра петровского времени*. Л., 1990.
- Альбина Л. Л. Источники «Истории Российской при Петре Великом» Вольтера в его библиотеке. В сб.: Л. Л. Альбина и др. (ред.) *Проблемы источниковедческого изучения рукописных и старопечатных фондов*. Вып. 2. Л., 1980, 154–170.
- Андросов С. О. Скульптура Летнего сада (проблемы и гипотезы). В сб.: Б. В. Сапунов. И. Н. Уханова (ред.) *Культура и искусство России XVIII века: Новые материалы и открытия*. Л., 1981, 44–58.
- Андросов С. О. История «Венеры Таврической». *Музей: Художественные собрания СССР*. Вып. 8. М., 1987, 122–133.
- Андросов С. О. *Итальянская скульптура в собрании Петра Великого*. СПб., 1999.
- Андросов С. О. *Античные мифы в камне и бронзе. Петербургская городская скульптура: Справочник-путеводитель*. СПб., 2003 (а).
- Андросов С. О. Петр Великий как коллекционер изобразительного искусства. В сб.: М. Б. Пиотровский (науч. ред.) *Основателю Петербурга: Каталог выставки. ГЭ, 31.05–31.08.2003*. СПб., 2003 (б), 216–231.
- Андросов С. О. Коллекция скульптуры Петра Великого: реальная и возможная. В сб.: Н. Ю. Гусева и др. (науч. ред.) *Основателю Петербурга: Материалы конференции к 300-летию основания Санкт-Петербурга*. СПб., 2003 (с), 24–34.
- Андросов С. О. *Петр Великий и скульптура Италии*. СПб., 2004.
- Андросов С. О. *От Петра I до Екатерины II: Люди, статуи, картины*. СПб., 2013 (а).
- Андросов С. О. Дополнения к каталогу скульптурной коллекции Петра Великого. *Труды ГЭ 70: Петровское время в лицах–2013: К 400-летию Дома Романовых (1613–2013)*. СПб., 2013 (б), 62–72.

- Андросов С. О. «Венера Таврическая»: как создавалась легенда. *Труды ГЭ 73: Петровское время в лицах—2014: К 300-летию победы при Гангуте (1714–2014)*. СПб., 2014, 73, 52–56.
- Аннушкин В. И. Текстология и содержание сочинения Софрония Лихуда «О риторической силе» (1698). *Материалы научной конференции «Вторые Лихудовские чтения», Великий Новгород, 24–26 мая 2004 года*. Великий Новгород, 2009, 30–42.
- Анисимов Е. В. (сост., комм.) *Петр Великий: Воспоминания, дневниковые записи, анекдоты*. СПб., 1993.
- Анисимов Е. В. *Императорская Россия*. СПб., 2008.
- Анисимов Е. В. Миф великой виктории: Полтава в русском сознании и коллективной памяти. *Родина* 2009, 7, 50–55.
- Анисимов Е. В. Речь Петра Великого на Полтавском поле в 1709 году (к анализу источников). В сб.: П. В. Седов (отв. ред.) *Новгородская земля, Санкт-Петербург и Швеция в XVII–XVIII вв.: Сборник статей к 100-летию со дня рождения И. П. Шаскольского*. СПб., 2018, 67–94.
- Анисимов Е. В. *Itinera Petri: Биохроника Петра Великого (1672–1725 гг.)*: <https://spb.hse.ru/humart/history/peter/> (= Анисимов, Биохроника).
- Аннушкин В. И. *Русская риторика: Исторический аспект*. М., 2003.
- Артамонов М. И. *Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа*. Прага – Л., 1966.
- Артамонов М. И. *Сокровища саков*. М., 1973.
- Артемьева Т. В. Российская история эпохи Просвещения в образах и эмблемах. *Журнал интегративных исследований культуры* 2019, 1, 67–77.
- Архипов Н. И., Раскин А. Г. *Петродворец*. Л.–М., 1961.
- Архипов Н. И., Раскин А. Г. *Бартоломео Карло Растрелли*. Л.–М., 1964.
- Астров Н. Первоначальное образование Петра Великого. *Русский архив* 1875, 8, 470–488; 9, 90–105; 10, 212–217.
- Ауэрбах Э. *Историческая топология. Пер. с нем., предисл. Д. С. Колчигина*. М., 2022.
- Бабичев Н. Т., Боровский Я. М. *Словарь латинских крылатых слов*. М., 1982.
- Баиов А. К., Юнаков Н. Л. (изд.) *Дневник пребывания Царя в Воронеже. Дневник военных действий Полтавской битвы. Труды Русского военно-исторического общества*. Т. 3. СПб., 1909, 246–315.
- Балдина О. Д. *Русские народные картинки*. М., 1972.
- Барсов П. (изд.) *Записки Вебера*. Ч. 1. *Русский архив* 1872, 6, 1057–1168.
- Басаргина Е. Ю., Иодко О. В., Щедрова И. М. (сост.) *Рисунки предметов, хранившихся в Кунсткамере XVIII в.* (Р. IX. Оп. 4) [СПб, 2022], сетевое изд.: <http://tanar.spb.ru/rus/page/618/>
- Бегунов Ю. К. Копиьевский Илья Федорович. *Словарь русских писателей XVIII века*. Вып. 2. СПб., 1999, 122–123.

- Белобородов С. А. Русские службы Н. Г. Спафария-Милеску. *Диалог со временем* 2020, 73, 242–253.
- Белоброва О. А. К изучению «Книги избранной вкратце о девятих мусах и о след- мих свободных художествах» Николая Спафария. *ТОДРЛ* 1976, 30, 307–317.
- Белокуров С. (изд., комм.) *Известие истинное православным и показание светлое о новоправлении книжном и о прочем. [Соч.] Сильвестра Медведева.* М., 1886.
- Берков П. Н. Русские — новолатинские и греческие поэты XVII–XVIII вв. (период первый — с 30-х годов XVII в. по 30-е годы XVIII в.). *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves* 1968, 18, 14–54.
- Берхгольц Ф. В. *Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца 1721–1725. Пер. с нем. И. Ф. Аммона.* М., 1902.
- Благой Д. Д. *История русской литературы XVIII века.* М., 1945.
- Боброва Е. И. *Библиотека Петра Первого: Указатель-справочник.* Л., 1978.
- Бобровский П. О. *Адам Адамович Вейде, один из главных сотрудников Петра Великого, и его устав 1698 года.* Казань, 1887.
- Богданов А. П. (ред., подг. текста, предисл. и комм.) *Памятники обще- ственно-политической мысли в России конца XVII века: Литературные панегирики.* Т. 2. М., 1983.
- Богданов А. П. (ред.) *Стих торжества: Рождение русской оды, последняя четверть XVII — начало XVIII века.* М. — Берлин, 2020.
- Богословский М. М. *Петр I: Материалы для биографии.* Т. 1–5. Л., 1940–1948.
- Богоявленский С. К. *Московский театр при царях Алексее и Петре.* М., 1914.
- Бодянский О. М. Источники Малороссийской истории, собранные Д. Н. Бантыш-Каменским и изданные О. Бодянским. Ч. 2: 1691–1722 гг. *Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских* 1859, 1 (январь–март), 1–340 (2-й паг.).
- Бородкина Н. Н. *Петровская эпоха в церковной публицистике начала XVIII века: Хрестоматия.* Саратов, 2013.
- Бороздин А. К., Селпий А. Б. *Русский биографический словарь. Изд. под набл. А. А. Половцова.* Т. 18. СПб., 1894, 292–293.
- Брагоне М. К. К истории русского Эзопа на рубеже XVII и XVIII веков. В кн.: Н. Ю. Алексеева, Н. Д. Кочеткова (ред.) *Litterarum fructus: Сб. статей к 60-летию С. И. Николаева.* СПб., 2012, 75–87.
- Браиловский С. Н. *Один из пестрых XVII-го столетия.* СПб., 1902.
- Брикнер А. Г. *История Петра Великого.* Т. 1–2. СПб., 1882.
- Броджи Беркофф Дж. Заметки Стефана Яворского на полях принадлежащих ему книг. *ТОДРЛ* 2006, 57, 303–311.
- Бруин К. де. *Путешествие через Московию Корнилия де Бруина. Пер. с франц. П. П. Барсова, проверенный по голл. подлиннику О. М. Бодянским.* М., 1873.
- Будный Б. *Кратких витиеватых нравоучительных повестей книги три (перевод с польского на словенский).* М., 1711.

- Буланин Д. М. Древняя Русь. В кн.: Ю. Д. Левин (ред.) *История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век*. СПб., 1995, 17–73.
- Буранок О. М. *Феофан Прокопович и историко-литературный процесс первой половины XVIII века*. М., ²2014.
- Бухаркин П. Е. (науч. ред.) *Риторика М. В. Ломоносова*. СПб., 2017.
- Быкова Т. А. Первые печатные источники о Полтавской победе. В сб.: Бескровный Л. Г. и др. (ред.) *Полтава: К 250-летию Полтавского сражения*. М., 1959, 351–358.
- Быкова Т. А., Гуревич М. М. *Описание изданий гражданской печати: 1708 – январь 1725 г.* М.–Л., 1955.
- Бычков А. Ф. (ред.) *Материалы Военно-ученого архива Главного штаба*. Т. 1. СПб., 1871.
- Вагеманс Э. *Царь в Республике: Второе путешествие Петра Великого в Нидерланды (1716–1717)*. Пер. с нидерл. СПб., 2013.
- Вагнер Г. К. Судьбы образов звериного стиля в древнерусском искусстве. В кн.: А. И. Мелюкова, М. Г. Мошкова (отв. ред.) *Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии*. М., 1976, 250–257.
- Вальдгауер О. Ф. *Античная скульптура*. Пг. 1923.
- Васильев В. Н. *Старинные фейерверки в России (XVII – первая четверть XVIII века)*. Л., 1960.
- Верховской П. В. *Учреждение Духовной коллегии и Духовный регламент. К вопросу об отношении церкви и государства в России: Исследование в области истории русского церковного права*. Т. 1–2. Ростов-на-Дону, 1916.
- Вилья С. М. *Философия международного права: Суарес, Гроций и эпигоны*. [Пер. с исп.] *Журнал Международного Красного креста* 1997, 320, 66–77.
- Вознесенская И. А. Новые материалы для биографии Алексея Барсова. *Чтения памяти проф. Н. Ф. Каптерева: Материалы*. М., 2003, 12–15.
- Вознесенская И. А. *Греческие школы Иоанникия и Софрония Лихудов в начале XVIII в.* Дисс. канд. ист. наук. М., 2004 (ИИ РАН, рукопись).
- Вознесенская И. А. Новгородская школа братьев Лихудов. *Новгородский исторический сборник*. Вып. 10 (20). СПб., 2005, 205–235.
- Вознесенская И. А. Рукописные учебники братьев Лихудов начала XVIII века в петербургских хранилищах. *ТОДРЛ* 2008, 59, 369–375.
- Вознесенская И. А. Подносные панегирики братьев Лихудов Петру I из собрания БАН. *Ученые записки Новгородского гос. ун-та им. Ярослава Мудрого* 2020, 5 (30), 1–4.
- Воскресенский Н. А. *Законодательные акты Петра I: Редакции и проекты законов, заметки, доклады, доношения, челобитья и иностранные источники*. Т. 1: *Акты о высших государственных установлениях*. Под ред. и с предисл. Б. И. Сыромятникова. М.–Л., 1945.

- Вошнина А. И. *Римский портрет: Коллекция Государственного Эрмитажа*. Л., 1974.
- Всеволодский-Гернгросс В. Н. *История театрального образования в России*. СПб., 1913.
- Гавриил Бужинский. *Проповеди (1717–1727): Историко-литературный материал из эпохи преобразований*. Изд. по рукописи МДА Е. В. Петухов. Юрьев, 1901.
- Гаврилов А. В. *Очерк истории С.-Петербургской синодальной типографии. Вып. 1: 1711–1839*. СПб., 1911.
- Гаврилов А. К. Античное наследие в России. В кн.: А. К. Гаврилов. *О филологах и филологии*. СПб., 2010 (а), 12–32.
- Гаврилов А. К. История приобретения и каталогизации монетного собрания Г. Людерса. В кн.: А. К. Гаврилов. *О филологах и филологии*. СПб., 2010 (b), 39–49.
- Гаврилов А. К. «Академия»: Античность, Запад, Россия. *Древний мир и мы*. Вып. 5. СПб., 2014, 247–279.
- Гальцин Д. Д., Питулько Г. Н. (сост.) *Библиотека Феофилакта Лопатинского (ок. 1680–1741): Каталог*. СПб., 2016.
- Гейченко С. С., Преснов Г. М. К. Б. *Растрелли Старший (1670–1744): Каталог произведений выставки*. Л., 1939.
- История Свейской войны: Поденная записка Петра Великого*. Сост. Т. С. Майкова; под общ. ред. А. А. Преображенского. Вып. 1–2. М., 2004.
- Глебов И. *Историческая записка о Слуцкой гимназии с 1617 до 1901 гг.* Вильно, 1903.
- Голдовский Б. П. *Куклы: Энциклопедия*. М., 1903.
- Голиков И. И. *Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам*. Ч. 1–12; Доп. т. 1–18. М., 1788–1797;²1837–1843.
- Головков В. П. *Возрождение живописца Ивана Никитина*. СПб., 2017.
- Горбатенко С. Б. *Петергофская дорога. Ораниенбаумский историко-ландшафтный комплекс*. СПб., 2001.
- Гордин Я. *Меж рабством и свободой*. СПб., 2005.
- Гордон П. *Дневник 1690–1695*. Пер. с англ. Д. Г. Федосова. М., 2014.
- Грабарь И. Э. *История русского искусства. Архитектура. Т. 3: Петербургская архитектура XVIII и XIX в.* М., 1910–1913 (= *Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках*. СПб., 1994, репринт. изд.).
- Грабарь И. Э. *Русская архитектура первой половины XVIII века*. М., 1954.
- Гребенюк В. П. (изд.) *Панегирическая литература петровского времени*. М., 1979.
- Гроций Г. *О праве войны и мира*. Пер. с лат. А. Г. Саккетти под общ. ред. С. Б. Крылова. М., 1956.

- Грязнов М. П. Древнейшие памятники героического эпоса народов Южной Сибири. *Археологический сборник ГЭ*. Вып. 3. Л., 1961, 7–31.
- Гудзий Н. К., Гусева В. Е. и др. (изд.) *Житие пророка Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения*. М., 1960.
- Гузевич Д. Ю. *Путевые записки Великой особы (1697–1699): Критическая история публикаций и проблема авторства*. Саарбрюкен, 2012.
- Гузевич Д. Ю., Гузевич И. Д. (= Гузевичи) *Великое посольство: Рубеж эпох, или Начало пути. 1697–1698*. СПб., 2008.
- Гурвич Г. Д. «Правда воли монаршей» Феофана Прокоповича и ее западноевропейские источники. Под ред. и с предисл. Ф. В. Тарановского. Юрьев, 1915.
- Густерин П. В. *Первый российский востоковед Дмитрий Кантемир*. М., 2008.
- Гуськов А. Г., Майер И. Новые данные о переводчике Посольского приказа Леонтии Гроссе. В сб.: Д. В. Лисейцев и др. (ред.) *Переводчики и переводы в России конца XVI – начала XVIII столетия: Материалы международной научной конференции Москва, 12–13 сентября 2019 г.* М., 2019, 45–53.
- Давиденко Д. Г. Воскресенские ворота Китай-города: Реконструкция 1680 г. и место памятника в контексте зодчества Московского государства. *Вестник сектора древнерусского искусства ГИИ* 2019, 2, 140–155.
- Давыдова Л. И. Венера Таврическая: Истоки и развитие скульптурного типа. В сб.: А. А. Богданов (отв. ред.) *Стефанос. Искусство древности и Средних веков: Новые исследования и публикации*. СПб., 2001, 89–98.
- Давыдова Л. И. *Греко-римская скульптура в собрании Эрмитажа*. СПб., 2020.
- Двухсотлетие Кабинета Его Императорского Величества. 1704–1904: Историческое исследование*. СПб., 1911.
- Державина О. А. и др. (подг.) *Ранняя русская драматургия (XVII – первой половины XVIII в.). Т. 1: Первые пьесы русского театра*. М., 1972.
- Державина О. А. и др. (подг.) *Ранняя русская драматургия (XVII – первой половины XVIII в.). Т. 3: Пьесы школьных театров Москвы*. М., 1974.
- Державина О. А. и др. (подг.) *Ранняя русская драматургия (XVII – первой половины XVIII в.). Т. 4: Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в.* М., 1975.
- Доватур А. И., Каллистов Д. П., Шишова И. А. *Народы нашей страны в «Истории» Геродота*. М., 1982.
- Дриссен-ван хет Реве Й. *Голландские корни Кунсткамеры Петра Великого: История в письмах (1711–1752)*. Пер. с нидерл. И. М. Михайловой и Н. В. Возненко; науч. ред. Н. П. Копанева. СПб., 2015.
- Дубяго Т. Б. *Летний сад*. М.–Л., 1951.
- Евсеев В. А., Плюхин Е. В., Раскин А. Г. и др. *Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда*. Л., 1991.

- Егорова С. К. «Записка путешествия Б. П. Шереметева» как источник по истории формирования частных коллекций. Сб. Президентской библиотеки. Сер. «Электронный архив» 2021, 7, 32–41.
- Егорова С. К. «Здесь в Риме будто ярмонка на мраморы»: Юрий Кологринов и становление русской антиковедческой терминологии. *Индоевропейское языкознание и классическая филология: Материалы чтений памяти И. М. Тронского* 2022, 26, 1258–1267.
- Егорова С. К. Парадиз для Венеры. *Philologia classica* 2020, 15, 277–291.
- Егунов А. Н. *Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков*. М.—Л., 1964.
- Ермолаева Е. Л. Греческая «Эпиграмма» братьев Лихудов Петру Первому. *Philologia classica* 2021, 16, 308–321.
- Живов В. М., Успенский Б. А. Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха в России. В кн.: Б. А. Успенский. *Избранные труды*. Т. 1. М., 1994, 110–218.
- Живов В. М., Успенский Б. А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII вв. В кн.: В. М. Живов. *Разыскания в области истории и предьстории русской культуры*. М., 2002, 461–531.
- Забелин И. Е. *Библиотека и кабинет графа Брюса*. М., 1859.
- Забелин И. Е. Детские годы Петра Великого. В кн.: И. Е. Забелин. *Опыты изучения русских древностей и истории*. М., 1872, 5–54.
- Забелин И. Е. Оранжереи и сады подмосковных вотчин кн. Дмитрия Михайловича Голицына в 1737 году. В кн.: И. Е. Забелин. *Опыты изучения русской древности и истории*. Ч. 2. М., 1873, 331–337.
- Заварухина О. А. Венера в Летнем саду и европеизация культуры русского дворянства при Петре I: Письма как источник по приобретению Россией античной статуи. *Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки* 2018, 4, 65–69.
- Завитухина М. П. К вопросу о времени и месте формирования Сибирской коллекции Петра I. В кн.: Г. Н. Комелова (науч. ред.) *Культура и искусство Петровского времени*. Л., 1977 (а), 63–69.
- Завитухина М. П. Собрание М. П. Гагарина 1716 года в Сибирской коллекции Петра I. *Археологический сборник ГЭ*. Вып. 18. Л., 1977 (б), 41–51.
- Загоровский В. П. *Петр Великий на Воронежской земле*. Воронеж, 1996.
- Записная книжка любопытных замечаний Великой особы, странствовавшей под именем Дворянина Российского Посольства в 1697 и 1698 году*. СПб., 1788.
- Зицер Э. *Царство Преображения: Священная пародия и царская харизма при дворе Петра Великого. Авторизованный пер с англ. Д. Хитровой и К. Осовата*. М., 2008.
- Знаменский П. В. *Духовные школы в России до реформы 1808 г.* Казань, 1881.
- Зорин А. Л. *Кормя двуглавого орла...: Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII — первой трети XIX века*. М., 2004.

- Историческое известие о Московской Академии, сочиненное в 1726 году от справщика Федора Поликарпова и дополненное преосвященным епископом Смоленским Гедеоном Вишневым. *Древняя Российская вивлиофика*. Ч. 16. М., 1791, 295–306.
- Ипполитов А. В. *Просто Рим*. М., 2019.
- Искуль С. Н. Визит Петра I в Берлин по воспоминаниям прусской принцессы. *Труды ГЭ 73: Петровское время в лицах—2014: К трехсотлетию победы при Гангуте (1714—2014)*. СПб., 2014, 188–195.
- Исаева Е. И. *Букварь царевича Алексея Петровича*. М., 2018.
- Кагарлицкий Ю. В. *Риторические стратегии в русской проповеди переходного периода. 1700—1775*. Дисс. канд. филол. наук. М., 1999.
- Калугин В. В. «Книга св. Августина» в русской письменности XVI—XIX веков. *Лингвистическое источниковедение и история русского языка* 2001. М., 2002, 108–163.
- Калязина Н. В., Комелова Г. Н. *Русское искусство Петровской эпохи*. Л., 1990.
- Калязина Н. В., Дорофеева Л. П., Михайлов Г. В. *Дворец Меншикова*. М., 1986.
- Каминская А. Г. К истории приобретения статуи Венеры Таврической. *Проблемы развития русского искусства*. Вып. 14. Л., 1981, 7–18.
- Каминская А. Г. Ю. И. Кологривов и его участие в создании первых коллекций скульптуры в Петербурге. *Музей: Художественные собрания СССР*. Вып. 5. М., 1984, 136–151.
- Кантемир С. *Петру Первому, пресветлейшему и державнейшему, благочестивейшему, победителю и всемилостивейшему императору: Панегрические всесожжение*. СПб., 1714.
- Каплун М. В. К вопросу о западноевропейских истоках первых русских комедий (по материалам Посольского приказа второй половины XVII в.). *Вестник Томского гос. ун-та* 2020, 451, 28–33.
- Кареева Н. Д. Летний дворец Петра I: Реставрация. В сб.: Е. Ю. Станюкович-Денисова, С. В. Мальцева (ред.) «*Мощно, велико ты было, столетье!*»: Сб. научных статей, посвященный юбилею Т. В. Ильиной. (Труды исторического факультета СПбГУ. Вып. 20). СПб., 2014, 161–163.
- Кареева Н. Д. Сады Петра I – портрет монарха. *Пятый ежегодный международный фестиваль «Императорские сады России»: Каталог*. СПб., 2012, 36–49.
- Катиоро А. *Жизнь Петра Великого*. Изд. подг. Д. Ю. Гузевич, М. Г. Талалай. М., 2022.
- Кизерицкий Г. Е. *Императорский Эрмитаж: Музей древней скульптуры*. СПб., 1901.
- Киреевский И. В. *О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России (письмо к Е. Е. Комаровскому)*. М., 1852.
- Киреевский И. В. *Разум на пути к истине*. М., 2002.
- Кириллов В. В. *Архитектура Москвы на путях европеизации: От обновлений последней четверти XVII века к петровским преобразованиям*. М., 2000.

- Киселев М. А. Плутарх при дворе царя: «Гражданство» Симеона Полоцкого и легализм в России накануне Петровских реформ. *Диалог со временем* 2020, 73, 36–48.
- Киселева М. С. *Интеллектуальный выбор России второй половины XVII — начала XVIII века: От древнерусской книжности к европейской учености*. М., 2011.
- Киселева М. С. Священная и гражданская история в контексте книжной барочной проповеди: К вопросу об истоках исторического знания в России. *Vox* 2014, 17 (дек.), 1–20, сетевое изд.: http://www.intelros.ru/pdf/vox/2014_17/Vox17-KiselevaMS.pdf
- Киселева М. С. Орация при поднесении царевне Софии Алексеевне книги Блаженного Августина «Боговидная любовь». *Вестник ПСТГУ. Сер. 2: История. История Русской Православной Церкви* 2016, 5 (72), 99–115.
- Клейн И. *Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века*. М., 2005.
- Клепиков С. А. Русские гравированные книги XVII–XVIII вв. *Книга: Исследования и материалы. Сб. 9*. М., 1964, 141–177.
- Клещевич О. В. Алхимический «образ мира» в аллегорической программе петергофского садово-паркового ансамбля. В кн.: Е. А. Бобринская и др. (сост.) *История искусства и отвергнутое знание. От герметической традиции к XXI веку: Сб. статей ГИИ*. М., 2018, 151–164.
- Ключевский В. О. Западное влияние в России после Петра (лекции 1890–1891). В кн.: В. О. Ключевский. *Неопубликованные произведения*. М., 1983, 11–112.
- Ключевский В. О. *Собрание сочинений: В 9 т. Под. ред. В. Л. Янина*. М., 1987–1990.
- Ковалев М. В., Мезин С. А. Евгений Францевич Шмурло и изучение Петровской эпохи. В кн.: Е. Ф. Шмурло. *Вольтер и его книга о Петре Великом. Подг. текста М. В. Ковалева и А. Е. Кулакова*. СПб., 2021, 3–38.
- Козловский И. П. *Андрей Виниус, сотрудник Петра Великого (1641–1717 г.)*. СПб., 1911.
- Колесов В. В. *Древняя Русь: Наследие в слове. Добро и Зло*. СПб., 2001.
- Комашко Н. И. Живописец Богдан Салтанов в контексте художественной жизни Москвы второй половины XVII века. *Древняя Русь. Вопросы медиевистики* 2003, 2, 44–54.
- Комашко Н. И. Нарыков С. Д. В кн.: И. А. Кочетков (ред.) *Словарь русских иконописцев XI–XVII веков*. М. 2009, http://rusico.indrik.ru/artists/n/narikov_stefan_dovmentiev/.
- Кондаков Н. П. *Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры*. Прага, 1929.
- Коренцвит В. А. *Летний сад Петра Великого: Рассказ о прошлом и настоящем*. СПб., 2015.

- Корешков К. С., Зельченко В. В. «Дым отечества» от Гомера до Грибоедова. В сб.: В. Е. Багно (отв. ред.) *Русская судьба крылатых слов*. СПб., 2010, 461–502.
- Королев А. В., Позднев М. М. Рельефы Летнего дворца: Раннее воплощение русской античности. *Philologia classica* 2020, 15, 292–321.
- Королькова Е. Ф. *Властители теней*. СПб., 2006.
- Костин А. А. Фрагментарный перевод и ценность поэзии: Ранние восточнославянские стихотворные переводы из Гомера. *Philologia classica* 2020, 15, 120–153.
- Костина Т. В. Пространство Академических гимназии и университета: Материалы к истории. 1724–1805 гг. *Клио* 2013, 10 (82), 6–15.
- Костина Т. В. Пространство Академических гимназии и университета: От Петровской набережной до 7-й линии. *Санкт-Петербургский филиал архива РАН*, сетевое изд.: <http://ranar.spb.ru/rus/books6/id/591>.
- Кочеткова Н. Д. Ораторская проза Феофана Прокоповича и пути формирования литературы классицизма. В сб.: *XVIII век. Сб. 9: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века*. Л., 1974, 50–80.
- Крашенинникова О. А. Неизвестная проповедь Стефана Яворского о российском гербе (1702). *Культурное наследие России* 2015, 2, 29–38.
- Крекшин П. Н. Записки новгородского дворянина Петра Никифоровича Крекшина [ок. 1742?]. В кн.: Н. Сахаров (сост., комм.) *Записки русских людей: События времен Петра Великого*. Ч. 2. СПб., 1841, 1–128.
- Кретинин Г. В. *Прусские маршруты Петра I*. Калининград, 1996.
- Кросс Э. *Английский Петр: Петр Великий глазами британцев XVII–XX вв. Пер. с англ. М. Вишнякова*. СПб., 2013.
- Кросс Э. Эшмолеанский музей (The Ashmolean Museum). *Свод петровских памятников России и Европы*, сетевое изд.: https://petersmonuments.ru/europe/memorials/eshmoleanskiy_muzeu_the_ashmolean_museum_.
- Кротов П. А. (изд.) *Нартов А. А. Рассказы о Петре Великом: По авторской рукописи*. СПб., 2001.
- Кротов П. А. *Основание Санкт-Петербурга: Загадки старинной рукописи*. СПб., 2006.
- Кротов П. А. *Битва при Полтаве: К 300-летней годовщине*. СПб., 2009.
- Кротов П. А. Писатель П. Н. Крекшин – человек переходной эпохи XVIII века (к вопросу о генезисе интеллигенции). *Труды исторического факультета СПбГУ* 2011, 6, 352–367.
- Кротов П. А. *Полтавская битва: Переломное сражение русской истории*. М., 2018.
- Круглов А. В. Афродита (Венера Таврическая). В сб.: М. Б. Пиотровский (науч. ред.) *Основателю Петербурга: Каталог выставки. ГЭ, 31.05–31.08.2003*. СПб., 2003, 294–295.

- Круглов А. В. Венера Таврическая как греческий подлинник. *Горный журнал. Цветные металлы. Черные металлы* 2004, 1 (а), 9–14.
- Круглов А. В. Венера Таврическая – римская копия или греческий оригинал? В сб.: Е. Н. Ходза (ред.) *Эллинистические штудии в Эрмитаже*. СПб., 2004 (б), 18–33.
- Кудрявцев И. М. Издательская деятельность Посольского приказа: К истории русской рукописной книги во второй половине XVII века. *Книга: Исследования и материалы*. Сб. 8. М., 1963, 179–244.
- Кузнецова И. Е. Об источнике «Номенклатора на русском, латинском и немецком языке» Ильи Копиевского. *Индоевропейское языкознание и классическая филология: Материалы чтений памяти И. М. Тронского* 2009, 13, 319–325.
- Кузнецова О. Н. *Летний сад и Летний дворец Петра I: Туристу о Ленинграде*. Л., 1973.
- Кузнецова О. Н., Борзин Б. Ф. *Летний сад и Летний дворец Петра I*. Л., 1988.
- Кунсткамера (1714–1836): К 300-летию первого академического музея*, сетевое изд.: <http://www.ras.ru/kunstkamera/d672e8ff-da7e-4968-a23a-efc7d4fc6302.aspx?hidetoc=0>.
- Кунсткамеры Габсбургов. Магия природы и механизм Вселенной: Каталог выставки*. М., 2005.
- Кутина Л. А. Феофан Прокопович. Слова и речи: Проблема языкового типа. В сб.: Ю. С. Сорокин (отв. ред.) *Язык русских писателей XVIII века*. Л., 1981, 7–46.
- Лазарев В. Н. *Микеланджело: Жизнь. Творчество*. М., 1964.
- Лансере Н. Е. *Летний дворец Петра Первого*. Л., 1929.
- Лаптева Т. А. К биографии агента Петра I в Риме Ю. И. Кологривова: 1719–1727 гг. *Исторический архив* 2011, 6, 179–187.
- Лахманн Р. *Демонтаж красноречия: Риторическая традиция и понятие поэтического*. Пер. с нем. Е. Акерман и Ф. Поляковой. СПб., 2001.
- Лебедева И. Н. *Библиотека Петра I: Описание рукописных книг*. СПб., 2003.
- Лебедева И. Н. Личная библиотека царя Федора Алексеевича. В сб.: А. А. Зайцева, Н. П. Копанева, В. А. Сомов (ред.) *Книга в России XVIII – середины XIX в. Из истории Библиотеки Академии наук: Сб. научных трудов*. Л., 1989, 84–90.
- Левинсон К. А., Куровская Ю. Г., Безрогова В. Г. и др. *Школьные пособия раннего Нового времени: От Часослова к Orbis sensualium pictus*. М., 2017.
- Левинсон-Лессинг В. Ф. Первое путешествие Петра I за границу. В кн.: Г. Н. Комелова (науч. ред.) *Культура и искусство Петровского времени*. Л., 1977, 5–36.
- Леонтьев П. Венера Таврическая. В сб.: П. Леонтьев (ред.) *Прошлеи: Сб. статей по классической древности*. Кн. 1. М., 1856, 125–134.

- Либуркин Д. Л. *Русская новолатинская поэзия: Материалы к истории. XVII – первая половина XVIII века.* М., 2000.
- Лихачев Д. С. Петровские реформы и развитие русской культуры. В сб.: Д. С. Лихачев. *Прошлое – будущему: Статьи и очерки.* Л., 1985, 382–387.
- Лукьянов С. А. Веротерпимость в России Петровской эпохи. *Вестник Московского ун-та МВД* 2008, 7, 162–165.
- Луппов С. П. *Книга в России в первой четверти XVIII в.* Л., 1973.
- Луппов С. П. *Книга в России в послепетровское время (1725–1740).* Л., 1976.
- Луцевич Л. Ф. Проблема художественного вымысла в трактате Феофана Прокоповича «De arte poetica». В сб.: Г. Г. Ермилова (отв. ред.) *Факт и художественный образ: Межвуз. сб. научных трудов.* Иваново, 1989, 25–34.
- Любжин А. И. *История русской школы императорской эпохи.* Т. I, 1. Москва, 2014.
- Люлина Р. Д., Раскин А. Г., Тубли М. П. *Декоративная садово-парковая скульптура Ленинграда, состоящая под государственной охраной: Каталог.* Л., 1977.
- Люстров М. Ю. Русско-шведские литературные связи в XVII–XVIII в. *Герменевтика древнерусской литературы.* Сб. 13. М., 2008, 13–272.
- Люстров М. Ю. *Война и культура: Русско-шведские литературные параллели эпохи Северной войны.* М., 2012.
- Мавлеев Е. В. Удивительные приключения Венеры в России. В кн.: Е. В. Мавлеев (науч. ред.) *Санкт-Петербург и античность.* СПб., 1993, 108–121.
- Майков Л. Н. (Изд.) *Рассказы Нартова о Петре Великом.* СПб., 1891.
- Майкова Т. С. Петр I и «Гистория свейской войны». В сб.: Н. И. Павленко (отв. ред.) *Россия в период реформ Петра I.* М., 1973, 103–132.
- Малкова Е. М. Гераклов узел: Об одном декоративном мотиве в ювелирном искусстве (на примере золотых диадем). *Археологический альманах* 2010, 21, 373–388.
- Мамонтова М. Г. «Риторика» Софрония Лихуда. *История текста, содержание, терминология, стиль.* Дисс. канд. филол. наук. М., 2013.
- Манойленко Ю. Е. К истории организации производства артиллерийского вооружения в России в первой четверти XVIII века. *История военного дела: Исследования и источники* 2013, 4, 265–291.
- Маркевич Н. А. *История Малороссии.* Т. 4. М., 1842.
- Маркова Г. А. *Большой Кремлевский дворец.* М., 1981.
- Маркова Г. А. Кунсткамеры Европы и Большая Государева шкатула в Московском Кремле. *Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»: Материалы и исследования.* Вып. 18: Декоративно-прикладное искусство Западной Европы. М., 2006, сетевое изд.: https://www.kreml.ru/fi/c5m5/i1213/v18s03_Markova.pdf.

- Мартынов И. Ф. Три редакции «Службы благодарственной о великой победе под Полтавой». *XVIII век. Сб. 9: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века*. Л., 1974, 139–148.
- Мартюшева Н. А. А. М. Ремизов и Петербург. *Восьмые открытые слушания «Института Петербурга»: Ежегодная конференция по проблемам петербурговедения (6, 8 янв. 2001 г.)*. СПб., 2001, 84–95, сетевое изд.: https://institutspb.ru/pdf/hearings/08-10_Martuyusheva.pdf.
- Маслов С. И. *Библиотека Стефана Яворского*. Киев, 1914.
- Матвеев В. Ю., Тарасова Э. А. *Бартоломео Карло Растрелли (1675–1744). К 300-летию со дня рождения: Каталог временной выставки*. Л., 1975.
- Матвеев В. Ю. К истории сюжета «Петр I, высекающий статую России». В сб.: *Культура и искусство России XVIII в.: Новые исследования и материалы*. Л., 1981, 26–43.
- Матвеев Е. М. *Русская ораторская проза середины XVIII века: Панегирик в светской и духовной литературе*. СПб., 2009.
- Материалы для истории Императорской Академии наук*. Т. 1: 1716–1730. СПб., 1885.
- Матонин В. Н., Бедина Н. Н. «Служба благодарственная о великой победе, содеянной под Полтавой»: Исторические сюжеты и барочные литературные формы в традиционном богослужебном тексте. *Идеи и идеалы* 2019, 11 (3), 180–193.
- Мацулевич Ж. А. *Летний сад и его скульптура*. Л., 1936.
- Мезенцева Ч. А. К вопросу влияния гравюры на искусство немецкой плакетки. В кн.: А. С. Кантор-Гуковская и др. (ред.) *Западноевропейская графика XIV–XX веков*. Л., 1985, 24–39.
- Мезин С. А. *Взгляд из Европы: Французские авторы XVIII века о Петре I*. Саратов, 2003.
- Мезин С. А. *Петр I во Франции*. СПб., 2015.
- Меншиков А. Д. Письма к князю Дмитрию Михайловичу Голицыну. Сообщены Н. В. Калачевым. *Сборник Русского исторического общества*. Т. 11. СПб., 1873, 107–115.
- Михайлова А. Ф. Трактат братьев Лихудов «О поэтическом или метрическом искусстве». *Балканские чтения. ЕЛЛАС. Древняя – Средняя – Новая Греция: Тезисы и материалы симпозиума*. М., 1997, 77–79.
- Мозговая Е. Б. Образ Петра I – императора в произведениях Бартоломео Карло Растрелли. В сб.: Г. С. Кучеренко (ред.) *Монархия и народовластие в культуре Просвещения*. М. 1996, 3–16.
- Мозговая Е. Б. Образ Петра I в творчестве Карло Бартоломео Растрелли. *Проблемы развития русского искусства*. Вып. 18. Л., 1985, 33–40.
- Морозов А. А. Метафора и аллегория у Стефана Яворского. В сб.: Алексеев М. П. (ред.) *Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти акад. В. В. Виноградова*. Л., 1971, 35–44.

- Морозов А. А. Паденье «готфска Фаэтонта»: Ломоносов и эмблематика петровского времени. *Československá rusistika* 1972, 17, 23–27.
- Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени. *XVIII век. Сб. 9: Проблемы литературного развития в России первой четверти XVIII века*. Л., 1974, 184–226.
- Морозов П. О. *Феофан Прокопович как писатель: Очерк из истории русской литературы в эпоху преобразования*. СПб., 1880.
- Морозов П. О. *История русского театра до половины XVIII столетия*. СПб., 1889.
- Мурзанов Н. А. Копицкий И. Ф. *Русский биографический словарь. Изд. под набл. А. А. Половцова*. Т. 9. СПб., 1903, 245–246.
- Мышлаевский А. З., Парийский И. В. (изд.) *Учение и хитрость ратного строения пехотных людей (1647)*. СПб., 1904.
- Мэттингли Г. *Монеты Рима: С древнейших времен до падения Западной империи*. [Б.м.], 2005.
- Мюллер А. П. *Иностранные живописцы и скульпторы в России*. М., 1925.
- Мюллер А. П. *Быт иностранных художников в России*. Л., 1927.
- Нащокина М. В. Античные мотивы в триумфальных сооружениях Петра Великого в Москве рубежа XVII–XVIII веков. В сб.: Г. Г. Пospelов (отв. ред.) *Барокко в России*. М., 1994, 100–109.
- Неверов О. Я. Памятники античного искусства в России Петровского времени. В сб.: Г. Н. Комелова (науч. ред.) *Культура и искусство Петровского времени*. Л., 1977, 37–54.
- Неверов О. Я. История создания коллекции. В сб.: И. И. Саверкина (ред.) *Греческая скульптура V в. до н. э. в собрании Эрмитажа*. Л., 1986, 13–20.
- Неверов О. Я. Петербургские собрания античных памятников. В сб.: Е. В. Мавлеев (ред.) *Санкт-Петербург и античность*. СПб., 1993, 39–57.
- Неверов О. Я. Собиратели редкостей из окружения Петра Великого. *Из истории петровских коллекций: Сб. научных трудов памяти Н. В. Калязиной*. СПб., 2000, 129–145.
- Нетужилов К. Е. Панегирическое богословие: Церковная проповедь первой четверти XVIII века как идеологический инструмент преобразований Петра I. *Вестник РХГА* 2020, 21 (1), 264–273.
- Николаев С. И. Об атрибуции переводных памятников Петровской эпохи. *Русская литература* 1988, 1, 162–171.
- Николаев С. И. «Повесть о Лукиановом осле» в кругу переводных античных памятников Петровской эпохи. *XVIII век. Сб. 17*. СПб., 1991, 135–159.
- Николаев С. И. *Литературная культура Петровской эпохи*. СПб., 1996.
- Николаев С. И. (отв. ред.) *Петр I в русской литературе XVIII века*. СПб., 2006.
- Николаев С. И. *Польско-русские литературные связи XVI–XVIII вв.: Библиографические материалы*. СПб., 2008.

- Николаев С. И. Полилингвизм творчества Феофана Прокоповича в науке XX века. *Чтения отдела русской литературы XVIII века*. Вып. 8. М.—СПб., 2018, 57—64.
- Николаев С. И. Из комментариев к «Риторике» Феофана Прокоповича («Христианский Вергилий»). В сб.: М. Л. Кисилиер (отв. ред.) *Verus convictor, verus academicus: К 70-летию Н. Н. Казанского*. СПб., 2022, 564—568.
- Николаева М. В. Адольский Г. Н. В кн.: И. А. Кочетков (сост., ред.) *Словарь русских иконописцев XI—XVII веков*. М., 2009, http://rusico.indrik.ru/artists/a/adolsky_grigory_nicolaev/.
- Николози Р. *Петербургский панегирик XVIII века: Миф — идеология — политика*. Пер. с нем. М. Н. Жаровой под ред. К. А. Богданова. М., 2009.
- Никулушкин К. В. Семиотика античного сюжета в национальном эстетическом сознании петровского времени (на примере описания Торжественных врат 1703 и 1704 гг.) *ПРАЭНМА* 2016, 4 (10), 82—92.
- Новоселов В. Р. Коллекция оружия императора Петра I: Между правдой и вымыслом. *Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»: Материалы и исследования*. Вып. 28: Оружейное собрание музеев Московского Кремля: Памятники, история, проблемы изучения. М., 2018, 364—370.
- Одесский М. П. Софонисба и Сципио Африкан: Трагедия Д. К. фон Лоэнштейна в истории старинной русской драмы. В сб.: В. М. Кириллин (ред.) *Древняя Русь. Пространство книжного слова: Историко-филологические исследования*. М., 2015, 395—410.
- Ольшевская Л. А., Травников С. Н. (изд.) *Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе*. М., 1992.
- Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода*. Т. 11: 1731 г. СПб., 1903.
- Осват А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить...» М., 1987.
- Павленко С. О. (упоряд.) *Доба гетьмана Івана Мазепи в документах*. Київ, 2007.
- Павленко С. О., Циганок О. М. Лист І. Мазепи з Ромнів до С. Лещинського. *Сіверянський літопис* 2016, 2 (128), 78—87.
- Панченко А. И. *Русская культура в канун Петровских реформ*. Л., 1984.
- Пашинская И. О. Монплезира́рский сад. Объемно-пространственная структура: Три века истории. В сб.: *Научные чтения памяти Т. Б. Дубяго, посвященные 70-летию защиты Т. Б. Дубяго кандидатской диссертации «Летний сад и его восстановление»: Материалы международной конференции*. СПб., 2011, 106—125.
- Пекарский П. П. *Наука и литература в России при Петре Великом*. Т. 1—2. СПб., 1862.
- Перепечаева Л. Б. Азов и Приазовье в фокусе интересов моряков, картографов и изографов, прибывших в Россию из Голландии в конце XVII —

- начале XVIII веков. В сб.: А. В. Кобак, О. Л. Кувалдина и др. (сост., ред.) *Россия-Нидерланды: Диалог культур в европейском пространстве*. СПб., 2014, 189–198.
- Перетц В. Н. Панегирик Феофана Прокоповича на победу Петра Великого при Полтаве. *Литературный вестник* 1902, 3 (2), 165–167.
- Пернети А.-Ж. *Мифы Древнего Египта и Древней Греции* (1758). Пер. с франц. Е. Т. Маричева. Киев, 2006.
- Петров В. Н. *Конная статуя Петра I работы Растрелли*. Л., 1972.
- Пилявский В. И. *Русские триумфальные памятники*. Л., 1960.
- [Писарев С. И., Дандоло Г.] Предисловие к кн.: Э. Тезауро. *Философия нравоучительная <...> переведенная с итал. яз. <...> Стефаном Писаревым и Георгием Дандолом*. СПб., 1764, 1–5.
- Писарская Л. В. *Оружейная палата*. М., 1977.
- Письма и бумаги Петра Великого*. Т. 1–. СПб., 1887– (продолжающееся изд.) (= ПБП).
- Письма Феофана Прокоповича (окончание). *Труды Киевской духовной академии* 1865, 3 (10), 260–279.
- Пичикян И. Р. *Бактрия в античной традиции: Общие данные о стране. Название и территория*. Душанбе, 1982.
- Пичикян И. Р. *Культура Бактрии. Ахеменидский и эллинистический периоды: Очерки*. М., 1991.
- Погонщикова А. А. Николай Ильич Архипов – хранитель, реставратор, краевед: К 125-летию со дня рождения. *Анциферовские краеведческие чтения* 2013, 5, 76–80.
- Погосян Е. А. «Да не молчаливы будем. Радость не терпит в нас молчания» (к семантике триумфа в петровскую эпоху). *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение*. Вып. 2. Тарту, 1996, 51–67.
- Погосян Е. А. *Петр I – архитектор российской истории*. СПб., 2001.
- Погосян Е. А. Петр I накануне петровских реформ. *Лотмановский сб.* Вып. 3. М., 2004 (а), 13–40.
- Погосян Е. И. С. Мазепа в русской официальной культуре 1708–1725 гг. В сб.: G. Siedina (a cura di). *Mazepa e il suo tempo: Storia, cultura, società = Mazepa and His Time. History, Culture, Society: Studi presentati al Congresso internazionale su «Mazepa e i suoi continuatori: Storia, cultura, letteratura», tenuto sia Gargnano sul Gardane i giorni 7–11 maggio 2002*. Alessandria, 2004 (b), 315–332.
- Погосян Е., Сморгжевских М. «Я Деву в солнце зрю стоящу...»: Образ апокалиптической Жены в русской официальной культуре 1695–1742 гг. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. Вып. 8: История и историософия в литературном преломлении. Tartu, 2002, 9–37.
- Подсобляев Е. Ф. Античные традиции в военном искусстве Петра Великого. *Менишиковские чтения* 2015, 6, 154–169.

- Полевой П. Н. Шхонебек А. *Русский биографический словарь. Изд. под набл. А. А. Половцова*. Т. 23. СПб., 1911, 556–557.
- Полуденский М. П. Русское посольство при дворе Лудовика XIV. *Русский вестник* 1863, 47 (10), 602–622.
- Потин В. М. *Монеты, клады, коллекции: Очерки нумизматики*. СПб., 1993. *Походный журнал 1722 г.* СПб., 1855.
- Пекарский П. П. Разбор сочинения г. Чистовича «Феофан Прокопович и его время». В кн.: *Тридцать четвертое и последнее присуждение учрежденных П. Н. Демидовым наград. 25 июня 1865 г.* СПб., 1866, 117–146.
- Пуфендорф С. *Введение в историю европейскую*. СПб., 1718.
- Пуфендорф С. *О должности человека и гражданина по закону естественному. Книги две*. СПб., 1726.
- Пушкарев Л. Н. *Общественно-политическая мысль России. Вторая половина XVII века: Очерки истории*. М., 1982.
- Радишаускайте Н. В. «Овидиевы фигуры», издание весьма редкое. *Словесница искусств* 2011, 27/1, сетевое изд.: <http://slovoart.ru/node/811#7>.
- Раков Ю. А. *Скульптурный Олимп Петербурга: Путешествие в антично-мифологический Петербург*. СПб., 2000.
- Рамазанова Д. Н. *Братья Лихуды и начальный этап истории Славяно-греко-латинской академии: Дисс. канд. ист. наук*. М., 2003.
- Рамазанова Д. Н. Ученики Иоанникия и Софрония Лихудов в Славяно-греко-латинской Академии 1685–1694 гг. В сб.: Л. А. Тимошина (сост.) *Историография, источниковедение, история России X–XX вв.* М., 2008, 353–364.
- Рамазанова Д. Н. Сочинение Иоанникия и Софрония Лихудов «Плач святых Христовы Восточные церкви». *Россия и Христианский Восток*. Вып. 4/5. М., 2015, 648–659.
- Рамазанова Д. Н. Рукописная и печатная книга в учебной практике Славяно-греко-латинской академии в конце XVII века. В сб.: М. В. Тендрякова и В. Г. Безрогов (ред.) «*В России надо жить по книге*»: *Начальное обучение чтению и письму (становление учебной книги в XVI–XIX вв.)*. М., 2015, 42–52.
- Рамазанова Д. Н. *Итальянская школа Братьев Лихудов в Москве (1697–1700)*. М., 2019.
- Рамазанова Д. Н. Лихуды. *Православная энциклопедия*. Т. 31. М., 2020, 311–314, <https://www.pravenc.ru/text/2110625.html>.
- Раскин А. Г. *Триумфальные арки Ленинграда*. Л., 1977.
- Раскин А. Г. *Петровворец: Дворцы-музеи, парки, фонтаны*. Л., 1988.
- Раскин А. Г., Митрохина Л. Н. Фонтан «Самсон» — монумент доблести русских воинов. *Петербургские искусствоведческие тетради*. Вып. 27. СПб., 2017, 150–171.
- Ригельман А. И. *Летописное повествование о Малой России и ее народе и козаках вообще*. М., 1847.

- Ровинский Д. А. *Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв.* СПб., 1895.
- Ровинский Д. А. *Русские народные картинки.* СПб., 1900.
- Рогов К. Ю. Три эпохи русского барокко. *Тыняновский сборник.* Вып. 12: X–XI–XII Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М., 2006, 9–101.
- Рогов К. Ю. Из комментариев к латинской оде Феофана 1727 года: К поэтике панегирика. В сб.: Вроон Р. и др. (сост.) *И время, и место: Историко-литературный сборник к 60-летию А. Л. Осипова.* М., 2008, 55–31.
- Руденко С. И. *Сибирская коллекция Петра I: Свод археологических источников.* М.–Л., 1962.
- Рыбалка А. А. «Бывый брат инок Никодим»: Адам Бурхард Селлий в России. *Valla* 2018, 4 (1–2). 65–77.
- Рыбалко Н. В. Барсов. *Православная энциклопедия.* Т. 4. М., 2009, 354–355, <https://www.pravenc.ru/text/77608.html>.
- Рычаловский Е. Е. (отв. ред.) *Полтавская битва 27 июня 1709 года: Документы и материалы.* М., 2011.
- Савельева Е. А. (сост.) *Библиотека Я. В. Брюса: Каталог.* Л., 1989.
- Саверкина И. И. *Греческая скульптура V в. до н. э. в собрании Эрмитажа.* Л., 1986.
- Сазонова Л. И. *Литературная культура России: Раннее Новое время.* М., 2006.
- Саломатова О. В. Антропонимы небиблейского происхождения в проповедях Стефана Яворского. *Вопросы ономастики* 2014, 1 (16), 116–121.
- Самарин Ю. Ф. *Сочинения. Т. 5: Стефан Яворский и Феофан Прокопович.* Изд. Д. Самарина. М., 1880.
- Сапунов Б. В. *Книга в России в XI–XIII вв.* Л., 1978.
- Свиясов Е. В. (сост.) *Античная поэзия в русских переводах: Библиографический указатель.* СПб., 1998.
- [Селлий А.] *Зерцало историческое государей российских. Древняя российская вивлиофика.* Ч. 16. М., 1791, 12–39.
- Селлий А. *Каталог писателей, сочинениями своими объяснявших гражданскую и церковную историю России. Переведен в Вологодской семинарии [Е. Болховитиновым].* М., 1815.
- Семевский М. И. Петр Великий как юморист. В кн.: М. И. Семевский. *Слово и дело: 1700–1725.* СПб., 1884, 277–376.
- Серман И. З. Литературно-эстетические интересы и литературная политика Петра I. XVIII век. Сб. 9: *Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века.* Л., 1974, 5–49.
- Сидоров А. А. *Рисунок старых русских мастеров.* М., 1956.
- Сменцовский М. Н. *Братья Лихуды: Опыт исследования из истории церковного просвещения и церковной жизни конца XVII и начала XVIII веков.* СПб., 1899.

- Смирнов С. *История Московской Славяно-греко-латинской академии*. М., 1855.
- Смирнов Н. А. *Орел Российский: Творение Симеона Полоцкого*. СПб. 1915.
- Сморжевских-Смирнова М. *Ингерманландия, Эстляндия и Лифляндия в церковном панегирике Петровской эпохи*. Tallinn, 2013, электронная версия без пагинации: http://www.smorzhevskihh.com/Public/Thesis/Thesis_main.html.
- Соболевский А. И. *Переводная литература Московской Руси XIV–XVII веков: Библиографические материалы*. СПб., 1903.
- Соловьев К. А. Образы русской истории в ораторской прозе Феофана Прокоповича. *Христианское чтение* 2015, 5, 97–120.
- Спасский И. Г. На заре русской нумизматики. В кн.: Г. Н. Комелова (науч. ред.) *Культура и искусство Петровского времени*. Л., 1977, 54–62.
- Спасский И. Г. Очерки по истории русской нумизматики. *Нумизматический сборник* 1955, 25, 34–108.
- Сперанская Н. М. Дневник Персидского похода 1722–1723 гг. из Библиотеки Вольтера. В сб.: А. В. Кобак, М. В. Петрова (сост.) *Петр I и Восток: Материалы XI Международного Петровского конгресса*. СПб., 2019, 164–184.
- Спиридонова Л. В., Курбанов А. В. Курс логики Софрония Лихуда в Славяно-греко-латинской академии. *Acta Eruditorum* 2019, 30, 18–24.
- Спиридонова Л. В., Курбанов А. В. Неизданные логические сочинения Герасима Влаха. *Philosophy Journal* 2021, 14 (4), 144–156.
- Спиридонова Л. В., Курбанов А. В. Античные прогимнасы в классе Софрония Лихуда. *Philologia classica* 2022, 17, 125–141.
- Спицын А. А. Сибирская коллекция Кунсткамеры. *Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества* 1906, 8, 227–248.
- Старикова Л. М. *Театр в России XVIII века: Опыт документального исследования*. М., 1997.
- Старикова Л. М. Панорама театрально-зрелищной жизни русских столиц в петровскую эпоху. *Вопросы театра / Proscenium* 2017, 1/2, 141–169.
- Стенник Ю. В. (отв. ред.) *Дашкова Е. Р. Записки 1743–1810*. Л., 1985.
- Стефан Яворский. Слова. *Труды Киевской духовной академии* 1865, дек., 499–523; 1874, июнь, 72–121; окт., 123–154; дек., 505–520; 1875, янв., 118–128; март, 631–647; май, 486–505; сент., 463–492; окт., 124–145 (всюду – 2-й паг.).
- Стефан Яворский. *Риторическая рука. Пер. с лат. Федора Поликарпова (Издания Общества любителей древней письменности. Вып. 20)*. [СПб.], 1878.
- Стефан Яворский. *Сочинения. Публ., вступ. ст., словарь терминов и указ. имен Н. Н. Бородкиной*. Саратов, 2014.

- Стефани Л. Э. Объяснение некоторых художественных произведений Императорского Эрмитажа. В кн.: *Отчет Императорской археологической комиссии за 1867г.* СПб., 1868, 5–211.
- Суториус К. В. Нравственное богословие как учебный предмет в Киево-Могилянском коллегииуме / академии до 1760 г. *Религиоведение* 2010, 2, 34–49.
- Суториус К. В. Преподавание братьями Лихудами философии в Московской Славяно-греко-латинской академии в 1692–1694 годах по материалам рукописных источников. *Очерки феодальной России*. Вып. 20. М.–СПб., 2017, 356–384.
- Суториус К. В. Богословские курсы на латинском языке в Киево-Могилянской академии в XVIII веке: Текстологические проблемы. *Чтения отдела русской литературы XVIII века*. Вып. 8. М.–СПб., 2018, 165–186.
- Суториус К. В. Нравственное богословие в Киево-Могилянской академии по материалам рукописных источников. *Вестник СПбГУ. История* 2018, 63 (1), 5–28.
- Тарле Е. В. Северная война и шведское нашествие на Россию. *Собрание сочинений в 12-ти томах*. Т. 10. М., 1959, 363–863.
- Татарский И. А. *Симеон Полоцкий. Его жизнь и деятельность: Опыт исследования из истории просвещения и внутренней церковной жизни во вторую половину XVII в.* М., 1886.
- Творогов О. В. Троянские сказания в древнерусской литературе. В кн.: О. В. Творогов (подг. текста, статьи, комм.), М. Н. Ботвинник (комм.) *Троянские сказания: Средневековые рыцарские романы о Троянской войне по русским рукописям XVI–XVII веков*. Л., 1972, 148–190.
- Титлинов Б. В. Никодим Селлий. *Русский биографический словарь*. Изд. поднабл. А. А. Половцова. Т. 11. СПб., 1914, 343–344.
- Тихомиров Ф. Трактаты Феофана Прокоповича о Боге едином по существу и троичном в Лицах. СПб., 1884.
- Тихомирова М. А. *Памятники. Люди. События: Из записок музейного работника*. Л., 1984.
- Тихонравов Н. С. *Русские драматические произведения 1672–1725 годов*. Т. 1–2. СПб., 1874.
- Ткаченко А. В. (ред.) *Великие русские победы в медали и гравюре. К 200-летию победы в Отечественной войне 1812 года: Каталог медалей и гравюр из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина*. М., 2014.
- Трей Е. (также Г.) *Указатель скульптурного музея Императорской Академии художеств*. СПб., 1871.
- Трофимов А. Е. Многоязычие в литературной культуре петровской эпохи: «Епиникион» Феофана Прокоповича. *Летняя школа по русской литературе* 2018, 14, 335–352.

- Трофимов А. Е. Употребление античных и библейских имен в «Слове похвальном о преславной над войсками свейскими победе» Феофана Прокоповича. *Литературная культура России XVIII века*. Вып. 8. СПб., 2019, 7–18.
- Трофимов А. Е. Композиционные особенности прозаических панегириков в честь Полтавской победы (на материале творчества Стефана Яворского и Феофана Прокоповича). *Летняя школа по русской литературе* 2020, 16, 223–238.
- Трофимов А. Е. *Полтавская победа в русской панегирической литературе XVIII века*. ВКР маг. фил. СПб., 2021.
- Трофимова А. А. (ред.) *Мечта об Италии: Коллекция маркиза Кампаны*. СПб., 2021.
- Тюхменева Е. А. *Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века*. М., 2005 (а).
- Тюхменева Е. А. К истории сочинения и осуществления программ произведений искусства в России в первой половине – середине XVIII века: Славяно-греко-латинская академия – Академия наук – Академия художеств. В сб.: И. В. Рязанцев (ред.) *Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы*. М., 2005 (b), 53–79.
- Ульяновский В. И. «Библиотечное зеркало» киевских монастырей XVII–XVIII вв.: Книги «живые» и «мертвые», доминанты латинские и кириллические. *Христианское чтение* 2020, 6, 1–35.
- Ундольский В. М. Похвальное слово Софрония Лихуда Екатерине I. *Русский Архив* 1863, 6, 761–776.
- Устрялов Н. Г. *История царствования Петра Великого*. Т. 1–6. СПб., 1858–1863.
- Уткина Н. Ф. Философские и общественно-политические взгляды противников церковной реформы. Стефан Яворский и его единомышленники. В кн.: Н. Ф. Уткина, А. Д. Сухов (отв. ред.) *Русская мысль в век Просвещения*. М., 1991, 95–113.
- Феатрон, или Позор исторический, изъясляющий повсюдную историю Священного Писания и гражданскую <...> вкратце ради удобного памятования чрез Вилгелма Стратемана собранный <...>*. СПб., 1724.
- Федоров В. И. «Поэтика» Феофана Прокоповича (из истории русской эстетической мысли кануна формирования классицизма). *Ученые записки МГПИ им. Ленина* 1971, 455, 302–311.
- Федотова М. А. О двух источниках украинских проповедей Димитрия Ростовского (Фома Младзяновский и Корнелий а Лапиде). *ТОДРЛ* 1993, 48, 343–350.
- Федотова М. А. Комментарии Корнелия а Ляпиде к библейским книгам и ранние проповеди Димитрия Ростовского. *Перевод Библии в литературе*

- народов России, стран СНГ и Балтии: Материалы конференции. Москва, 2–3 декабря 1999. М., 2003, 425–443.
- [Феофан Прокопович.] *Панегирикос, или Слово похвальное о преславной над войсками швейскими победе* <...>. [Киев, 1709].
- Феофан Прокопович. *Слова и речи поучительные, похвальные и поздравительные, собранные и некоторые вторым тиснением, а другие вновь напечатанные*. Т. 1–4. СПб., 1760–1774.
- Феофан Прокопович. *История императора Петра Великого, от рождения его до Полтавской баталии и взятия в плен остальных шведских войск при Переволочне, включительно*. СПб., 1773.
- Феофан Прокопович. *Рассуждение о нетлении мощей святых угодников Божиих, в Киевских пещерах нетленно почивающих* <...>. Киев, ³1823.
- Феофан Прокопович. *Сочинения*. Под ред. И. П. Еремина. М.–Л., 1961.
- Феофан Прокопович. *Філософські твори*. В 3 т. Переклад з лат. В. Д. Литвинова та ін. Київ, 1979–1981.
- Феофан Прокопович. *Об искусстве риторическом десять книг*. Пер. с лат. Г. А. Стратановского, отв. ред. С. И. Николаев. М.–СПб., 2020.
- Флеров А. Разбор «Слова о победе под Полтавой в 1709 году» Стефана Яворского. *Филологические записки* 1894, 1, 1–28 (3-й паг.); 1896, 3, 29–42 (4-й паг.).
- Фонкич Б. Л. Новые материалы для биографии Лихудов. *Памятники культуры: Новые открытия*. 1987. М., 1988, 61–70.
- Фролов Э. Д. *Русская наука об античности: Историографические очерки*. СПб., 1999.
- Фурсенко В. В. Поликарпов-Орлов Ф. П. *Русский биографический словарь*. Изд. под набл. А. А. Половцова. Т. 14. СПб., 1910, 346–351.
- Хмелевских И. В., Карначев А. Е. *Библиотека Петра Великого: Западно-европейские печатные книги*. СПб., 2016.
- Ховрина Т. Л. Иноязычные слова и их славяно-русские соответствия в переводных словарях начала XVIII века. *Вестник Вологодского университета. Сер. исторических и филологических наук* 2021, 22 (3), 100–103.
- Холоднова О. А. Деятельность Никола Пино в Петергофе. В сб.: О. С. Капполь (ред.) *300 лет Петергофской дороге. 300 лет Ораниенбауму: История. Реставрация. Музеефикация*. СПб., 2013, 9–26.
- Чичулин Н. Крекшин П. Н. *Русский биографический словарь*. Изд. под набл. А. А. Половцова. Т. 9. СПб., 1902, 423–425.
- Чежина Ю. И. История лошади: Интерпретация античной идеи в конном монументе Петру I работы Б.-К. Растрелли. В сб.: С. В. Мальцева и др. (ред.) *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. СПб., 2015, 513–517.
- Чекмарев А. В., Зарудный И. П. *Православная энциклопедия*. Т. 19. М., 2013, 658–660, <https://www.pravenc.ru/text/182639.html>.

- Черникова Т. В. Европейские новшества как внешний декор государственной пропаганды Петра I. *Вестник МГОУ. История и политические науки* 2022, 2, 30–47.
- Черноглазов Д. А. Кого цитирует Феофил Коридалевс?: Замечания о греческом письмовнике XVII века. *Индоевропейское языкознание и классическая филология: Материалы чтений памяти И. М. Тронского*. СПб., 2019, 23, 1103–1115.
- Чистович И. А. *История Санкт-Петербургской духовной академии*. СПб., 1857.
- Чистович И. А. *Неизданные проповеди Стефана Яворского*. СПб., 1867.
- Чистович И. А. *Феофан Прокопович и его время*. СПб., 1868.
- Чумичева О. В. Большой Московский собор 1666–1667 гг. *Православная энциклопедия*. Т. 5. М., 2009, 679–684, <https://www.pravenc.ru/text/149721.html>.
- Шамин С. М. Карион (Истомин). *Православная энциклопедия*. Т. 31. М., 2017, 111–115, <https://www.pravenc.ru/text/1681053.html>.
- Шаму М. Античная Венера Петра Великого. В кн.: Е. Н. Кальшиков, Г. Б. Богуславская (ред.) *Петровские памятники России и Европы*. СПб., 2016, 624–634.
- Шаркова И. С. *Россия и Италия: Торговые отношения в XV – первой четверти XVIII в.* Л., 1981.
- Шафиров П. П. Рассуждение о причинах Свейской войны. В кн.: Н. И. Павленко (сост.) *«Россию поднял на дыбы»*. Т. 1. М., 1987, 461–549.
- [Шейн А. С.?] *Поход боярина и большого полку воеводы Андрея Семеновича Шеина к Азову*. СПб., 1773.
- Шилков В. Ф. *Русская архитектура первой половины XVIII века*. М., 1954.
- Шиппан М. Путешествие Петра I по немецким землям в 1716–1717 годах. В сб.: Д. Ю. Гузевич (сост.) *Европейские маршруты Петра Великого: К трехсотлетию визита Петра Великого во Францию. Материалы IX Международного Петровского конгресса*. СПб., 2018, 50–72.
- Шицгал А. Г. *Русский гражданский шрифт: 1708–1958*. М., 1959.
- Шицгал А. Г. *Русский типографский шрифт*. М., 1974.
- Шляпкин И. А. *Св. Димитрий Ростовский и его время*. СПб., 1891.
- Шляпкин И. А. *Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени*. СПб., 1898.
- Шмараков Р. Л. *Поэзия Клавдиана в русской литературе*. М., 2006.
- Шмидт И. М. *В. И. Демут-Малиновский*. М., 1960.
- Шмурло Е. Ф. *Вольтер и его книга о Петре Великом*. Прага, 1929.
- Шмурло Е. Ф. Критические заметки по истории Петра Великого. *ЖМНП* 1902, 4, 340; 421–439.
- Штелин Я. *Подлинные анекдоты Петра Великого*. СПб., 1787.
- [Штелин Я.] *Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России*. Пер. с нем., вступ. ст., прим. К. В. Малиновского. Т. 2. М., 1990.

- Шулепова Э. А. и др. *Музееведческая мысль в России XVIII–XX веков: Сб. документов и материалов*. М., 2010.
- Щеглова С. А. Вірші про Мазепу, складені після його «зради». *Записки Українського наукового товариства в Києві* 1926, 21, 82–111.
- Щербачев Ю. Н. (изд., пер.) *Записки Юста Юля, датского посланника при Петре Великом (1709–1711)*. М., 1899.
- Шукина Е. С. О России за ее пределами: Западноевропейские медали собрания Эрмитажа на события истории России конца XVII – первой четверти XVIII века. В сб.: В. М. Потин (ред.) *Прошлое нашей Родины в памятниках нумизматики*. Л., 1977, 126–143.
- Юмангулов В. Я. *Петергофский Самсон: Биография памятника*. СПб., 2015.
- Юмангулов В. Я., Хадеева Н. Ю. *Скульптура Нижнего парка и Верхнего сада: Каталог коллекции*. СПб., 2016.
- Юмангулов В. Я., Хадеева Н. Ю. *Скульптура Ораниенбаума: Каталог коллекции*. СПб., 2019.
- Юркин И. Н. А. А. Винуис и Петр, еще не Великий. В сб.: А. В. Кобак, О. Л. Кувалдина и др. (сост.) *Россия – Нидерланды: Диалог культур в европейском пространстве*. СПб., 2014, 206–214.
- Ю. Ф. Археологическое исследование о статуе Таврической Венеры и акты, относящиеся к ее приобретению. *Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете*. 1848, 3 (7), 137–146.
- Яблонская Е. А. Мифологические сюжеты в декоре двух немецких аркебуз первой половины XVII века из собрания Музеев Московского Кремля. *Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»: Материалы и исследования*. Вып. 28: Оружейное собрание музеев Московского Кремля: Памятники, история, проблемы изучения. М., 2018, 162–170.
- Яковлева П. Т. *Первый русско-китайский договор 1689 г.* М., 1958.
- Яламас Д. А. Приветствия учеников Славяно-греко-латинской академии московскому патриарху Иоакиму. В сб.: А. Е. Tachiaos (ed.) *The Legacy of the Saints Cyril and Methodius to Kiev and Moscow*. Thessaloniki, 1992, 513–519.
- Яламас Д. А. Два неопубликованных панегирика братьев Лихудов. *Византийский временник* 1994, 55 (80), 1, 210–214.
- Яламас Д. А. Послание Иоанникия Лихуда князю В. В. Голицыну. *Россия и Христианский Восток*. Вып. 1. М., 1997, 179–184.
- Яламас Д. А. Рекомендательная грамота восточных патриархов братьям Лихудам. *Очерки феодальной России*. Вып. 4. М., 2000, 298–311.
- Яламас Д. А. Средневековая греческая грамматическая традиция и труды братьев Лихудов. *Материалы научной конференции «Первые Лихудовские Чтения», Великий Новгород, 11–14 мая 1998 года*. Великий Новгород, 2001, 37–51.

- Яламас Д. А. *Значение деятельности братьев Лихудов в свете греческих, латинских и славянских рукописей и документов из российских и европейских собраний*. Дисс. докт. филол. наук. М., 2007.
- Яламас Д. А. Произведение «О поэтическом или метрическом искусстве» братьев Лихудов и стихотворные упражнения учеников. *Кафедра* 2021, 9, 37–57.
- Ястребов А. Братья Лихуды в Падуе и Венеции. *Вестник церковной истории* 2015, 1/2 (37/38), 212–254.
- Ястребов А. *Русско-венецианские дипломатические связи в эпоху Петра Великого: Россия и греческая община Венеции*. М., 2018.
-
- Abbot J. The Aeneid and the Concept of *dolus bonus*. *Vergilius* 2000, 46, 59–82.
- Albertus Magnus B. *Opera omnia. Cura ac labore A. Borgnet*. Vol. 15. Parisiis, 1892.
- Albrecht M. von. *Geschichte der römischen Literatur von Andronicus bis Boethius und ihr Fortwirken*. Berlin – Boston, 2012.
- Algarotti F. Essais sur la question, pourquoi les grands génies paroissent ensemble et fl issent dans le même temps. Dans: *Œuvres du compte Algarotti, trad. de l'italien*. Vol. 3. Berlin, 1772, 219–254.
- Andersen D. Der russische Kirchenhistoriker Burchard Adam Sellius aus Tondern. *Heimatblätter aus Nordschleswig* 1936, 197–202.
- Androsov S. La raccolta de sculture di Pietro il Grande: collezione reale e collezione virtuale. In: L. Tonini (ed.) *Il collezionismo in Russia da Pietro I all'Unione Sovietica*. Napoli, 2009, 11–22.
- Amelung W. *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*. Vol. 2. Berlin, 1908.
- Artamonov M. *Treasures from Scythian Tombs in the Hermitage Museum*. London, 1969.
- Asheri D. *A Commentary on Herodotus. Books 1–4*. Oxford – New York, 2007.
- Ashmole B. *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall*. Oxford, 1929.
- Ayala B. *De iure et officiis bellicis et disciplina militari libri III*. Antverpiae, 1597.
- Balesi S. Una famiglia di stampatori a Roma fra Cinque e Seicento, i Vaccari. In: G. Saporì (ed.) *Il mercato delle stampe a Roma (XVI–XIX secolo)*. Roma, 2008, 57–85.
- Bayer Th. S. De Venere Cnidia in Crypta conchylia Horti imperatorii ad Aulam Aestivam et in duobus numis [sic] Cnidiis. *Commentarii Academiae scientiarum Petropolitanae* 1735, 4 (ad a. 1729), 259–274 (= Bayerus T. S. *Opuscula ad historiam antiquam etc.* Halae, 1770, 1–13).
- Bayer Th. S. *Historia regni Graecorum Bactriani*. Petropoli, 1738.
- [Bayer Th. G. S.] Vita Theophanis Prokopovitsch. *Nordische Nebenstunden* 1776, 1, 251–270.
- Bell J. *Travels From St. Petersburg in Russia to Diverse Parts of Asia*. Glasgow, 1763.
- Bergman B. von. Peter der Große als Mensch und Regent. T. 1. Königsberg, 1823; T. 2. Riga, 1825.

- Bernoulli J. *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen, Curland, Rußland und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778. Bd. 5: Fortsetzung des Aufenthalts zu St. Petersburg, nebst einem Anhang von Moskau.* Leipzig, 1780.
- Bernoulli J. J. *Aphrodite: Ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie.* Leipzig, 1873.
- Beschorner A. *Untersuchungen zu Dares Phrygius-Narr.* Tübingen, 1992.
- Bieber M. *Die antiken Skulpturen und Bronzen des Königliches Museum Fridericianum in Cassel.* Marburg, 1915.
- Blanco Freijeiro A. El fauno del cabrito. *Archivo Español de arqueología* 1951, 24, 155–159.
- Blinkenberg C. *Knidia: Beiträge zur Kenntnis der Praxitelischen Aphrodite.* Kopenhagen, 1933.
- Boardman J. *The Diffusion of Classical Art in Antiquity.* Princeton, 1994.
- Borda M. *La scuola di Pasiteles.* Bari, 1953.
- Botley P. *Learning Greek in Western Europe, 1396–1529: Gramma, Lexica, and Classroom Texts.* Philadelphia, 2010.
- Brandt G. W., Hogendoorn W. *German and Dutch Theatre, 1600–1848.* Cambridge, 1993.
- Broggi Bercoff G. The «Letopisec» of Dimitrij Tuptalo, the Metropolitan of Rostov, in the Context of Western European Culture. *Ricerche slavistiche* 1993, 39/40, 293–364.
- Broggi Bercoff G. Ambiguity as a Main Component in the Discourse of “Mazepian Literature”. In: *Іван Мазена і його доба: Матеріали міжнародної наукової конференції.* Київ, 2008, 368–394.
- Broggi Bercoff G. Poltava: A Turning Point in the History of Preaching. *Harvard Ukrainian Studies* 2009/2010, 31, 205–226.
- Bruce P. H. *Memoirs of Peter Henry Bruce, Esq., a Military Officer in the Services of Prussia, Russia & Great Britain Containing an Account of His Travels in Germany, Russia, Tartary, Turkey, the West Indies, as also Several Very Interesting Private Anecdotes of the Czar Peter I of Russia.* London, 1782.
- Buberl B., Dückerhoff M. (Hg.) *Palast des Wissens: Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen. Bd. 1: Katalog zur Ausst. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, 25.01–21.04.2003; Schlossmuseum Gotha, 1.08–16.11.2003; Bd. 2: Beiträge.* München, 2003.
- Bury M. *The Print in Italy: 1550–1625.* London, 2001.
- Bushkovich P. *Peter the Great: The Struggle for Power, 1671–1725.* Cambridge, 2004.
- Bushkovitch P. Political Ideology in the Reign of Peter I: Feofan Prokopovich, Succession to the Throne and the West. ГИИМ: Доклады по истории 18 и 19 вв. — *DHI Moskau: Vorträge zum 18. und 19. Jahrhundert* 2012, 1, сетевое изд.: https://perspectivia.net/receive/ploneimport_mods_00011443?q=Bushkovitch.
- Butler W. E. Grotius' Influence in Russia. In: H. Bull et al. (ed.) *Hugo Grotius and International Relations.* Oxford, 1990, 257–266.

- Caramuel I. *Haplotēs de restrictionibus mentalibus disputans*. Lugduni, 1672.
- Caramuel I. *Theologiae oralis fundamentalis liber primus, de principiis moralibus*. Lugduni, 1676.
- Cariou M. Le topos de l'ineff le dans les catalogues poétiques. *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 2014, 88, 27–58.
- Carlson E. (Hg.) *Die eigenhändigen Briefe König Karls XII. Autorisierte deutsche Übersetzung von F. Mewlag*. Berlin, 1894.
- Catiforo A. *Vita di Pietro il Grande imperador della Russia; estratta da varie memorie pubblicate in Francia, e in Olanda*. Venezia, 1748.
- Chance J. F. George I and Peter the Great after the Peace of Nystad. *The English Historical Review* 1911, 26 (102), 278–309.
- Chernukhin J. *Greek Manuscripts in the Collections of Kyiv: Catalogue*. Kyiv – Washington, 2000.
- Chrissidis N. A. *An Academy at the Court of the Tsars: Greek Scholars and Jesuit Education in Early Modern Russia*. DeKalb, 2016, 139–159.
- Clarac F. de. *Musée de sculpture antique et moderne*. T. 4. Paris, 1836–1837.
- Collis R. *The Petrine Instauration: Religion, Esotericism and Science at the Court of Peter the Great, 1689–1725*. Leiden – Boston, 2012.
- Cornelius a Lapide R. P. *Commentaria in Epistolas canonicas*. Antverpiae, 1627.
- Corrigan B. Two Renaissance Views of Carthage: Trissino's "Sofonisba" and Castellini's "Asdrubale". *Comparative Drama* 1971, 5/3, 193–206.
- Corso A. *The Art of Praxiteles: The Mature Years*. Rome, 2007.
- Courcelle P. *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide. P. 1: Les témoignages littéraires*. Paris, 1984.
- Cracraft J. Feofan Procopovich and the Kiev Academy. In: R. L. Nichols, Th. G. Stavrou (eds). *Russian Orthodoxy under the Old Regime*. Minneapolis, 1978, 44–64.
- Degani E. (ed.) *Hipponax. Testimonia et fragmenta*. Stuttgart – Leipzig, 1991.
- Dominik W. J. *Reading Pliny's Panegyricus within the Context of Late Antiquity and the Early Modern Period*. In: S. Papaioannou et al. (eds). *Brill's Companion to the Reception of Ancient Rhetoric*. Leiden – Boston, 2022, 135–169.
- Drozdek A. Feofan Prokopovich: From Theology to Politics. *Studia Gdańskie* 2010, 27, 179–201.
- Dvořák P., Schmutz J. (eds). *Juan Caramuel Lobkowitz: The Last Scholastic Poly-math*. Praha, 2008.
- Eeghen I. H. van. De verzameling van Jakob de Wilde of het Museum Wildeanum op Keizergracht 333. *Jaarboek Amstelodamum* 1979, 51, 72–92.
- Egorova S. Venus Gallery Project by Yuri Kologrivov: The List in Italian. *Baltic Journal of Art History* 2021, 22, 191–196.
- Epistulae illustrissimi ac reverendissimi Theophanis Prokopowitsch variis temporibus ad varios amicos datae* <...>. Mosquae, 1776.
- Fähler E. *Feuerwerke des Barock: Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis 18. Jahrhundert*. Stuttgart, 1974.

- Fairve d'Arcier L. *Histoire et géographie d'un mythe: La circulation des manuscrits du De excidio Troiae de Darès le Phrygien (VIII^e – XV^e s.)*. Paris, 2006.
- Felletti Maj B. M. Afrodite pudica: Saggio dell arte ellenistica. *Archeologia classica* 1951, 3 (1), 33–65.
- Feofan Procopovic. *De arte rhetorica libri X. Kijo viae 1706*. Hg. von. R. Lachmann. Köln – Wien, 1982.
- Fleming J. A. *Defending Probabilism: The Moral Theology of Juan Caramuel*. Washington, 2006.
- Furtwängler A., Wolter P. (Hg.) *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München*. München, 1910.
- Geier W. *Russische Kulturgeschichte in diplomatischen Reiseberichten aus vier Jahrhunderten: Sigmund von Herberstein, Adam Olearius, Friedrich Christian Weber, August von Haxthausen*. Wiesbaden, 2004.
- Gstach R. *Die Liebes Verzweiflung des Laurentius von Schnüffis Eine bisher unbekannte Tragikomödie der frühen Wanderbühne mit einem Verzeichnis der erhaltenen Spieltexte*. Berlin – Boston, 2017.
- Guédéonow E. *Ermitage Impérial: Musée de sculpture antique*. СПб., 1865.
- Giuliano A. *Museo Nazionale Romano: Le Sculture*. Vol. I, 1. Roma, 1979.
- Gurlitt C. *Andreas Schlüter*. Berlin, 1891.
- Harris N. The Lion in Medieval Western Europe: Toward an Interpretive History. *Traditio* 2021, 125, 185–213.
- Haskell F., Penny N. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*. New Haven – London, 1981.
- Havelock C. M. *The Aphrodite of Knidos and Her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*. Ann Arbor, 1995.
- Heine C. *Johannes Velten: Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im XVII. Jahrhundert*. Halle, 1887
- Helbig W. *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*. Bd. 1–4. Tübingen, 1963–1972.
- Herrmann A. The Biter: A Late Hellenistic Astragal Player. In: G. Kopcke, M. B. Moore (ed.) *Studies in Classical Art and Archaeology: A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*. Locust Valley, 1979, 163–173.
- Herrmann E. *Peter der Grosse und der Zarewitsch Alexei: Vornehmlich nach und aus der gesandtschaftlichen Correspondenz Friedr. Christian Weber's*. Leipzig, 1882.
- Himmelman N. *Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei*. Wiesbaden, 1971.
- Himmelman N. *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*. Opladen, 1980.
- Hinterkeuser G. Andreas Schlüter und das Ideal des barocken Lustgebäudes: Bauten und Entwürfe für Berlin, Freienwalde, Schwerin und Peterhof. *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 2010, 64, 243–276.
- Hippesley A. (ed., comm.), Sazonowa L. I. (ed.) *Simeon Polockij Vertograd Mnogocvetnyj*. Vol. 1–3. Böhlau, 1996 – 2000.

- Holeindre J. V. Ruse de guerre et perfidie dans le droit naturel moderne: Grotius et Pufendorf. Dans: N. Grangé (éd.) *Penser la guerre au XVII^e siècle*. Paris, 2012, 139–158.
- Irvine E. V. *The Oriental Ambassador in Seventeenth-Century French Comedy*. Diss. Univ. of Kent, 2004, <https://kar.kent.ac.uk/86306/1/410870.pdf>.
- Jänichen M. P. *De iustitia bellorum Alexandri Magni et Caii Iulii Caesaris comparatio*. Wittenberg, 1704.
- Kemmler R. The Emergence of Divergent Text Traditions of Manuel Álvares’ “De Institutione Grammatica Libri Tres” in 16th Century Europe. *Philologia classica* 2020, 15, 107–119.
- Kißel W. (Hg., Übers., Komm.) *A. Persius Flaccus. Satiren*. Heidelberg, 1990.
- Kizenko N. The Battle of Poltava in Imperial Liturgy. *Harvard Ukrainian Studies* 2009/2010, 31, 227–269.
- Klonowski M. *Im Dienst des Hauses Hannover: Friedrich Christian Weber als Gesandter im russischen Reich und in Schweden. 1714–1739*: Diss. Bonn, 2005.
- Koehler H. L’Alectryonophore: Description d’une statue antique du palais impérial de la Tauride. *Mémoires de l’Académie impériale des sciences de St.-Pétersbourg. Sciences politiques, histoire et philologie* 1836, 6 (3), 35–67.
- Köhler H. Über das Kaiserliche Museum von Altertümern zu Zarskoe-Selo. In: Köhler H. *Gesammelte Schriften*. St. Petersburg, 1853. Bd. 6, 1–29.
- Krauß J. *Die Verwandlungen des Ovidii: In Zweyhundert und sechs und zwanzig Kupffern*. Augsburg, [ca. 1695–1700].
- Kroll R. Andreas Schlüter und der Sommerpalast Peters I. *Forschungen und Berichte* 1976, 17, 113–134.
- Lambertus Hortensius Montfortius. *Enarrationes <...> in XII libros P. Vergilii Maronis Aeneidos <...>*. Basileae, [1657].
- Lambros S. P. *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos*. Vol. 2. Cambridge, 1900.
- Lampe G. W. H. *A Patristic Greek Lexicon*. Oxford, 1961.
- Laubischer H. P. *Fischer und Landleute: Studien zur hellenistischen Genreplastik*. Mainz am Rhein, 1982.
- Lausberg H. *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart, 1990.
- Lentin A. (ed., transl., comm.) *Peter the Great: His Law on the Imperial Succession in Russia, 1722. The Official Commentary: Pravda Voli Monarshei vo opredelenii naslednika derzhavy svoei (The Justice of the Monarch’s Right to Appoint the Heir to the Throne)*. Oxford, 1996.
- Lesky A. Troilos (2). *RE*. Bd. 7A (1939), 602–615.
- Lippold G. *Die griechische Plastik*. München, 1950.
- Loewenson L. Some Details of Peter the Great’s Stay in England in 1698: Neglected English Material. *The Slavonic and East European Review* 1962, 40 (95), 442–443.

- Lotz A. *Das Feuerwerk: Seine Geschichte und Bibliographie*. Leipzig, 1941.
- Love I. C. A Preliminary Report of Excavations at Knidos, 1969. *American Journal of Archaeology* 1970, 74, 149–155.
- Lozovan E. D. *Cantemir: Le Panegyrique de Pierre le Grand*. Copenhagen, 1981.
- Λυκόφρονος τοῦ Χαλκιδίδεως *Ἀλεξάνδρα*. Lycophronis Chalcidensis *Alexandrae sive Cassandrae versiones duae: una ad verbum a Gulielmo Cantero, altera carmine expressa per Iosephum Scaligerum* <...> *Huc accessit epitome Cassandrae Graecolatina carmine Anacreontio, eodem auctore*. Basileae, 1566.
- Macaulay T. *The History of England from the Accession of James the Second*. Vol. 1. London, 1915.
- Małek E., Nikołajew S. *Апофтегматы Беняша Будного в переводе Петровского времени*. Łódź, 2012.
- Mansuelli G. A. *Galleria degli Uffi i: Le sculture*. Vol. 1. Rome, 1958.
- Maslov B. Why Republics Always Fail: Pondering Feofan Prokopovich's Poetics of Absolutism. *Вивліоюка* 2014, 2, 24–46, сетевое изд.: <https://iorn.library.illinois.edu/journals/vivliofia/article/view/745>.
- Massie R. K. *Peter the Great: His Life and World*. New York, 1980.
- Mattéi J. M. *Histoire du droit de la guerre, 1700–1819: Introduction à l'histoire du droit international*. Aix-en-Provence, 2006.
- Medvedkova O. *Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, architecte, 1679–1719: De Paris à Saint-Petersbourg*. Paris, 2007.
- Metcalf W. E. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Coinage*. Oxford, 2012.
- Meyer C. *Greco-Scythian Art and the Birth of Eurasia: From Classical Antiquity to Russian Modernity*. Oxford, 2013.
- Michaelis A. Storia della collezione capitolina di antichità fin'no all'inaugurazione del museo (1734). *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 1891, 6, 3–66.
- Millot C. F. X. *Éléments d'histoire générale ancienne et moderne* (1775). T. 9. Paris, 1809.
- Mösener K. Feuerwerk. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Stuttgart, 1983. Bd. 8, 530–607.
- Müller C. O. *Ancient Art and its Remains*. London, 1852.
- Musei Imperialis Petropolitani*. Vol. II, 1: Qua continentur res artificiales. [СПб.] 1741.
- Mustilli D. *Il Museo Mussolini*. Roma, 1939.
- Myrray D. *Museums: Their History and their Use*. Vol. 1. Glasgow, 1904.
- Neuville Foy de la. *Relation curieuse et nouvelle de Moscovie*. Paris, 1698.
- Neverov O. Nuovi materiali per una storia delle sculture decorative del Giardino d'estate. *Xenia* 1987, 13, 85–109.
- Nikolai B. Schlüter A. In: *Neue deutsche Biographie*. Berlin, 2007. Bd. 23, 111–113.
- Nys E. *Le droit de la guerre et les précurseurs de Grotius*. Bruxelles – Leipzig, 1882.

- Okenfuss M. J. *The Rise and Fall of Latin Humanism in Early-Modern Russia: Pagan Authors, Ukrainians, and the Resiliency of Muscovy*. Leiden, 1995.
- Ortolja-Baird A. ‘Chaos naturae et artis’: Imitation, Innovation, and Improvisation in the Library of Sir Hans Sloane. P. 1. *Library and Information History* 2020, 36, 155–174; P. 2. *Library and Information History* 2021, 37, 49–69.
- Overbeck J. A. *Griechische Kunstmythologie*. Bd. 2. Leipzig, 1875.
- Paribeni E. *Museo Nazionale Romano: Sculture greche del V secolo*. Roma, 1953.
- Penzinger S. H. *Novissimum historiae quatuor [sic] mundi monarchiarum, Chaldaeorum nempe, Persarum, Graecorum et Romanorum compendium* <...>. Norimberga, 1711.
- Pfommer M. Zur Venus Colonna: Eine späthellenistische Redaktion der Knidischen Aphrodite. *Istanbuler Mitteilungen* 1985, 35, 173–180.
- Piccolomini A. *De la sfera del mondo*. Venice, 1540.
- Plokhly S. The Two Russias of Teofan Prokopovyč. In: G. Siedina (a cura di). *Mazepa e il suo tempo: Storia, cultura, società = Mazepa and His Time: History, Culture, Society. Studi presentati al Congresso internazionale su “Mazepa e i suoi continuatori: storia, cultura, letteratura”, tenutosi a Gargnano sul Garda nei giorni 7–11 maggio 2002*. Alessandria, 2004, 315–332.
- Pufendorf S. *De officiis hominis et civis iuxta legem naturalem libri duo*. Londini, 1673.
- Pufendorf S. *On the Natural State of Man: The 1678 Latin Edition and English Translation*. Transl., Ann. and Introd. by M. Seidler. Lewiston, 1990.
- Randall M. Marguerite de Navarre and Ambiguous Deceit. *The Sixteenth Century Journal* 2016, 47, 579–598.
- Reddaway W. F. (ed.) *Documents of Catherine the Great: The Correspondence with Voltaire and the Instruction of 1767, in the English text of 1768*. Cambridge, 1931.
- Reinach S. *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*. T. 1. Paris, 1897.
- Reinach S. *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*. T. 3. Paris, 1904.
- Ridgway B. S. *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture*. Madison, 1997.
- Rotmarus V. *Adagiorum et proverbarum versuum ex Aeneide, Georgicis et Bucolicis P. Vergilii Maronis collectorum* <...>. Ingolstadii, 1577.
- Scheicher E. *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*. Wien – München – Zürich, 1979.
- Sherman W. H. *Used Books: Marking Readers in Renaissance England*. Philadelphia, 2008.
- Schissel von Fleschenberg O. *Dares-Studien*. Halle, 1908.
- Simienowicz [sic] C. *Vollkommene Geschütz-Feuerwerck- und Büchsenmeisterey-Kunst*. Übers. T. L. Beeren. Frankfurt am Main, 1676.
- Smith R. R. R. *Hellenistic Sculpture*. London, 1991.
- Spellerberg G. Zur Sophonisbe Daniel Caspers von Lohenstein. In: H. Arntzen et al. (Hg.) *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie: Festschrift für W. Emrich*. Berlin – New York, 1975.

- Spicer J. An “Antique” Brass Candlestick in the Shape of Hercules by Peter Vischer the Younger and Workshop. *The Journal of the Walters Art Museum* 2005, 63, 65–71.
- Stewart A. *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*. Cambridge, 1997.
- Stewart A. *Greek Sculpture: An Exploration*. New Haven – London, 1990.
- Strodel S. *Zur Überlieferung und zum Verständnis der hellenistischen Technopaignien*. Frankfurt am Main, 2002.
- Stürmer R. *Dissertatio politica, disquirens, utrum pecunia sit nervus belli*. Regimonti, 1703.
- Swane D. *Slavonic Manuscripts in The Royal Library*. Copenhagen 1993.
- Symbola et emblemata. Iussu atque auspiciis Sacerrimae Suae Maiestatis Augustissimi Serenissimi Imperatoris Moscoviae Magni Domini Czaris, et Magni Ducis Petri Alexeidis <...> excusa*. Amstelaedami, 1705.
- [Theophanes Prokopowicz]. *Panegyricus de celeberrima victoria, quam Petrus Primus <...> de universis Suecorum exercitibus Deo iuvante reportavit*. S. l., [1709].
- Theophanes Prokopowicz. *Lucubrationes <...> nunc primum in unum corpus collectae et in publicam lucem editae*. Vratislaviae, 1743.
- Theophanes Prokopowicz. *Miscellanea sacra, variis temporibus edita, nunc primum in unum collecta publicoque exhibita*. Vratislaviae, 1744.
- Theophanes Prokopowicz. *Epistulae <...> variis temporibus ad varios amicos datae nunc primum in unum corpus collectae et suo ordine digestae*. Mosquae, 1776.
- Trapp E. (Hg.) *Lexikon zur byzantinischen Gräzität*. Bd. 1–2. Wien, 1994–2017.
- Trofimova A. A. J. J. Winckelmann und die Sammlung antiker Skulpturen der Ermitage. In: M. Kunze, K. Lappo-Danilevskij (Hg.) *Antike und Klassizismus – Winckelmanns Erbe in Russland. Akten des internationalen Kongresses St. Petersburg 30. September – 1. Oktober 2015*. Mainz – Petersburg, 2017, 67–97.
- Uffenbach C. von. *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland*. Bd. 3. Ulm, 1753.
- Verani G. F. *Pantheon argutae elocutionis omnia politioris litteraturae genera complectens, in decem libros distributum*. Messanae, 1670.
- Vierneisel-Schlörb B. *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* München, 1979.
- Vinnius A. *De pactis tractatus*. Edente S. Vinnio, philologo. Lugduni Batavorum, 1646.
- Voltaire F. M. Correspondance 1772–1774. Dans: *Œuvres complètes de Voltaire*. Éd. Garnier. T. 48. Paris, 1882.
- Voltaire F. M. Histoire de Charles XII (1731). Dans: *Œuvres complètes de Voltaire*. Éd. Garnier. T. 16. Paris, 1878.
- Voltaire F. M. Histoire de l’empire de Russie sous Pierre le Grand. T. 2 (1763). Dans: *Œuvres complètes de Voltaire*. Éd. Garnier T. 16., Paris, 1878.
- Vossius G. J. *Poeticarum institutionum libri tres: Institutes of Poetics in Three Books*. Ed., transl. and comm. by J. Bloemendal with E. Rabbie. Vol. 1–2. Leiden, 2010.

- Waldhauer O. *Die antiken Skulpturen der Ermitage*. T. 2. Berlin – Leipzig, 1931.
- Waldhauer O. *Die antiken Skulpturen der Ermitage*. T. 3. Berlin – Leipzig, 1936.
- Wallé P. *Schlüters Wirken in Petersburg: Ergebnisse einer Studienreise*. Berlin, 1901.
- Watanabe-O’Kelly H. The ‘Recreation of the Spirit’: Theatre at the Dresden Court during the Seventeenth Century. In: Watanabe-O’Kelly H. (ed.) *Court Culture in Dresden*. Basingstoke, 2002, 166–192.
- Weber F. Chr. *Memoires pour servir à l’histoire de l’empire Russien, sous le regne de Pierre le Grand*. Haye, 1725.
- [Weber F. Chr.] *Das veränderte Russland, in welchem die jetzige Verfassung des Geist- und weltlichen Regiments <...> in einem bis 1720 gehenden Journal vorgestellt werden*. Th. 1. Frankfurt, 1721; Th. 2. Hannover, 1739.
- Welke M. Höfische Repräsentation und politische Propaganda: Voraussetzungen eines positiven Fürstenbildes? Hof und Herrschaft der ersten Romanovs in der zeitgenössischen Presse. *Daphnis* 1982, 11, 377–397.
- Wes M. A. *Classics in Russia, 1700–1855: Between Two Bronze Horsemen*. Leiden, 1992.
- Williams Craig A. When A Dolphin Loves A Boy: Some Greco-Roman and Native American Love Stories. *Classical Antiquity* 2013, 32, 200–242.
- Williams D., Ogden J. *Greek Gold: Jewelry of the Classical World*. New York, 1994.
- Wulff O. *Die neurussische Kunst im Rahmen der Kulturentwicklung Rußlands von Peter dem Großen bis zur Revolution*. Augsburg, 1932.
- Yalamas D. A. The Significance of Standard Greek for the History of the Russian Literary Language and Culture in the 16th – 18th Centuries: The Linguistic Views of the Leikhoudes Brothers. *Modern Greek Studies Yearbook* 1993, 9, 1–49.

Указатель имен

- Абумов Г. М. 345
Аввакум, протопоп 10, 28, 30
Август Октавиан 14, 45, 64, 191, 278, 366–367, 396, 398–399
Август II Сильный 116
Августин Блаженный 32, 37–38, 44, 184
Авиан Флавий (также Авиений) 117
Авиен 117
Авраам 133
Аврамов М. П. 126, 212
Авсоний 81
Агамемнон 193, 301
Агафон 122
Агриппина Старшая 192
Адам 138, 149, 418–419, 436, 439, 452, 455, 463
Адольский Г. Г. 293–294
Адонис 283, 325, 390, 402
Адриан 193, 363, 366
Адриан, патриарх Московский 44, 46, 51, 138, 149, 234
Айвазовский И. К. 451
Актеон 273, 274, 278–279, 282, 327, 431
Александр Македонский 18–21, 26, 33, 45, 59–62, 64–68, 82, 83, 89, 91, 92, 119–122, 162–164, 173, 176, 188, 194, 201, 212, 213, 286, 296, 299, 301, 366
Александр Невский 194
Алексей Алексеевич 22, 37, 349
Алексей Михайлович 10–11, 18–19, 24, 40, 54, 91, 97–98, 129, 257
Алексей Петрович 38, 44, 202
Алекто 181
Алоиды 281
Альбани А. 349, 357
Альбергетти С. 199
Альберт Великий 165
Альвареш М. 201
Альгаротти Ф. 140
Аманатти Б. 446
Аминта III 82, 122
Аммон 366
Амур (также Купидон, Эрот) 84, 265, 266, 268, 271, 274–278, 280–282, 284, 286, 296, 322–324, 352, 354–355, 358, 368, 407, 409, 429–430, 439, 441, 463
Амфитрита 273, 280, 283–284, 325, 328, 43–432, 449–450
Андромела 95, 268, 273–274, 279, 301–302, 322, 326, 329, 423, 426, 431–432
Андросов С. О. 268–270, 276–277, 279–280, 282–284, 289, 315, 317, 344, 346, 348–351, 360–361, 384–385, 395, 427
Анисимов Е. В. 26, 32, 39, 45, 60, 67, 87, 88, 90, 110, 135, 144, 148, 150, 152, 159, 161, 178, 187, 287, 306, 318, 345, 347
Анна Иоанновна 90, 250
Анохин Ф. Л. 34, 126
Антигон II 190–191
Антиной 351, 385
Антокольский М. М. 436
Антонин Пий 303
Анубис 283
Анхиз 390
Аполлодор (Псевдо-) 50, 124, 128–133, 202, 278
Аполлон (также Феб, Фебус) 22, 105–106, 133, 163, 166, 273–274, 278, 300, 301, 326, 343, 355, 361, 402–405, 424, 429, 431, 440–443

Аппиан 71
Апраксин Ф. М. 31, 39, 46, 54, 152, 350
Арахна 281
Аргунов И. П. 347
Аргус 301
Арес, см. Марс
Арескин Р. 350
Арион 280
Аристотель 39, 55, 95, 126, 194, 196, 200–201, 218, 219
Аристофан 52
Аркадий, архимандрит 213
Аркадий 366
Арнольт М. 411, 413–414
Арриан 20, 213
Артомиуш П. 107
Архилох 119, 296
Архипов Н. И. 306–307, 312–313, 315, 317–318, 412, 415, 464
Асканий 180
Астиаг 176
Астров Н. А. 17–19, 22, 26, 46
Аталанта 326, 328, 430, 432, 271, 273, 283
Ауэрбах Э. 176
Афанасий Великий 27–28, 32
Афина, см. Минерва
Афинея 191, 192
Афродита, см. Венера
Афтоний Антиохийский 201
Ахилл 20–21, 163, 164, 208, 342
Ашмол Э. 338, 405
Аякс 344, 193
Аяла Б. де 186
Бавкида 133
Баженов В. И. 321
Байер (Т.) Г. З. 241, 243–244, 246, 362, 364, 367, 385
Балюз Ж. К. 67
Банк Л. 52
Баратта Дж. 50, 315, 317, 434
Баратта П. 426–427
Барсов А. К. 129, 130–132, 134, 195, 201, 202, 215
Барсов П. П. 147
Бахус, см. Вакх
Бегас Р. 451
Безенваль Ж. В. де 62
Беклемишев П. И. 349
Беклин А. 451
Белл Дж. 65, 493
Беллерофонт 280, 301
Беллона 53, 105, 298, 300
Белобочский Я. 197, 374
Бениаш Будный 124, 213
Бенсерад И. де 285
Бентли Р. 77, 82, 134
Бенуа А. Н. 440, 463
Бенуа Л. Н. 430
Бенуа Н. Л. 417
Бергман Б. фон 47–49, 88
Берков П. Н. 159, 470
Берне А. де 20
Бернет Дж. 31, 88
Бернини Д. Л. 258, 319, 448
Бернштам Ф. Ф. 307
Бертрам А. 33
Берхгольц Ф. В. 52, 270
Бесс 188
Бидлоо Н. 104, 292
Бильфингер Г. Б. 251
Бисальтида 281
Бланк И. Я. 423
Блюментрост Л. Л. 249–250, 371, 417
Боброва Е. И. 33, 35, 119, 129, 289, 303, 470
Бобров С. С. 139, 140, 147
Богоявленский С. К. 90–92, 101–102, 197, 198, 200, 470
Бойль Ч. 79
Бойо Ж. 33
Боровский Я. М. 344, 359
Борромео К. 307

Боттичелли С. 280
Боцис И. Ф. 366
Бошар (также Бохарт) С. 132–133
Браге Т. 219–220
Брант Хр. И. 107, 288
Браунштейн И. Ф. 269, 272–273, 422, 426, 430, 434
Бренна В. 321
Брикнер А. Г. 36, 56, 78, 135
Броджи Беркофф Дж. 162, 164–165, 167, 174, 178, 184, 189, 194
Бронзино А. 448
Бруин К. де 83
Брунон Х. 122
Брут Марк Юний 162
Брюс П. Г. 65–66, 143–145, 154
Брюс Р. В. 413
Брюс Я. В. 107, 119, 137, 212, 239, 262, 315, 343, 362, 367, 417
Бужинский Г., см. Гавриил
Бужинский
Буксбаум И. Х. 364, 366
Булгаков М. А. 97
Бунин Л. К. 37
Буранок О. М. 159, 173
Бурсье Л. 31
Бурцев-Протопопов В. Ф. 27, 31, 36
Бутта Фр. 289
Буш М. 289
Ваккари Л. 268–269, 285
Вакх (также Дионис, Бахус) 23, 25, 51, 52, 54–58, 74, 76, 84, 94, 133, 192, 276, 339, 343, 355–356, 358, 383, 388, 394, 399–401, 403, 406, 426, 429, 431, 433, 438, 441–442, 449, 464
Валент II 176
Валерий Максим 125, 193
Валерий Флакк 81, 278
Валла Л. 201
Валле П. 261, 264
Вальгаузен И. фон 40–42, 46
Ван Дам И. 100, 103
Василий Великий 251
Вассу Ф. П. 430
Вебер Ф. Х. 115–116, 121, 123, 135–137, 142–148, 150–154
Вегетий 41
Вейде А. А. 41, 107
Венера (также Афродита, Венус) 11, 24, 38, 52, 55–56, 84, 166, 232, 273, 275, 278, 280, 283–284, 286, 322, 325, 336, 339, 348–349, 351–358, 360, 368, 379, 383–393, 395, 402, 406–410, 412, 418, 427, 429, 438, 441
Венус, см. Венера
Вер Луций 85
Вергилий (также Виргилий) 19, 36, 126, 172, 175, 178, 180–186, 235, 245, 284, 297, 343, 398
Верино М. 113
Вермут Х. 298
Вергумн 439
Вес М. 79, 81
Веселовский А. Н. 101
Веселовский А. П. 34, 349
Веспасиан 64, 194
Вивальди А. 250
Виктория (также Ника) 56, 369, 444
Вильгельмина Прусская 413
Вильде В. де 88
Вильде М. де 79, 81, 83, 86–88, 134
Вильде Я. де 79–88, 317, 340, 344, 363
Виниус А. А. 35, 38, 41, 50, 53–56, 59–60, 66–67, 69–74, 78, 115, 120, 257, 287, 290, 294–295, 297, 302, 413
Винкельман И. И. 435, 465
Винниус (также Виннен) А. 186
Висконти Э. Кв. 351
Виссер Г. Я. 82
Витрувий 219, 347
Витсен Н. 371
Владиславич–Рагузинский С. Л. 196, 198, 346, 349–351, 353, 356, 359–360, 402, 406, 426

- Влах Герасим см. Герасим Влах
 Волков Б. И. 34, 120–121, 123
 Вольраб И. 424
 Вольтер 60–62, 65–66, 68, 139–145, 148, 154
 Вольфганг А. 285
 Воронихин А. Н. 465
 Вулкан 54–56, 300
 Вяземский Н. К. 120
 Вяземский П. П. 175
 Гавриил Бужинский 124, 176, 177, 189–194, 238
 Гагарин М. П. 120, 370
 Газа Ф. 203
 Гален 192
 Галлиен 303, 410
 Гамбургер И. А. 429
 Ганнибал А. П. 350
 Ганнибал Барка 178
 Ганнон 26
 Гарвей У. 151
 Гастклу Э. 464
 Гвидо де Колумна 20, 127, 342
 Ге Н. Н. 440
 Гейнзий Д. 86, 117–118
 Гейченко С. С. 307, 309, 311
 Гектор 208, 344
 Гелланик Лесбосский 134
 Геннин (Г.) В. И. де 413
 Генон Р. 418
 Георг I 148, 150
 Георгий Хойробоск 209
 Гера, см. Юнона
 Геракл, см. Геркулес
 Геракон 122
 Герасим Влах 196, 201, 203, 218–219
 Геркулес (также Геракл) 25, 46–53, 58, 75, 80, 83–84, 90, 94, 96, 98–100, 166, 257, 273, 286, 294, 296–301, 303–305, 432–435, 437, 442
 Гермес, см. Меркурий
 Геродот 190, 372–373
 Герц Г. Г. фон 61
 Гесиод (также Гезиод) 119, 207
 Гесс Э. 81
 Гессен А. Э. 262
 Гета 303
 Гефест, см. Вулкан
 Гивнер Ю. 24, 33
 Гиеракс Элий 85
 Гильденстольпе Н. 56, 57
 Гиппократ 125–126
 Гиппомен 271, 273, 283, 326, 328
 Гиппонакт 209
 Глюк И. Э. 121, 196, 234, 235, 250
 Гоббс Т. 186
 Гоголев В. 50
 Голиаф 162
 Голиков И. И. 21, 62, 64–66, 120, 123, 135–141, 144–146, 148–149, 154, 169, 171, 187, 261, 370
 Голицын В. В. 35, 210, 217, 233
 Голицын М. М. 152
 Голицын Б. А. 35–36
 Голицын Д. М. 96, 126, 187, 366
 Головин Н. С. 195, 215
 Головин А. А. 187
 Головин Ф. А. 88, 92, 127, 275, 344, 373, 374
 Головкин Г. И. 107, 121, 168, 179
 Гольциус Х. 362
 Гомер (также Омир) 19–20, 30, 117, 119, 127, 133, 175, 207, 301
 Гонорий 366
 Гораций Коклес 88
 Гораций Флакк 126, 169, 235, 246
 Горгона, см. Медуза
 Гордеев Ф. Г. 464
 Гордиан 85
 Гордиенко (также Гордеенко) К. Г. 179, 182
 Гордон П. И. 46, 48, 57, 73
 Госсарт Я. 450
 Готвальд Х. 363
 Гофман И. 285, 288

Гарбарь И. Э. 261–262, 264, 267, 272, 346–347, 352, 357, 378
 Грече П. 364
 Григорий Назианзин 180 Григорьев И. 202, 215
 Грифиус А. 99, 103
 Гроновий Я. 81, 85
 Гросс Л. 33, 47
 Гросс Х. Ф. 251–252
 Гроций Г. 185, 186
 Грюсбойтель Я. 27
 Гстах Р. 101
 Гурвич Г. Д. 185
 Гурлит К. Г. 264
 Густав II Адольф 67
 Гюйгенс Х. 10, 212
 Давид 162, 174, 213, 4 47
 Давыдов И. П. 423
 Данай 130
 Дандоло Г. 135, 137
 Дарет Фригийский 19–20, 127, 175
 Дарий III 21, 33, 59, 60–62, 66, 67, 122, 188
 Дафна (также Дафнис, Дафнида) 105–106, 274, 278, 286, 326, 343
 Дафнис 429
 Дашкова Е. Р. 338
 Деви́т Г. 292
 Девкалион 280, 287, 419
 Декарт Р. 10
 Делиль И. Н. 366
 Демидов Никита 370
 Демин А. С. 176
 Демосфен 180, 201
 Демут–Малиновский В. И. 383–384
 Деянира 273, 431
 Джамболонья (также да Болонья Дж.) 446–447
 Джилберти О. 99
 Дзанетти А. 349
 Диана (также Артемида) 56, 102, 273, 278–279, 283–284, 286, 301, 325, 327, 353–355, 358, 431
 Дидона 245
 Дий, см. Юпитер
 Диктис Критский 19, 175
 Димитрий Ростовский (также Туптало) 174, 236
 Диоген, философ 190
 Диоген Лаэртский 190–191, 194
 Диодор Сицилийский 163
 Диодот I Сотер 367
 Диомед 399–401
 Дион Хризостом 176
 Дионид 26
 Дионис, см. Вакх
 Диоскуры 367
 Дмитрий Солунский 339
 Долгорукий Г. Ф. 171, 179
 Домициан 177
 Дориа А. 448
 Досифей II, патриарх 197–198
 Дюканж (также Дю Канж) Ш. 79, 134
 Ева 418, 419, 436, 438, 441, 452, 463
 Евкратид 367, 381
 Евпатор 366
 Европа 274, 279, 282, 326, 432
 Екатерина I 32, 192, 217, 261, 290, 293, 311, 431
 Екатерина II 83, 138–140, 145, 251, 367
 Елеонская А. С. 163
 Елизавета Петровна 32, 62, 92, 104, 126, 199, 466
 Епифаний Славинецкий 44
 Еремин И. П. 159, 181, 183
 Еркулес, см. Геркулес
 Еропкин П. М. 346
 Живов В. М. 166
 Забелин И. Е. 26
 Зарудный И. П. 293–294
 Зевс, см. Юпитер
 Земцов М. Г. 269, 379, 426
 Зигмунд И. Х. 90
 Зонтаг К. Г. 47

Зотов В. Н. 146
Зотов И. Н. 123
Зотов Н. М. 18, 21, 26, 29–30, 51, 52, 72–74, 202
Зубов А. Ф. 270, 290, 292, 303, 313, 358, 434
Зубов И. Ф. 50, 435
Иафет 133
Иван IV Грозный 68–69, 290, 339
Иван Алексеевич 37, 197, 215, 2 27
Иванов Анастас 200
Иванов Андрей 202
Иванов Афтамон 71
Иеффай 133
Иисус Навин 162
Иисус Христос 70, 138, 149, 153, 165, 167, 170, 214–215, 228, 293, 341 Икельзамер В. 27
Ильинский Д. 105
Ильинский И. И. 105–106, 125
Ио 102, 282, 324
Иоаким, патриарх Московский 23, 26, 28–32, 36, 197, 217, 222, 224, 227–228
Иоанн Богослов 170
Иоанн Златоуст 149, 180
Иоанна, папесса 52
Иов, митрополит 198–199, 202, 211, 213, 214, 217
Иовиш, см. Юпитер
Иолай 425
Иона 134, 442
Иосиф Туробойский 134, 163, 187, 293
Иосиф Эксетерский 20
Иосиф I, император 62, 191
Иоффе И. И. 467
Ирида 100
Ирод Великий 162
Исаак 133
Исайя 177, 180
Исаков Ф. 346
Исида 83, 283, 325
Исократ 160
Истомин К., см. Карион Истомин
Иуда Искариот 162, 167, 341
Ифигения 133, 193
Йенихен П. 67–68
Йорден П. 27
Кагарлицкий Ю. В. 166
Казимир И. 239
Какус 301
Калигула (также Галиколя) 102, 342
Калипсо 192
Каллисфен (Псевдо-) 20, 67, 213
Калхант 193
Камберлен Ж. 450
Камбиз 102, 190
Каминская А. Г. 336, 349, 352, 360, 384, 395, 406
Кампель Дж., см. Кэмпбелл
Канова А. 418, 427, 463–464
Кантакузен К. 152
Кантемир А. Д. 105, 125, 251
Кантемир Д. К. 63, 65–66, 152, 154, 473
Кантемир М. 153
Кантемир Сербан (также Щербан) 152, 153
Кантер В. 208
Кантини Ж.-Б. де ла 121
Каравак Л. 306
Каракалла 103, 191, 341
Карамзин Н. М. 15
Карамуэль-и-Лобковиц Х. 184–185
Караффа А. 342
Карион Истомин 33, 36, 38, 42–46, 75, 109
Карл Великий 239
Карл XII 11, 56–57, 60–62, 64, 67–68, 162, 164–165, 167, 174–175, 178–179, 181, 187, 189, 277, 279, 283, 299, 431, 463
Карновский М. Д. 50, 435

Кассандр 367
Кассандра 208–209
Кастор 192
Катасонов Ф. Я. 45
Катиоро А. 135–136, 143–145, 154
Катон Старший 41, 112, 113
Катулл 81, 169, 190–191, 193, 246
Качалов Г. А. 345
Кебет (также Кевят) 125–126
Келин А. С. 60, 64, 194
Келлер Х. 372, 395
Кесарь Иулий, см. Юлий Цезарь
Кибела (также Цибела) 84, 192, 283–284, 325
Кикин А. В. 211, 212
Кинегир (также Цинегир) 166
Киппинг Г. 192
Киприан Ивирит 226
Кир Старший 176–177
Киреевский И. В. 146, 476
Кирхер А. 199, 279–280
Киселева М. С. 37, 42, 166–167
Клавдиан 81
Клавдий 153
Клеандр 122
Кленце Л. фон 383
Клеомед 133
Клещевич О. В. 417, 419
Климент XI 357, 360
Клио 441
Ключевский В. О. 15–16, 30, 108, 147, 148, 160, 234, 235
Козловский М. И. 35, 433, 435, 464
Козьма Афоноверский 214
Колесов В. В. 456–458
Коллис Р. 417
Коллудис А. 196
Кологривов Ю. И. 288, 336, 340, 345–349, 351–356, 358–360, 376–378, 383, 385, 394–395, 404
Коломыченко Ф. 179
Кольчев П. 45, 346
Коменский Я. А. 27, 37, 109
Кондоиди А. 152–153
Конон 392–393
Константин 145, 191, 231–233, 294, 303, 314, 367
Коперник Н. 10, 212, 219, 220
Копиевский И. Ф. 45, 106–124, 126–127, 129, 296
Короб 184
Коренцив В. А. 260–262, 270, 419
Кориолан 18
Корнелий а Лапиде 165
Корнелий Непот 19, 125
Корнелия Салонина 409–410
Корнель П. 93
Корси Я. 105
Корсо А. 387–389, 392
Котельников С. К. 251
Кохен К. фон 47–48
Крамер И. Ф. 124, 238
Крамуази С. 285
Кратина 390
Краус И. 106, 285–286, 288–289
Крашенинников С. П. 123
Крашенинникова О. А. 164
Кревет А. Ю. 66
Крез 26, 95, 190
Крейдер 413
Крейкрафт Д. 173
Крёкшин П. Н. 21, 26, 60, 64, 135, 137, 142, 145, 154, 187, 194
Кресилай 400
Крессида 20
Кретинин Г. В. 39, 80
Кречетовский И. 238
Кристина Шведская 351
Кроль Р. 263, 268–270, 272, 277
Кронос, см. Сатурн
Кросс Л. 89
Кротов П. А. 68
Круглов А. В. 387
Крузиус Х. 364

Ксантип 34
Ксенофонт 39, 114
Кугель Ж. 315
Кугель Н. 315
Кудрявцев И. М. 18–19
Кульман К. 36
Кунст И. К. 90–98, 100–105
Купер Г. 84
Купидон, см. Амур
Курций Руф 65, 119–124, 127, 130, 173, 213
Кэмпбелл (также Кампель) Дж. 179
Ламберт Гортензий (ван ден Хове) 186
Лансере Е. Е. 262, 264–267, 272, 322
Лаомедонт 134, 208
Лармессен Н. 313
Ласкарис И. 201
Ласкарис К. 203–205
Латона 277, 432
Лафонтен Ж. 115
Леблон Ж.-Б. А. 257, 265–266, 269–275, 422–423, 430
Лебрен Ш. 18, 20, 106, 285–286, 288
Лев Миротворец 45, 127
Левинсон-Лессинг Ф. Ю. 86, 344
Легро П. 348
Лейбниц Г.-В. 151
Лелий Гай 95
Ленин В. И. 5
Леонтьев С. 413
Ленотр А. 258
Леопольд I 94, 96, 197, 206
Лесбия 169
Лефорт Ф. Я. 35, 39, 41, 72–73, 91, 417
Ли Н. 89
Либаний 251
Либуркин Д. Л. 180–181
Ливий Тит 111, 125–127, 142
Ливия 192
Ликамб (также Лукамб) 119
Ликаон 277, 323
Ликофрон 208
Ликург 133
Лин 282
Липсий Ю. 86, 189
Лисимах 366
Лихуд Иоаникий 30, 200
Лихуд Софроний 30, 200
Лихуды, братья 29–32, 34–35, 39, 44, 57, 75, 105, 110, 195–222, 226–234
Локк Дж. 10
Ломоносов М. В. 141, 248
Лопухина Е. Ф. 37
Лот 133
Лоэнштейн Д. К. 93–96, 99, 101, 103
Лукан 245
Лукиан 53, 201, 362
Лукиан (Псевдо-) 125–126
Лукреций 81
Луппов С. П. 104, 185
Лызлов А. И. 372
Людерс Г. 88, 363–364
Людовик XIV 18, 62, 258, 305, 320
Люстров М. Ю. 162–163, 175, 183
Магог 133
Маддерстег М. 412
Мазепа И. С. 169–171, 190
Максенций 294
Майков Л. Н. 61–63, 67, 125
Майкова Т. С. 188
Макаров А. В. 347, 349, 370
Макиавелли Н. 189
Маколей Т. 89
Максенций 294
Максимов И. 18, 206, 226
Мальоли Дж. А. 268–269, 278, 281, 284–285
Манлий Цинциннат Гн. 43
Манойленко Ю. Е. 413
Маре М. де 63
Марк Аврелий 84–85, 303, 308, 314–321, 351, 366
Марс (также Арес) 11, 38, 53–57, 75,

80, 84, 104–105, 126, 166, 175, 257, 297–300, 305, 339, 343, 365, 389, 419, 446–447
Марсий (также Мартиас) 84, 356, 358, 431
Мартелли А. 312
Мартен П. Д. 313
Мартин И. 101
Мартос А. И. 123
Мартос И. П. 463–464
Мартынов И. Ф. 167–168
Марциал 44, 81, 85, 246
Марциан Капелла 81, 219
Масинисса 94
Матвеев А. А. 51, 126
Матвеев А. С. 18, 22, 24
Маттарнови Г. И. 269, 272
Маттль Й. 104
Мафусаил 64
Махаев М. И. 321
Мацулевич Ж. А. 262, 266–267, 270, 277, 280, 322
Медея 171
Медуза 17, 268, 283, 300, 322, 325, 425, 441
Меланфо 274, 279–281, 286, 327
Мелеагр 303, 355, 361, 405
Менелай 193
Менофант 408
Меншиков А. Д. 96, 160, 171, 187, 202, 287, 296, 299, 305–306, 311, 315, 343, 350, 353, 426
Меркурий (также Гермес, Меркулий) 53, 85, 96, 100, 133, 166, 301, 342, 351, 388, 403, 437, 451
Мидас 192
Мийо К. Ф. 138, 140–141, 145, 149
Микеланджело Буонарроти 314, 321, 433, 447, 464
Микетти Н. 269, 271, 315, 346, 351–352, 361, 422, 434
Миллер Г. Ф. 137, 141
Милоков П. Н. 15, 128
Минерва (также Афина, Паллада) 53, 56, 80, 84, 166, 260, 263, 269–270, 272, 275, 276, 283–284, 291, 298–301, 304, 322, 325, 339, 343, 366, 404
Митридат VI Евпатор 190, 365, 366
Мовильон Е. 61
Могила Петр 239
Модератти Ф. 383
Моисей 133, 162, 164, 176, 433, 435, 441–442
Мольер Ж. Б. 96–101
Монтеспан Ф. А. де 97
Морберг П. 264–265, 269
Мордвинов Н. С. 140
Морозов А. А. 164, 175, 259, 268, 275, 286, 322
Морозов П. О. 105–106, 160–162, 165
Мортье П. 285
Морфей 163
Моттре О. де ла 63
Мошков П. И. 368, 370
Музы 22, 139, 140, 301, 339, 343, 398, 441, 442
Мусин–Пушкин И. А. 71, 120, 123
Набарзан 188
Навуходоносор 161–162
Нартов А. А. 61–63, 67–68
Нартов А. К. 306, 313
Нарцисс 187, 273, 354, 414, 430–431
Нарыков С. Д. 50, 293–294
Нарышкин В. Ф. 235
Нарышкина Н. А. 20
Нарышкина Н. К. 26, 51
Нациус Г. Г. 248
Немезида 56
Нептун (также Посейдон) 54–57, 80, 84, 133, 166, 192, 257, 273–274, 276, 279–281, 283–285, 294, 300–301, 325, 328–329, 350, 359, 411–416, 418, 420–428, 430–434, 436–459, 461–467

Нерей, nereиды 260, 273, 278, 322, 431, 445, 449, 451
Нерон 304, 341, 364–365, 381
Несс, кентавр 273, 414, 431
Ника, см. Виктория
Никий, художник 391
Николаев С. И. 34, 45, 114, 125–127, 136, 151, 161, 176, 180, 186, 280
Николай Чудотворец 455
Николай I 360
Никодим (Белокуров) 164
Никомед I 392
Никон 28
Нимрод 133
Нис 133
Новиков Н. И. 247
Ной 132, 133
Норман Л. 57
Ньютон И. 9–10
Овидий 17, 53, 83, 106, 113, 124–127, 133, 171, 172, 175, 180, 264, 267–268, 270, 276–289, 343
Одескальки 345, 351
Одесский М. П. 93–94, 96, 98, 100, 103, 104
Одиссей, см. Улисс
Одран Ж. 286
Океан, океаниды 445
Олоферн 164
Опиц М. 105
Орбини М. 350
Орлов Г. Г. 139
Орфей 24
Осипов М. 19
Оснер Г. К. 267, 269, 414, 430, 454
Остерман А. И. 366, 369
Оттобони П. 343, 348–349, 360 361, 383
Павел I 321, 424–425
Павел, апостол 31, 54, 59, 70, 338
Павсаний 392
Паллада, Паллас, см. Минерва
Паллант 300
Памфили 353
Пан 361, 404–405, 429
Панин Н. И. 141
Панченко А. М. 11
Папиниан Эмилий 103
Парис 217, 355, 389–390
Паситель 405
Патрони П. 353
Паузе И. Г. 125
Пегаз 279, 301, 441–442
Пекарский П. П. 34, 45, 108, 111, 115, 121, 127, 167, 216, 233, 251, 340, 364
Пенцингер С. Г. 191
Пергамидес 166
Перетц В. Н. 161,
Пернети А. Ж. 420
Перри Я. 105
Персей 268, 273–274, 279–280, 283, 300–302, 322, 423, 431–432
Петр Петрович 193, 370
Петр I passim
Петр, апостол 112, 338
Петрарка 93, 278
Пигмалион 312
Пикарт П. 88, 292, 300, 303, 305, 309, 312
Пильман Ф. 440
Пино Н. 50, 463
Пирр 188
Пирра 419
Писарев С. И. 135–136, 143
Пифагор 112, 219
Пифон 105
Плавт 100, 101, 103
Платон 41, 194, 219, 390
Плиний Младший 39, 173, 177, 342
Плиний Старший 219, 342, 389, 392
Плутарх 25, 41, 66–67, 190, 213
Плутон 48, 133, 166, 284, 427, 430, 463
Плутос 58

- Погосян Е. А. 59, 160, 167–170, 175, 180, 191
 Поликарпов-Орлов Ф. П. 109–110, 120–123, 134, 175, 195, 200–201, 203, 206, 215, 228, 238
 Поликлет 405
 Поллукс 192
 Половцов А. А. 248
 Полуденский М. П. 18, 97
 Поляков А. 345
 Помона 354
 Помпей Магн Гн. 34, 176–177
 Помпей Трог 22, 39
 Помэ Ф. 201
 Понтормо Я. 388
 Понятовский С. 61
 Посейдон, см. Нептун
 Потемкин Г. А. 139
 Потемкин П. И. 97–98
 Потин В. М. 82
 Пракситель 362, 383, 385–393, 405, 407
 Прасковья Федоровна 37, 250
 Преснов Г. М. 307, 309, 311
 Пробст Г. Б. 309, 311
 Приам 19
 Прозерпина 273, 284–285, 326, 430
 Прокопович Ф., см. Феофан Прокопович
 Прокофьев И. П. 432, 449–450
 Прометей 133, 419
 Протасов А. П. 251
 Протей 445
 Пруденций 81, 343
 Псамафа 282
 Психея (также Психи) 352, 358, 429, 430, 463
 Птерелай 133
 Пуассон Р. 97
 Пуссен Н. 449
 Пуфендорф С. 186, 189, 238
 Пушкарев И. И. 261
 Пушкин А. С. 15, 99, 155
 Рабле Ф. 53
 Радзивилл Я. 108
 Рамазанова Д. Н. 196–204, 210, 226–227
 Рандаль И. Е. 435, 437
 Раскин А. Г. 161, 291, 300, 306–307, 312, 313, 315, 317, 318, 412
 Растрелли Б. К. 85, 257, 300, 306–309, 312–221, 334, 361, 423–425, 428, 430–431, 433–435, 449
 Растрелли Б. Ф. 50
 Рафаэль С. 281
 Рашетт Д. 449, 464
 Ремизов А. М. 459–462
 Ригельман А. И. 171
 Рие П. дю 288
 Римский-Корсаков Я. Н. 202
 Ринуччини О. 105
 Ритгер Х. 424
 Ришелье А.-Э. дю Плесси 34, 120, 449
 Робтон Дж. 150
 Ровинский Д. А. 22–23, 37, 88
 Де Роган А. 34, 42, 121, 126
 Рогов К. Ю. 162, 164, 174
 Ромодановский Ф. Ю. 48–49, 52, 78, 302
 Росси Дж. Дж. де 302–303
 Ростовцев А. И. 124
 Ротмар В. 186
 Рубенс П. П. 51, 303, 305, 448–450
 Рудбек И. 57
 Румянцев А. И. 364
 Рюйш Ф. 116, 363
 Рябов И. 88
 Сааведра (Скудера) Ф. 51
 Салтанов И. 71, 257, 294, 297, 302, 304
 Самарин Ю. Ф. 162, 164
 Самегер 133
 Самсон (также Сампсон) 11, 25, 50,

133, 161–162, 174, 177, 299, 310, 420,
422–423, 429–430, 432–435, 442–
443, 457, 463–464
Самсон Странноприимец 50, 161
Сансовино Я. 446–447
Сапфо 232–234
Сарнов Б. М. 5
Сатир см. Фавн
Сатурн 129, 133, 166
Светоний 142
Себа А. 363
Севериан Гавальский 149
Селлий А. Б. 246–248
Семевский М. И. 31, 51, 53
Семенов Н. 29, 218
Семенович К. 48, 51, 53, 55, 58, 69,
71, 109, 297
Сенека 41, 126, 193, 246
Сент–Мор Б. де 20
Сенявин У. А. 261, 291
Септимий Север 103, 191, 303
Сервий Туллий 112
Сервий Гонорат 184
Серов В. А. 440
Сигизмунд III 306, 309
Силий Италик 246
Сильвестр Медведев 22, 26, 28–30,
35, 37, 44
Сим 133
Симеон Полоцкий 22, 25–32, 35–
38, 44, 69, 129, 162
Симий Родосский 210
Симон Волхв 267, 304
Симонно Ш. Л. 313
Симонов В. Л. 464
Сиринга 277, 323
Сисамн 26
Ситалк 122
Сихель Младший К. ван 117
Сичинава Д. В. 175
Скалигер Ж. Ж. 208
Скалигер Ю. Ц. 209–210, 222
Скаррон П. 98
Скоропадский И. И. 168, 179
Слоан Г. 338
Сморжевских-Смирнова М. 167–
168
Смотрицкий М. 203
Соболевский А. И. 43
Сократ 194
Соловьев К. А. 183, 486
Соловьев С. М. 15
Соломон 64, 194, 299
Солон 26, 207
Софиан 203
Софокл 127
Софонисба 93–95, 99, 100, 103
Софья Алексеевна 24, 29, 31, 35–37,
43, 198, 215, 227
Спайсер Дж. 82–83
Спафарий Н. М. 22
Спицын А. А. 370–371
Сплавский Я. 90
Станислав Лещинский 168, 171
Старикова Л. М. 90–93, 96, 98, 103–
104
Стаций 81, 246
Стефан Яворский 89, 161–167, 170,
174–177, 180, 184, 192–193, 212, 214,
228
Стефани Л. 368, 371
Стобей 25
Стратановский Г. А. 181, 183
Стратеман В. 176, 191
Стрешнев Р. М. 18
Стрешнев Т. М. 26, 59
Строганов Г. Д. 50, 293
Суториус К. В. 183–184, 218–219,
221, 237
Суханов С. К. 451
Схейнфуг С. 363
Схонебек А. 286, 292, 294, 298, 313,
412, 452
Сцилла 282, 324

Сципион Африканский 71, 93–96,
99, 101, 103, 176, 342
Тантал 95
Тарквиний Гордый 112
Тарле Е. В. 171–172
Тарсия А. 426
Татищев В. Н. 31, 137
Твардовский С. 105
Тезауро Э. 135
Теплов Г. Н. 251
Тертуллиан 132
Тессинг И. А. 45, 89, 106–108, 110,
112, 117, 119, 124
Тиманф 193
Тиммерман Ф. 41
Тимофей 393
Тит 303
Тифон 275, 277–278
Тихомиров Ф. А. 165
Тихомирова М. А. 267–268, 270, 273,
275, 279–280, 287, 322
Тихонравов Н. С. 89, 92–93, 95–96,
98–100, 105
Толстой П. А. 63, 125, 280, 338, 341–
343
Тома де Томон Ж.-Ф. 450
Траян 26, 85, 173, 177, 303, 308–311,
332
Трезини Д. 260, 269, 276, 291, 434
Триссино Дж. 93
Троил 19–21
Трофимов А. Е. 161–162, 167, 175,
180, 183, 188–189
Тунинг Г. 191
Тюхе 58
Тюхменева Е. А. 92, 163, 178, 183,
193, 290, 292–296, 298–300, 303
Тяжкогорский И. 47
Уильямс У. 344
Уитворт Ч. 159
Улисс 163, 192–193, 282, 301
Ульяновский В. И. 165
Урания 441
Усов Т. Н. 346, 358, 360, 438
Успенский Б. А. 166–167
Устинов И. Г. 293
Устрялов Н. Г. 15, 17, 48–50, 73–74
Уффенбах К. фон 83, 87–88
Ушаков С. Ф. 257
Фабер М. 25–26, 69
Фабий Кунктатор 178
Фабий Максим
Фабрис Ф. Э. 61
Фабриций 71, 188
Фабрициус Г. 69,
Фавн 351, 355–356, 358, 429–430
Фаларид 79, 82
Фалес 445
Фаустина Младшая 408–409
Фаустина Старшая 408–409
Фазтон 11, 174–175, 192, 194, 273,
301, 304, 431–432
Феб, Фебус, см. Аполлон
Федор Алексеевич 19, 22, 24, 26
Федорович Г. Ф. 248
Федр 114
Фельтен И. 90, 91–94, 98–103
Фельтен Ю. М. 436
Феодор Продром 18
Феодосий I 176–177, 213
Феокрит 81, 397–398
Феофан Прокопович 13–14, 50, 63,
65, 96, 120, 128–129, 131, 133–134,
159–162, 164–166, 169–170, 172–190,
192–193, 196, 235–241, 243–252, 278,
299, 304–306, 417
Феофил Коридалевс 210
Феофил Кролик 50, 134, 435
Феофилакт Лопатинский 134, 163,
165, 167–168, 170, 185, 293
Фетида 355
Филемон 133
Филипп II Македонский 82, 122, 176
Филострат 119

Филофей Лещинский 236
Фишер П. Мл. 83
Фишер фон Эрлах И. Б. 309
Флор 125, 193
Флора 80, 353, 355, 358, 380, 427
Фома Аквинский 181
Фортуна 58, 77, 105, 298, 300, 304, 419, 437
Фосс Г. И. 182
Фредерик IV, король Дании 367
Фридрих Вебер 143, 145
Фридрих I Бранденбургский 319, 412
Фридрих II Прусский 61
Фридрих III Бранденбургский 80
Фрина 390
Фронтин 39–40, 42–44, 126
Фукидид 39
Фукс. А. 268–269, 280–281, 284–285, 322
Фьервиль Л. де 61
Фюрст О. (также Фиршт А.) 91–92, 94, 95–96, 98, 100–102, 104–105
Халкокондил Л. 203
Хам 133
Ханаан 133
Хастфер Я. И. фон 47
Херольд И. 424
Хетцендорф фон Хоенберг И. Ф. 450
Хильдебранд Ф. 192
Хойробоск Георгий 209
Хокке П. Р. 182
Цезарь Юлий (также Иулий Кесарь) 33–34, 42, 59, 66–68, 91–92, 120–121, 126, 162, 188–189, 208, 295, 367
Цейссон Б. 318
Цербер 48, 427
Церера 56, 339, 439
Цибела, см. Кибела
Цицерон 36, 126, 177, 180, 189, 219
Чижинский С. Ф. 24
Чиконьини Дж. А. 99
Чистович И. А. 163–164, 166, 237, 238–239, 241, 243, 248–249, 251–252, 490
Чичулин Н. Д. 21, 137
Чосер Дж. 20
Шак А. Ф. фон 451
Шанский Ф. П. 87
Шафиров П. П. 14, 47, 187
Швейгер Г. 424
Шевалье Н. 345, 363, 367
Шейн А. С. 71–74, 292, 294–295, 303, 357
Шекспир У. 20
Шенк Старший П. (также Схенк) 344
Шереметев Б. П. 179, 337–338, 341, 343, 347
Шлютер А. 257, 262–272, 274–275, 284, 318–320, 422, 451
Шмурло Е. Ф. 26, 141–143, 145, 152
Шнюффис Л. фон 99, 101
Штакеншнейдер А. И. 417, 464
Штелин Я. 345, 353–354, 359–361, 379, 385, 395, 400, 402, 404, 406
Штернфельд фон Штейтнер Г. 39, 80
Шувалов И. И. 141
Шумахер И. Д. 88, 340, 345, 364, 367
Щедрин Ф. Ф. 432
Эвгемер 133
Эвола Ю. 420
Эврисфей
Эген И. ван 87
Эджио Б. 128–129
Эзоп (также Эсоп) 39, 112, 114–117, 119, 121, 123, 463
Эйслер И. 424
Экштедт Ф. фон 116
Элий Вер Луций 8
Эльзевиры 86
Эней 180–182, 184, 186, 341–342, 398
Энипей 281
Энтелл 19
Эол 95, 102
Эпаминонд 34

Эпаф 282
Эпиктет 114, 125–126
Эпихарм 114
Эразм Роттердамский 44, 86, 186, 189–190
Эренроз Э. Ю. 61
Эреншильд Н. 143, 265
Эрот, см. Амур
Эсхил 167
Фавн 351, 355–356, 358, 429–430
Этценбах У. фон 20
Ювенал 81, 83, 116, 121, 163
Юлия Меса 85
Юль Ю. 69, 120, 290
Юнона (также Гера) 38, 51, 56, 100, 163, 298, 419
Юпитер (также Зевс, Иовиш, Дий) 52, 56, 84, 96, 98, 100–101, 129, 130, 133, 166, 175, 229, 275, 277–278, 282, 284, 300–302, 325, 339, 389, 403, 423, 443, 445, 464
Юстин 22, 213
Юстиция 80, 343
Яворский С., см. Стефан Яворский
Яковлев И. Е. 424
Яламас Д. А. 197, 199, 201, 203, 205–207, 210, 211, 213–214, 216–217, 221–224, 226–228, 231–233
Ян Собесский 197
Янов А. Л. 5
Янсен Я. 74
Ясон (также Язон) 171, 302

SUMMARY

The historic Peter the Great was a character few would call conventional, still fewer uncontroversial. To see Peter through the eyes of his contemporaries or amass judgment of posterity is largely out of scope of this book which will concentrate on a specific sphere of his activities, namely when Peter could have, in the course of his life, come in contact with the ideas and images of classical antiquity and what ensued from these encounters. The unabating desire on his part to assimilate Western civilisation is well known, but it took different directions between late 1679 and 1725, with military and technical advances prominent, but the humanities never neglected. **Michael Pozdnev** dwells on Peter's early years which are poorly documented in this regard, but collections of baroque engraved plates bound for his amusement and tapestries did capture the child's imagination in a way that would later prompt new translations (albeit of varying quality) of books he thus came into contact with. The images (he is sure to have met Alexander and Darius) were censored to exclude anything that treated lay subjects purely aesthetically, or had no firm orthodox footing, but Bacchus and Venus seen on stage in the Moscow of his childhood seem to have fared exceptionally well in the imagination of the mimetic genius of Peter. The much-overlooked primer compiled especially for Peter was an archaic piece designed to instill orthodox faith and moral values in a form close to interrogation under torture (along with an ode to the whipping rod) in the controversies of theology, well reflecting the turbulent times in spiritual history of the Eastern church with which the formative years of Peter fell. Alive as theology of the day was to all things Greek, Peter's teachers, versed in church policies alone, could not provide adequate food for his inquisitive thought and quick imagination, as a result, Peter, who never learnt to spell correctly, lacked the philology behind theology. His Russian brimmed with fragmentary Latin picked from German military and technical manuals; his Latin was, along with his Dutch, a vernacular used in real communication with the westerners. Latin inscriptions on medals and triumphal arches appealed to an understanding reader in him. The correspondence of the time reveals Peter's desire to patch up the gaps left by his teachers, an understanding of the importance of allusions to classical antiquity, be it only hackneyed ones. New translations ensued, with Peter only marginally satisfied; for Peter antiquity had to offer

lessons on current problems which varied to include both political, military, and cultural. The All-Jesters All-Drunken Synod, in full swing in 1701, had for its official language a monstrous mixture of liturgic Latin, Church-Slavonic, and profane Russian of certain inventive merit. A translation of manuals on warfare citing Ovid prompted Peter's never to be extinguished interest in his *Metamorphoses*, to the result of translations, albums of engravings, and reliefs to adorn his palace in the new capital; a manual on pyrotechnics offered ample room for Peter's considerable, if schoolroom-like, talent of metaphoric domestication and integration of Marses, Neptunes, Volcanos, and Venuses. Mythological and Biblical allusion thus becomes a fixture of his style, as does his engagement with Alexander the Great, and later Caesar, with panegyrists vying to set in elegant heroic metres a pleasing allusive coupling of Peter with both, at times to the detriment of historic fact. Petrine Renaissance came thus as a blend of Judo-Christian dogmata and classical imagery serving the one end; Peter, unlike many of his day, could prop up the largely mediaeval orthodox Russian culture with borrowed classical art of baroque strain thus integrating the two, often through jest or violent topsy-turviness that were so much in his character.

Petrine reforms of the early 1700s largely rest on his travels of 1697–1698 that brought about a change in his reception of antiquity, a private response that was to become public on home turf. The way Peter borrowed from the advances of classical philology, the only philology of the time, the one that saw the development of historical method, getting each time personally involved in any undertaking, made him responsible for both its ups and downs. The tour of the collection of a Dutch shipyard official, Jacob de Wilde, a vast and learned amassment of coins, gems, sculpture, and plastics, among which a few Renaissance imitations, with inventive explanatory quotations, in 1697 was the starting point in Peter's acquaintance and reception (in company of his jester) of genuine antiquity, and, in one stroke, classical studies in Russia. On his second visit in 1716, multiple acquisition orders were issued concerning coins, statues, and antiques which from hence would constitute the most treasured part of any imperial collection. Learned allusion was often meant by Peter for the ears of Europeans. The years 1699–1790 saw the printing of Russian books in Amsterdam, ancient authors in new translations. The Petrine theatre is a thoroughly studied phenomenon employed by Peter as a means of cultural propaganda, with Peter figuring prominently in

the guise of Scipio, as well as a Dutch adaptation of Plautus' *Amphitrio*, also specifically for Peter, lauded in the guise of Jupiter. St Petersburg of 1710s even saw an attempt to revive Greek tragedy in operatic form, which coincided with Peter's intense involvement with Ovid's *Metamorphoses*. Under its own steam but along the same lines went the publishing of translated manuals and active vocabularies with lexemes in Latin, German, and Dutch (later Slavic, Latin, Greek in the original lexicon of Polikarpov), as well as the first beginner Latin schoolbook. Peter stood in constant need of reliable translators of technical and humanitarian texts, as well as compilers of brief elementary textbooks and trite florilegia, out of which Peter quoted with relish, along with excerpts of fables ultimately derived from Aesop which so pleased Peter, that in 1700 the first Russian translation of Aesop's fables along with *Batrachomyomachy* was published. Secular literature, once made attractive and seen as meeting the demands of Peter, prompted men of literary talent to effectively rival the existing translations. Among the first books to see the light was a hasty collective translation of *A History of Alexander* by Curtius Rufus, later a classroom staple along with Aesop, and a paraphrase of Caesar's *Gallic Wars*. Translations initiated by Peter were purely didactic in their purpose, to induce his countrymen to assimilate the classical element in European literature. There was even a time when an illusion of Russia becoming a centre of humanistic learning was current. In his famous speech of 1714, Peter depicts Europe as a single organism with Greece as its heart: it is from here that "the sciences", like blood, once flowed and along the homeward path they run, having first gained a firm foothold in Russia. The 18th century perceived this comparison as a real political programme: the similarity was supposed to imply that the European culture should be brought back to Greece on Russian bayonets. This rendering was born with the utopian "Greek project" of Catherine II and lasted until the end of the century. Neither confirming nor contradicting it, the 19th century prefers to see in Peter's words pride in the successes of the Russian enlightenment which was introduced during the two decades of his reformist activity. The 20th century, burdened with the baggage of literary associations, interprets this image as commonplace for baroque rhetoric, a routine metaphor for *translatio studii* with little or no actual political meaning. Undoubtedly authentic, transmitted by several early witnesses, the speech became part of the Petrine myth, but, surprisingly enough, was never the subject of critical source analysis. Thus, its historical context and intended meaning remained

largely obscured. A comparative study leads to the conclusion that all its renderings originated from a common literary source. The archetypal version was that of F. Chr. Weber, while the other variants are more or less remote copies containing deliberate amendments. A closer look at the relevant paragraphs of Weber's notes reveals the true pathos of the speech. Peter's rhetoric, prompted by his immediate concerns, could be reduced to an admiration for the culture of Western Europeans and his desire to welcome them in their new home abroad. The historical context clarifies what motivates the central image of the simile – Greece as the heart of European enlightenment: shortly before the episode, the tsar was treated to a Greek speech delivered by the six-year-old son of the learned Moldavian prince Dimitrie Cantemir who was one of Peter's principal allies and his target audience. Peter thus, making no progress along the way of humanism himself, discovered it for his compatriots to tread along, which they did with intermittent success, but struggled forward.

The involvement of Petrine literature, eager to rival its European peers, with ancient material is most evident in panegyric homilies. **Vsevolod Zeltchenko** traces the way in which Petrine panegyrists constructed a complex of mythologic and historic parallels tapping each time new depths of seeing the present through antiquity, with the ends ranging from (allegedly) purely propagandistic to (allegedly) purely artistic. The famous laudatory oration of Theophanus Prokopovič on the victory of Poltava, delivered in Kyiv's Hagia Sophia on 24th July 1709 in Peter's presence and promptly printed on his command in original and in Latin translation, is often taken as a starting point. A number of homilies preached on the same occasion by Stephan Jaworsky contain few if any references to classical antiquity, with the allusions present being of traditional emblematic and allegorical character. The difference lies not in Stephan's ineptness, but in the historiosophic concept he was developing in this regard: Peter's Poltava victory is seen as the triumph of God over the archfiend of man, thus naturally limiting his simile scope. We, however, have evidence that Peter was not fond of such universal interpretation of his victories: notes left in his hand in the text of the thanksgiving service in honour of the Poltava victory, composed by Theophilactus Lopatinsky, and in the *History of Swedish War* bear witness to this fact. Contrariwise, Theophanus Prokopovič, a fond reader of the European historical and political thinkers of the 17th and 18th c., in his *Panegyrikos* and other

orations, strives to substitute full-blooded historic analogies for the timeless antiquity of *exempla* and *adagia*. Several examples of this strategy are offered, especially the likening of rebel Zaporizhie Cossacks to Aeneas' men in Verg. *Aen.* 2, 370–401, which firstly is introduced in a specific context prior to the battle of Poltava, and secondly, embedded in the judicial, political, ethical and theological controversies of the day on whether waging a war was ever right, and on *dolus malus / bonus*. The way contemporaries responded to such stark novelties could be gathered from the way Gavriil Buzinsky, one of the “Theophanus’ men”, the translator of Erasmus and Pufendorf, and an official voice of Petrine victories of 1718–1721, sides neither with the emblematic allegories of Stephan, nor with the “historicism” of Theophanus, but goes his own way of pure belles-lettres, employing protracted ancient *exempla* to evoke the target emotion or offset the thought. It is no coincidence that Socrates, Plato, Aristotle and other sages enter his pages, with centre stage taken by an *apte dictum* coined by some great man in a specific situation and invested with universal meaning.

The educational system traditional for ecclesiastical schooling of the East and Western Europe arrived in Russia together with the Leichoudes brothers, who, having absorbed the benefits of humanistic education in Venice and Padova, implemented its principles in the Slavo-Greek-Latin Academy, the first higher educational institution in Russia. **Elena Ermolaeva** discusses the educational mission of the brothers, with special attention paid to the instruction in Greek and versification, rhetoric, and epistolography. Religious odes and verses composed for the occasion, among which addressed to Peter the Great himself, come on the pages of a manuscript schoolbook *On Poetics, or Metrical Art*. The panegyric gifts and ‘orations’ of the Leichoudes to Peter were composed in Greek, less often in Latin, while the main body of their compositions has come down to us in Slavic translations of their disciples – Theodor Polikarpov and Nikolay Golovin, themselves independent versifiers, Alexey Barsov, and others. The Leichoudes reared the first generation of philologists in Russia, with their students becoming translators from modern and classical languages, educators, writers, editors, scholars who contributed to the composition of the Biblical texts. Suffice to say that the *Trilingual Lexicon, being of Slavic, Latin, and Greek a Thesaurus*, compiled by Th. Polikarpov, who taught at the Leichoudes’ academy, in 1704 made itself indispensable in Slavic, Greek, and Latin learning in the 18th c. Russia.

At a time when Latin, the language of science and culture, was a kind of watchword in communication with an enlightened Europe, independent institutions with instruction in line with the most recent achievements in humanistic education started to pop up. Alongside with these efforts, attempts were made to introduce an educational system that would include instruction in subjects of classical antiquity on state level. **Olga Budaragina** dwells on the first of such feeble attempts of early 18th c., the Moscow gymnasium of pastor Johann Ernst Glück, a lay educational institution aiming, among other things, at instruction in Greek and Latin. A standard institution of the kind following on the Ecclesiastical Regulation of 1721 was the school of a hierarch. Special attention is paid to the boys' school founded by Theophanus Prokopovič around 1721 (initially proposed as a never-realised Petergarten, to honour Peter the Great) and housed in his mansion on Karpovka river in St Petersburg until his death in 1736.

All but nonexistent in pre-Petrine largely mediaeval Russia, the desire to rise to the heights of antiquity in all forms of visual art, vigorously and at times to a fault promoted by Peter, was never easy, with first samples created on home turf primitive and clumsy. **Alexander Korolev** and **Michael Pozdnev** study the few extant samples of early Petrine art and other projects of the time, all of which have very specific local flavour in order to understand whether any blending of the old and the new was possible, or total violent eradication of the old was the only way allowed. Peter's involvement with all the projects, as it transpires, was never only of a commissioner, but an inspirer and a distinct personal force behind any undertaking, whose aesthetic aspirations the result product was set to fulfill. The Summer Palace, initially engineered by Domenico Trezzini, a ship-like realisation of Peter the Great's high aspirations in fields both mundane and aesthetic, wears an admirably preserved and well-maintained girdle of twenty-nine baroque reliefs. Themed mostly around Ovid's *Metamorphoses*, with the sea an omnipresent background even when the plot borrowed is definitely terrestrial, they are both propagandistic allegories and reflections on the private life of the incumbent. The accumulation of traditional motives is handled with a freedom betraying a lack of thoroughness in representation as well as a desire for all things classical. The reliefs thus appear to be neither an unfinished piece by the great Andreas Schlüter nor an accurate reproduction of well-known artefacts crafted by his followers (Braunstein, Mattarnowi, or even Le

Blond) and marred beyond recognition by clumsy handiwork, but an early attempt of domestic art to think Classics while going under its own steam in their execution. The living force behind these pieces was, evidently, Peter the Great himself: the inventiveness of composition uninhibited by poor execution, along with a close unity of literary and allegoric, intimately personal and statesmanlike, unequivocally point in his direction. The majority of plots and artistic decisions prove to be sourced in a set of 226 engravings by Charles Le Brun originally accompanying a free verse translation of the *Metamorphoses* by Isaac de Berserade. A later copy of this work spotted by Peter either in Holland during the Great Embassy (1697–1698) or in the home collections of his European friends was finally reproduced in Petersburg in 1722, delivering the first and, admirably, never quite so full plastic representation of Ovid in Russia. Petrine triumphal culture offers instances of a limited scope for analysis. The wooden triumphal arches that over-enthusiastic courtiers erected almost to the number of fifty on major and minor victories to please Peter perished over the years, with only engravings and imperfect descriptions surviving. The epigraphy of Petrine triumphal arch is an untapped mine for analysis. The didactic symbolism of the arch, overly rich in sculptural representation and a multitude of quotations, remains singularly trite, and while the courtiers could stretch any plot to fit in the victories of their master, it was meant to prove antiquity to be an organic part and basis of Petrine cultural revolution. With Peter's sudden death many of his projects, among them the bronze triumphal column to the project of Bartolomeo Rastrelli, liberally citing Trajan's Column, but profoundly influenced by the art of engraving, sank into oblivion or were dropped. **Alexander Korolev** further discusses the baroque equestrian statue of Peter the Great by Rastrelli, allegedly influenced by the statue of Marcus Aurelius on horseback, only to be very different in plastics, proportions, and ability to convey movement. The creation took years to progress, with Peter definitely interfering at some point, to the result that it was erected 85 years after its conception and misplaced.

Sofia Egorova attempts to outline the drastic changes in the treatment of classical artefacts in the course of Peter's reign. Once the young Peter and his circle had got acquainted with the real objects of ancient art, the change (at first among the aristocracy) was in full swing: the antiques quickly became collectable objects of scholarly interest. The end of Peter's reign saw

the desire to collect everything old and curious in Russia itself, which prompted the acquisition of the deeply original Siberian collection. Classical statues, coins, and pieces of jewellery acquired by Peter and his associate courtiers witness the cultural revolution in their own right. It should, however, be acknowledged that even in the case of statues the on-purchase descriptions fail to fully correspond with the inventories and catalogues of the mid-18th c. Judgement on objects lost to us should be exercised with even more care. Textual evidence is thus deemed to be more reliable, betraying, alongside with descriptions, the peculiar way in which the men of the time saw the antiques. Travel logs are likewise important, since they reflect the ideas on the history and culture of ancient Rome in pre-Petrine and early Petrine period. The main body of material analysed is the ample correspondence of 1715–1721 related to the organised sourcing of the objects of ancient art. One of the most informative in this regard is *Layout of the Gallery of Venus* by Jury Kologrivov, an unfulfilled placement plan of statues bought in Rome to offset the Venus Taurica, his chief acquisition, which has come down to us as part of his correspondence. Archival documents shed light on the nascent vocabulary of art criticism, as well as on the way the legenda and inscriptions were actually read. With success largely attributed to chance, these efforts document the first close tactile contact with the real antiquity and the moment when active engagement with it began.

In Appendix I, **Anna Trofimova** offers an inventory of Petrine acquisitions of ancient marbles in the Hermitage along with critical judgement on the pieces. In Appendix II, **Ivan Chechot** summarizes information about the first Russian statue of an ancient deity, the bronze statue of Neptune now located near the Monplaisir Palace in Peterhof, considering this unique work both against the background of Peterhof Park with its sculptural, architectural and engineering masterpieces, and in the context of the iconography of Neptune from antiquity to the present. The unusual appearance of this Neptune might be partly explained by the technique of its manufacture, since its head is probably cast from the mask taken from the face of a contemporary, perhaps an acquaintance of Peter I.

Содержание

От редактора.....	5
Предисловие. Античность глазами Петра Великого	
<i>Е. В. Анисимов.....</i>	9
Глава I. Античность в ранней биографии Петра (1672–1696)	
<i>М. М. Позднев.....</i>	15
1. Лубочные герои, «книги с кунштами» и первые наставники.....	16
2. Букварь Симеона Полоцкого.....	27
3. Новые веяния. Буквари Кариона Истомина.....	33
4. Военский устав и «Стратегемы» Фронтини.....	40
5. Геркулес со львом на фейерверке.....	46
6. Боги Олимпа на архангельских верфях.....	54
7. Александр и Цезарь.....	59
8. Карнавальный триумф.....	68
Глава II. Античное наследие и петровская реформа (1697–1725)	
<i>М. М. Позднев.....</i>	78
1. В доме Де Вильде.....	79
2. Московский театр.....	88
3. Новые книги.....	106
4. Круговорот наук в Европе.....	135
Глава III. Эллада, Рим, Полтава. Античность в панегирической проповеди петровской эпохи	
<i>В. В. Зельченко.....</i>	159
Глава IV. Языки античности в школах петровского времени	
<i>Е. Л. Ермолаева, О. В. Бударagina.....</i>	195
1. Греческое просвещение в эпоху Петра Великого. <i>Е. Л. Ермолаева.....</i>	196
1.1. Братья Лихуды и Петр I.....	196
1.2. Греческие школы Лихудов.....	199
1.3. Учебники и курсы.....	203
1.4. Стихи Лихудов и их учеников в рукописях «Поэтики».....	220
2. Латинское просвещение в эпоху Петра Великого. <i>О. В. Бударagina.....</i>	234
2.1. Школа Феофана Прокоповича на Карповке.....	238
2.2. Учителя.....	243
2.3. Дальнейшая судьба учеников.....	249
Глава V. Античность в русском искусстве эпохи Петра	
<i>А. В. Королев, М. М. Позднев.....</i>	256
1. Рельефы Летнего дворца – раннее воплощение русской античности	
<i>А. В. Королев, М. М. Позднев.....</i>	260
1.1. История создания и проблема авторства.....	260
1.2. Источники и прообразы.....	276

2. Античность в монументах петровским триумфам. <i>А. В. Королев, М. М. Позднев</i>	289
2.1. Азовская арка и ее преемницы.....	289
2.2. Памятный Столп Петра Великого.....	305
2.4. Рецепция конной статуи Марка Аврелия в памятнике Петру Б. К. Растрелли. <i>А. В. Королев</i>	314
Глава VI. Античные артефакты в императорских и частных коллекциях петровского времени <i>С. К. Егорова</i>	335
1. На пути к античности.....	337
2. Деятельность Ю. И. Кологривова и С. Владиславича-Рагузинского.....	346
3. Проект Венусовой галереи.....	351
4. Начало искусствоведческой терминологии.....	356
5. Античные статуи Грота Летнего сада.....	358
6. Монеты и ювелирные украшения в императорских и частных собраниях.....	362
7. «Сыскать все, что зело старо и необыкновенно...».....	370
Приложение I. Античная скульптура Эрмитажа. Приобретения петровского времени <i>А. А. Трофимова</i>	383
1. Статуя Афродиты «Венера Таврическая».....	383
2. Статуя пастуха.....	394
3. Статуя Диомеда, реставрированная как Дионис.....	399
4. Статуя юноши.....	402
5. Статуя Пана.....	404
6. Статуя Венеры.....	406
Приложение II. Бронзовая статуя Нептуна (1716) и образы морского бога в Петергофе <i>И. Д. Чечот</i>	411
1. Книга и пространство.....	416
2. Нептуновы статуи, совершенные и рутинные.....	422
3. Пространство преобразования и подвига.....	428
4. Монплеzir и Марли. Стадии самосовершенствования.....	435
5. Краткий экскурс: Нептун в истории искусства.....	443
6. Русский античный Нептун.....	452
7. К морю-океану. Есть ли море в Петергофе?.....	459
8. Заключение. Своя античность и античность (Европа, русское издание).....	463
Литература	468
Указатель имен	501
Summary	516

Научное издание

ПЕТР ВЕЛИКИЙ И АНТИЧНОСТЬ

РЕЦЕПЦИЯ АНТИЧНОГО НАСЛЕДИЯ

В ПЕТРОВСКУЮ ЭПОХУ

Подписано в печать 30.11.2022. Формат 60×90/16. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 32,875. Тираж 500. Заказ 000.

Выпущено Издательско-полиграфической ассоциацией
высших учебных заведений
с готового оригинал-макета, предоставленного заказчиком
194021, Санкт-Петербург, Политехническая ул., д. 28, лит. А,
пом. 3-Н ком. 191.
Тел.: (812) 987-75-26

mediapapir@gmail.com www.mediapapir.com www.mediapapir.ru