

А. В. Лаврентьев

К биографии «живописца» Г. Н. Теплова

27 июня 1740 г., в день годовщины Полтавской битвы, в Петербурге были казнены три «государственных преступника»: кабинет-министр А. П. Волынский и его «конфиденты» — известный архитектор, гоф-бау-интендант П. М. Еропкин и советник Адмиралтейской канторы А. Ф. Хрущов, обвиненные в тяжких государственных преступлениях. Продолжавшееся около трех месяцев пристрастное следствие пришло к выводу, что опальный вельможа претендовал чуть ли не на «вышнюю власть» в России¹.

Основанием для таких претензий, как полагали следователи, было родство Волынских с московскими Рюриковичами: родоначальник Волынских, боярин и воевода Дмитрия Ивановича Донского, герой Куликовской битвы 1380 г. Д. М. Боброк-Волынский был женат на сестре великого князя Московского княжне Анне Ивановне и, согласно официальным родословиям, Волынские состояли в свойстве с московскими Рюриковичами². Гордившийся родством и предками А. П. Волынский проявлял особый интерес к истории рода, собирал реликвии с Куликова поля, сочинил пространное сказание о подвигах предка в Куликовской битве³.

Этот интерес, наверное, в иных обстоятельствах оставшийся бы без внимания, сыграл с подследственным злую шутку. В итоговом документе следствия 1740 г., состоящем из более чем сорока обвинительных пунктов, кабинет-министру инкриминировалось публичное декларирование («многим персонам сказывал») своего происхождения от брака предка в великокняжеском доме, более того — признавалось, что «то свойство близкое», на основании чего, как

полагали судьи, «могут его (Волынскогою. — А. Л.) дети или внучата или правнучата ево российского престола приемниками быть»⁴.

А. П. Волынский показал на следствии, что хотел украсить свой петербургский дом живописным полотном с изображением родословного древа Волынских со вписанными в размещенные на ветвях «крушки» именами предков, «а... под деревом» поместить фигуры основателей рода — «две персоны... Дмитрия Волынца и княжны Анны». Инициатором идеи был сам кабинет-министр, «к написанию оной... вздумал он... от себя»; предполагалось, что картину напишут в двух экземплярах, «и к брату своему Ивану Волынскому такову ж картину... послать хотел»⁵.

Самого полотна в распоряжении следствия не было. Судя по всему, в ходе обыска дома подследственного его не обнаружили, хотя в какой-то момент почти готовое родословное древо Волынских уже находилось в петербургском доме кабинет-министра. Там его видели допрошенные по делу в Тайной канцелярии адъютант А. П. Волынского И. Родионов и Ф. А. Соймонов⁶, а ассессор Конюшенной канцелярии В. Десятов даже указал следствию место в доме на Английской набережной, где в какой-то момент картина уже висела, «перед спальнею ево (А. П. Волынского. — А. Л.)», хотя в «крушках», предназначенных для вписывания имен предков, в тот момент «ничего написано не было»⁷.

Куда и в какой момент исчезла картина — неясно. Возможно, ее постигла судьба набросков к политическим проектам кабинет-министра, которые А. П. Волынский успел сжечь до обыска⁸, а также его переписки с некоторыми «конфидентами», уничтоженной последними накануне начала процесса⁹. Во всяком случае, между обыском в петербургском доме А. П. Волынского в преддверии его ареста и фактическим началом следствия, отмеченным запретом кабинет-министру являться ко двору и означавшим опалу, прошло не менее десяти дней¹⁰.

¹ Новейшее подробное биографическое исследование см.: Курукин И. В. Артемий Волынский. М., 2011 (ЖЗЛ. Малая серия. Вып. 23).

² Лихачев Н. П. Разрядные дьяки XVI в. Опыт исторического исследования. СПб., 1888. (Репринт. СПб., 2002). С. 358–375; Бычкова М. Е. Родословные книги XVI–XVII вв. как исторический источник. М. 1975. С. 53–55; Боброк-Волынский Дмитрий Михайлович // Отечественная история. История России с древнейших времен до 1917 г. Энциклопедия. М., 1994. Т. 1. С. 249.

³ Подробнее см.: Лаврентьев А. В. Кабинет-министр А. П. Волынский и воевода Д. М. Боброк-Волынский: К истории изучения и мемориализации Куликовской битвы в XVIII в. (в печати).

⁴ Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 6. Оп. 1. Д. 208. Л. 30–31 об.

⁵ Там же. Д. 199. Л. 120.

⁶ Там же. Д. 203. Л. 20 об.; Д. 214. Л. 10 об.–11.

⁷ Там же. Д. 215. Л. 44 об.–45.

⁸ Готье Ю. В. «Проект о поправлении государственных дел» Артемия Петровича Волынского // Дела и дни. Пг., 1922. Кн. 3. С. 2–4.

⁹ Так, кабинет-секретарь И. Эйхлер успел сжечь письма к нему Волынского буквально перед арестом (Курукин И. В. Артемий Волынский. С. 12).

¹⁰ Корсаков Д. И. Из жизни русских деятелей XVIII в. С. 320–322.

В судебном деле кабинет-министра, в одной из папок, озаглавленной «По делу Артемья Волынского № 18 о взятке из Герольдмейстерской конторы родословной книги и прочего»¹¹, хранится небольшого формата карандашный рисунок с изображением родословного древа с «крушками» и двух фигур, мужской и женской. На обороте рисунок сопровождается надпись: «Таковым манером, как выше явствует, к написанию картины роду Артемья Волынского архитектором Петром Еропкиным по приказу ево, Волынского и по общему с ним, Волынским, совету нарисовано было против сего, точно так как на сем листу им, Еропкиным, нарисовано и написано роду онаго Волынского написано было, в чем и подписуюсь своею рукою. Петр Еропкин. Мая 16 дня 1740 году»¹².

Таким образом, в следственном деле оказалось рисованное П. М. Еропкиным по памяти в застенке изображение исчезнувшего полотна (ил.).

Полотно интересовало судей, разумеется, исключительно как доказательство наличия «преступных замыслов» у обвиняемого. Их усмотрели в помещенных на рисунке гербах, которых два — самого А. П. Волынского в виде креста, в данном случае усваиваемый родоначальнику воеводе Д. М. Боброку-Волынскому¹³, и княжны Анны Ивановны, двуглавого орла «под императорскою короною», то есть герба Российской империи.

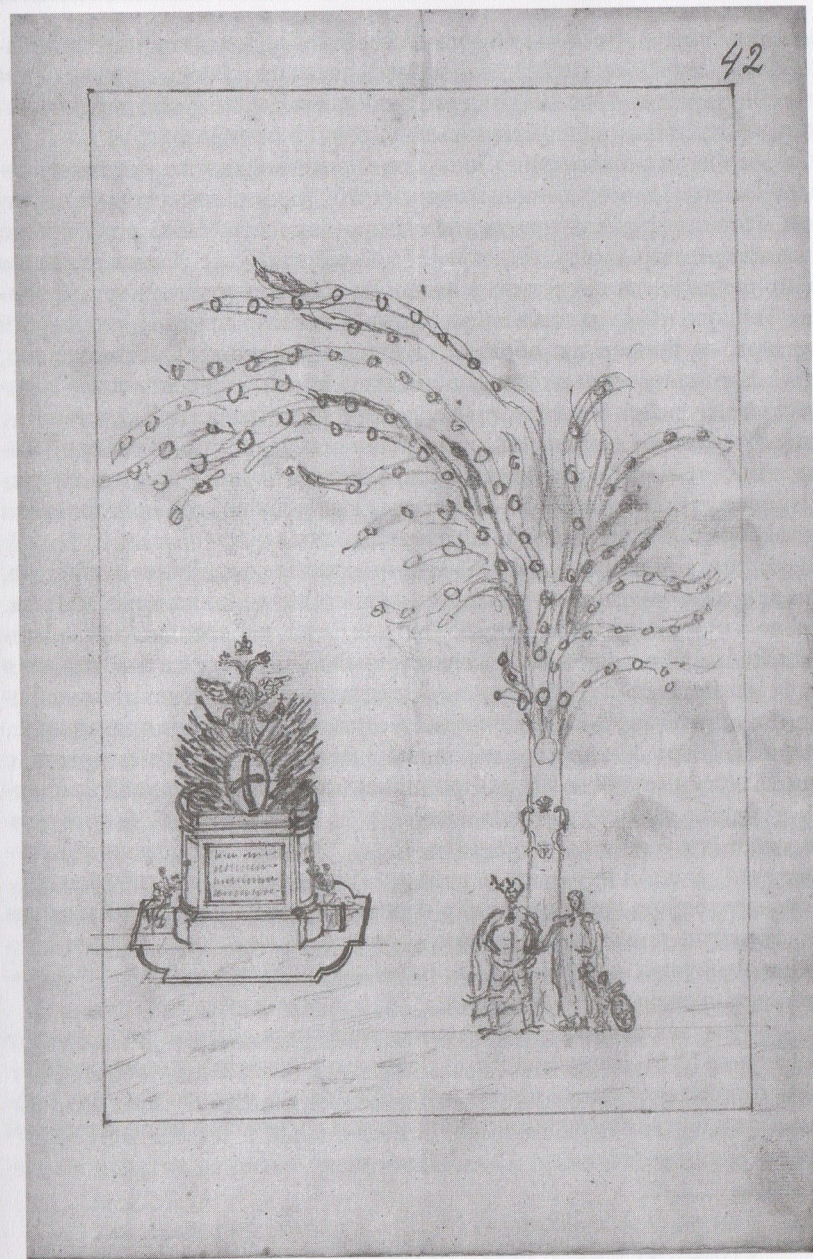
Следователи расценили такое соседство частного и государственного гербов как самовольное причисление себя кабинет-министром к особам императорского дома¹⁴. Вырвав на следствии у одного из фигурантов дела, А. Ф. Хрушова, показания о том, что «картину

¹¹ РГАДА. Ф. 6. Оп. 1. Д. 211. Л. 10–42.

¹² Там же. Д. 201. Л. 42–42 об.

¹³ Первым из Волынских родовой герб в Герольдии «явил» во второй половине XVIII в. однорodeц кабинет-министра, З. Е. Волынский (*Троицкий* С. Н. Гербовник Анисима Титовича Князева. М., 2008. (репринт изд. 1912 г.). С. 52) и этот же герб Волынских позже был внесен в 4-ю часть Общего гербовника российского дворянства (*Общий гербовник дворянских родов Российской империи*. СПб., 1798. Ч. 4. С. 32). Помещенный на рисунке «герб» воеводы Д. М. Боброка-Волынского ничем от них не отличается и представляет собой исторический герб Волыни (Фон-Винклер П. П. Гербов городов, губерний, областей и посадов Российской империи, внесенные в Полное собрание законов с 1649 по 1900 г. СПб., 1899. С. 179), известный едва ли не с конца XIV в. (См. например: *Гулецкий Р.* Монеты белорусской старины. Минск, 2007. С. 52–53).

¹⁴ РГАДА. Ф. 6. Оп. 1. Д. 199. Л. 120.



родства своего ... с императорским гербом» подследственный вдобавок ко всему «хотел... печатать и розсылать как в России, так и в другие государства»¹⁵, ее сочли серьезной уликой, а замысел картины — государственным преступлением.

На одном из допросов Волынский показывал, что «картина родства своего ... возрастающего древа с сучьями, на которых крушки ... а в ... крушках приказывал он ... написать токмо роду своего имени мужеского полу, також и себя, сына своего ... в совершенство не приведена ... а та картина у него ... в доме или у живописца Григорья Теплова имеетца, того не упомнит ... а рисовал к написанию той картины на бумаге для обрасца ... Петр Еропкин»¹⁶. Следовательно, М. П. Еропкину принадлежал первоначальный эскиз полотна, который многократно демонстрировался гостям дома («тое картину он... многим объявил и показывал, как хотел ее писать»¹⁷), а Григорий Теплов был только исполнителем замысла гоф-бау-интенданта. Неудивительно, что именно П. М. Еропкина, а не «живописца» следователи потребовали воспроизвести исчезнувшее полотно.

Кроме Г. Теплова в судьбе картины, по словам кабинет-министра, как будто бы участвовал еще один «живописец», на этот раз аноним. Поскольку Г. Тепловым, по мнению заказчика, «персоны князь Дмитрия Волынца и великой московской княжны Анны... не в пропорции были написаны», А. П. Волынский, согласно его же показаниям следствию, «призывал к себе живописца иноземца, имени и прозвища ... не знает, который живет ... в старом Зимнем дворце, и говаривал де ему ... чрез переводы Петра Еропкина, лекарева Лештока Паганькина, капитана Ивана Родионова, понеже ... он ... по- русски говорить не умеет, чтоб он ... написанные ... две персоны изобразил поискуснее, что ... оной иноземец и учинил. И притом без приказа ево, Волынского, собою написал вместо короны и герба Великого княжества Московского под императорскою короною. И видя то, что то неприлично написано, велел он ... Теплову помарать и вместо того написать, как прежде написано, что он, Теплов, и учинил»¹⁸.

В чем заключался, по мнению следствия, «криминал», видно из рисунка П. М. Еропкина. Герб Великого княжества Московского — всем хорошо известный «ездец», на полотне же, судя по рисунку гоф-бау-интенданта, композицию действительно венчает императорский орел.

¹⁵ Там же. Л. 209–209 об.

¹⁶ РГАДА. Ф. 6. Оп. 1. Д. 199. Л. 120.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. Л. 188–188 об.

На допросе А. П. Волынский сначала выставил инициатором изображения императорского герба П. М. Еропкина («то ... Еропкин нарисовал»), но позже признался, что сделано все «по общему ... с тем Еропкиным совету» и даже объяснил, откуда Г. Теплов взял изображение государственного герба: кабинет-министр собственноручно вручил «живописцу» отрезанный от «пакета» оттиск кабинетной печати императрицы Анны Иоанновны, «чтоб против того точно нарисовал»¹⁹. На вопрос судей, «для чего ... таким самозванецким образом ... императорской герб на картине ... себе присвоил ... оной Волынской никакова ответу не дал и не отвечивал»²⁰.

Дальнейший интерес следствия к картине переключился на автора эскиза, гоф-бау-интенданта. В его изложении рождение замысла полотна выглядело пространнее, чем у кабинет-министра. Именно А. П. Волынский, по словам последнего, «призывал к себе живописца Григорья Теплова и ... говорил ему, чтоб он на бумаге нарисовал в препорцию большое дерево, а внизу ... персоны ..., а имянно князь Дмитрий Волынской в полском платье и с усами, а московскую великую княжну в русском платье, чтоб он, Теплов, нарисовал»²¹, участие же П. М. Еропкина свелось к обсуждению с заказчиком («обще разсуждали»), «как назначить оного князь Дмитрея Волынского и великой княжны знатность и порядок», причем последний всего лишь «советовал... что их надлежит написать: князь Дмитрея Волынца под польским верхним платьем в латах и шапку с пером, а в руках палку в знак воинской команды, а при великой княгине гениум в образе аггела, держащую Великого княжества Московского корону. И Волынской сказал, что это хорошо будет. И он де, Еропкин, оное на бумаге нарисовал»²².

Свой личный вклад в замысел картины, в целом принадлежащий А. П. Волынскому, П. М. Еропкин ограничил тем, что предложил, по его словам, добавить к Родословному древу и двум фигурам «родоначальников» «педесталь с надписью... а по бокам того педестала собою он ... нарисовал ... прикованных на цепях дву турок в знак бывшей на Куликовом поле победы» и здесь же поместить изображение «обыкновенной ево (А. П. Волынского. — А. Л.) печати, которую называл он ... гербом», и только сверху нее — императорский герб. Эскиз, подготовленный П. М. Еропкиным, был отдан Г. Теплову, который, в свою очередь, «против ево, Еропкина, рисунка все на полотне написал»; незаполненными остались лишь «крушки»,

¹⁹ Там же. Л. 198–198 об.

²⁰ Там же. Л. 199.

²¹ Там же. Д. 201. Л. 17.

²² Там же. Л. 17–17 об.

предназначенные для имен, отсутствовала и надпись на «педестале». На последнем «какой надписи быть... оной Волынской не объявил», но, о чем сам же и сообщил гоф-бау-интенданту, «хочет написать, из Синописиса выбрав, о Мамаевом побоище, о великом князе Дмитрие Иоанновиче Донском и о князе Дмитрее Волынском»²³.

Этот любопытный рассказ о рождении замысла «исторического полотна» и образов современников Куликовской битвы П. М. Еропкина дополнен объяснением появления на нем императорского герба. «А ... императорской герб к фамилии ево ... присовокуплен со общаго с ним, Волынским ... согласия для того, что ... говорил, что по супруге ... московской великой княжне Анне московскому великому князю ... он ... свойственник, понеже оной великой княжны супруги ... он родственник»²⁴. Признав, что герб появился на картине по недомыслию («не осмотрясь с глупости»), гоф-бау-интендант опроверг и другое показание своего патрона, о причастности к появлению и криминального герба, и картины в целом, анонимного иноземца — «живописца»: «Другова ничего кроме живописца Григорья Теплова другим живописцем никому Волынской никогда не приказывал и чтоб кроме Теплова другой кто оную картину писал или переправлял ... он не слыхивал и не знает»²⁵.

Третьим, кто дал показания о картине, был «домовый служитель» Волынского, его доверенное лицо, В. Кубанец (Кубанцов). Попавший в дом Волынского еще ребенком, в пору губернаторства будущего кабинет-секретаря в Казани (1719–1725 гг.), слуга кабинет-министра, не крепостной, и не вольнонаемный («неукреплен и в подушный оклад не положен»²⁶), не только заведовал библиотекой и архивом обвиняемого²⁷, но и присутствовал при конфиденциальных разговорах и обсуждениях проектов кабинет-министра, принимая в них как будто совершенно не соответствующее его «служебному» статусу участие²⁸.

Согласно показаниям последнего, на картине «сперва был написан герб под императорскою короною, только он (Волынский. — А. Л.)... отменил, а написал княжеский герб Московской... и приказал тот герб под императорскою короною замарать и вместо того герб Московского княжества написать»²⁹.

²³ Там же. Д. 201. Л. 17 об.—18.

²⁴ Там же. Л. 18–18 об.

²⁵ Там же. Л. 23–23 об.

²⁶ Там же. Д. 198. Л. 107 об.

²⁷ Там же. Д. 203. Л. 8.

²⁸ Там же. Д. 199. Л. 127 об., 128 об.—129. Ср.: Готье Ю. В. Указ. соч. С. 7.

²⁹ Там же. Д. 198. Л. 65–65 об.

Так это было или нет, но на карандашном рисунке П. М. Еропкина над гербом Д. М. Боброка-Волынского запечатлен императорский орел, а не московские «ездец», самой же картины, повторимся, в распоряжении следствия не было.

В итоге, несмотря на все ухищрения и оправдания подследственных, казалось бы, по их словам, самих же исправивших «погрешность», а также отсутствие самой картины, А. П. Волынскому было инкриминировано не более не менее как присвоение своей «фамилии» императорского герба, что, по мнению следствия, считалось доказанным и о чем свидетельствовал карандашный рисунок гоф-бау-интенданта в следственном деле. Пункт 39 обвинительного заключения гласил, что кабинет-министр «написал о роде своем картину ... дерево с ветвями, а внизу того дерева персоны ... а сверх ... императорский герб, двоеглавого орла со всеми ... клейнотами против кабинетной печати»³⁰. В печатном манифесте от 7 июля 1740 г. этот пункт обвинения подчеркнут особо: «Дерзнул бессовестно наши государственные гербы (так. — А. Л.) к себе присвоить и беззаконно к высокой нашей императорской фамилии свойством себя причитать»³¹. Собственно-ручно сделав эскиз и передав его следствию, архитектор признал, таким образом, свою «вину».

Сам по себе сюжет с картиной в следственном деле любопытен по многим причинам. Несохранившееся живописное родословное древо Волынских представляет несомненный интерес для истории русской живописи послепетровского времени.

Материалы следствия, во-первых, дают возможность заглянуть в «творческую лабораторию» заказчиков одного из ранних исторических полотен, озабоченных воспроизведением внешнего облика людей прошлого. Как видим, он был придуман буквально «на ходу», а не стал результатом неких иконографических изысканий. Такое «вольное» обращение с историческими образами прошлого было характерно для современников А. П. Волынского. Дважды в 1-й четверти столетия известные граверы петровской эпохи, в 1717 г. П. Пикар и в 1725 г. А. Зубов, делали гравюры, соответственно, царя Петра и императрицы Екатерины Алексеевны в окружении совершенно фантастических портретных изображений великих князей и царей³², при том, что, во всяком случае для некоторых из них, существовали возможные прототипы, миниатюры Титулярника 1673 г., столь же

³⁰ Там же. Д. 208. Л. 30 об.

³¹ Цит. по: Курукин И. В. Артемий Волынский. С. 14.

³² Гравюра Петровского времени. Каталог выставки. Л., 1971. С. 35; Портрет Петровского времени. Каталог выставки. М.; Л., 1973. С. 228.

в большинстве своем фантастические, но, тем не менее, не придуманные граверами XVIII в.³³

Первым, похоже, вопросом правдоподобия внешнего облика исторических личностей озаботился М. В. Ломоносов, но случилось это много позднее «дела» А. П. Волынского, только в 1760 г. В этом году ученый представил в канцелярию Академии наук рапорт с предложением «о посылке в древние ... города собрания российской иконологии бывших... государей... чтоб имеющиеся в церквях изображения... иконописною и фресковою работою... снять точные копии... и для того... послать нарочного из академии живописца»³⁴. Для организации «иконологической экспедиции» был выбран «рисовальный учитель» А. Греков, но академическая поездка так и не состоялась³⁵.

Во-вторых, родословное древо Волынских не было, по словам обвиняемого, первым такого рода полотном в России. Говоря о замысле картины, кабинет-министр показывал следствию, что «написать велел на полотне по примеру тому, как у покойного фельтмаршала графа Шереметева род его написан был, и других в Полше у знатных персон видал»³⁶. Граф Б. П. Шереметев скончался в 1719 г., его петербургский дом при жизни хозяина представлял собой «мазанку» в весьма ветхом состоянии, знаменитый же Фонтанный дом будет построен только наследниками фельдмаршала³⁷, так что, скорее всего, картину А. П. Волынский видел в московском доме Шереметева у Лубянских ворот Китай-города на Никольской улице.

В-третьих, изображение Д. М. Боброка-Волынского на несохранившемся полотне кисти Г. Теплова было, похоже, первым по времени появления произведением русской живописи, изображающим героев Куликовской битвы. Самым ранним живописным изображением

³³ Моисеева Г. Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII в. Л., 1980. С. 35–36. Надо сказать, что какую-то копию Титулярника, «весьма неискусным как в знаменовании, так и в разности красок иконником делана, ибо хотя он много золота и серебра употребил, не нестате разпестрил», В. Н. Татищев видел у самого А. П. Волынского (Татищев В. Н. Собрание сочинений. М., 1994. Т. 1. С. 370).

³⁴ Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1954. Т. 9. С. 406.

³⁵ Гнучева В. Ф. Материалы для истории экспедиций Академии наук в XVIII и XIX вв. Хронологические обзоры и описание архивных материалов. М.; Л., 1940. С. 86–87.

³⁶ РГАДА. Ф. 6. Оп. 1. Д. 199. Л. 120.

³⁷ Заозерский А. И. Фельдмаршал Б. П. Шереметев. М., 1989. С. 17–19.

событий 8 сентября 1380 г. в русском искусстве иногда называют картину О. А. Кипренского «Дмитрий Донской на Куликовом поле» (1805 г.)³⁸, что, как видим, не так.

Наконец, в-четвертых, существенный интерес для истории русской живописи представляет упоминаемое в следственном деле имя исполнителя заказа, «живописца Григорья Теплова». Документы следствия 1740 г. могут быть небесполезны для биографии этого незаурядного человека, в которой «живописная» составляющая представляет известную загадку.

Будущий крупный государственный деятель, писатель, переводчик и музыкант Г. Н. Теплов (1716–1779), сын истопника, первоначальное образование получил в петербургской школе на р. Карповке, учрежденной Феофаном Прокоповичем, «студентом» провел два года в Германии, откуда вернулся в 1736 г. и с 1740 г. служил в Академии наук переводчиком. В дальнейшем Г. Н. Теплов сделал блестящую административную карьеру, в царствование Екатерины II став сенатором и статс-секретарем императрицы в чине действительного статского советника. Автор работ по ботанике, филологии, философии, композитор, почетный член Академии наук и Академии художеств, он принадлежал к числу незаурядных царедворцев екатерининской эпохи³⁹.

Г. Н. Теплов известен и как художник. Сохранилось три живописных полотна его работы, два натюрморта и одна жанровая картина (все — ныне в Музее-усадьбе Кусково), датированные 1737–1739 гг.⁴⁰, около этого времени писалось и родословное древо Волынских. Самое же интересное заключается в том, что никаких следов занятий Г. Н. Теплова живописью следующие сорок лет его долгой и насыщенной жизни, не считая исчезнувшего из дома А. П. Волынского полотна, нет. Более того, в 1765 г. в письме в Академию художеств, содержащем просьбу принять его в почетные члены, престарелый сенатор утверждал, что «я никогда живописцем не бывал и не чтить быть оным, но обучался живописству для одной моей забавы и почтения к сему художеству»⁴¹.

Первое утверждение совершенно очевидно истине не соответствует: следственные документы 1740 г. постоянно называют его

³⁸ Амеликин О. А., Селезнев Ю. В. Куликовская битва в сознании современников и потомков. Воронеж., 2006. С. 67–68.

³⁹ Виттенберг Е. П., Самсонова Т. П. Г. Н. Теплов. Биографический очерк // Ломоносов. Сборник материалов и статей. СПб., 1991. Т. 9. С. 80–89.

⁴⁰ Там же. С. 86; Глозман И. А. К истории русского портрета // Русское искусство XVIII в. Материалы и исследования / под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1968. С. 56–61.

⁴¹ Цит. по: Виттенберг Е. П., Самсонова Т. П. Указ. соч. С. 87.

«живописцем»⁴². Второе утверждение, о якобы любительском интересе Г. Н. Теплова к живописи, очевидно, тоже некоторое лукавство. В любом случае в литературе о русской живописи XVIII в. какие-либо сведения о том, как и когда Г. Н. Теплов стал живописцем, равно как и предположения, почему он так резко оставил художественные занятия, предпочитая о них не вспоминать, отсутствуют.

В школе Феофана Прокоповича на Карповке, где обучался будущий статс-секретарь императрицы, рисование преподавалось весьма серьезно. В собственноручно составленных новгородским митрополитом школьных «Регулах» предусматривалось по два урока рисования ежедневно⁴³. В 1737 г. два соученика Г. Н. Теплова по Карповской школе были взяты «в ведомство Канцелярии от строений в живописцы, понеже они кроме того иных никаких наук не обучались»⁴⁴. Кусковские натюрморты показывают Г. Н. Теплова умелым живописцем, знакомым с идеями современной ему европейской живописи⁴⁵.

Репутацией хорошего живописца семинарист пользовался и у Феофана Прокоповича, определенно выделявшего художественный талант ученика среди прочих воспитанников, иначе бы «Григорей» не оказался в доме А. П. Волынского. В. Кубанец показывал на следствии, что «семинарист Григорей Теплов писал Волынскому картины (так в документе. — А. Л.) ... под присмотром покойного новгородского архиерея ... и плачено ему было за работу ... работал Теплов, когда пошлют (надо понимать, Феофан Прокопович. — А. Л.) ... и бывал в доме ево (Волынского. — А. Л.) дни по три и по четыре для работы, а других учеников (Карповской школы. — А. Л.) не было в ево работе»⁴⁶.

Если личная причастность новгородского митрополита к живописным работам в доме Волынского, о которой сообщал следствию В. Кубанец, соответствует истине (не исключено, что родословное древо Волынских не было единственным произведением Теплова, имевшимся у кабинет-министра⁴⁷), то эту картину, а возможно, и ка-

⁴² РГАДА. Ф. 6. Оп. 1. Д. 199. Л. 120, 188; Д. 201. Л. 17–18, 23.

⁴³ Чистович И. Феофан Прокопович и его время. СПб., 1862. С. 724.

⁴⁴ Там же. С. 636.

⁴⁵ Майер-Ментшел А. Вермеер Делфтский и Григорий Теплов. Письмо как мотив изображения // Вещь в искусстве. Материалы научной конференции. 1984. М., 1986. С. 88–89.

⁴⁶ РГАДА. Ф. 6. Оп. 1. Д. 198. Л. 45–45 об.

⁴⁷ В петербургском доме А. П. Волынского следствием было конфисковано 63 живописных работы на холсте и дереве, среди которых были



кие-то другие, «семинарист» писал до 1737 г., года кончины Феофана Прокоповича.

Как помним, А. П. Волынский ссылался на прототипы картины, виденные им в Польше, где кабинет-министр бывал не раз. Последний визит, на конгресс в Немиров, состоялся как раз в 1737 г. и, как показывал подследственный, «как де он... с конгресса возвратился... и пожалован был в кабинет-министры, тогда своевољством своим вздумал написать картину о фамилии своей... что и учинено было... от дерзости своей для своего честолюбия»⁴⁸.

С 1738–1739 гг. бывший «семинарист» Г. Н. Теплов уже сам преподавал в семинарии при Александро-Невской лавре⁴⁹, однако его репутация «живописца» не была забыта.

В декабре 1740 г., когда он уже три месяца числился «при Академии наук», вновь принятого переводчика пытались привлечь к живописным работам в Новом Зимнем дворце, чему воспротивилось академическое начальство⁵⁰.

В биографическом очерке о Г. Н. Теплове упоминается причастность его к делу А. П. Волынского, якобы приведшая «живописца» в застенки и едва не стоившая ему жизни⁵¹, однако никаких подтвер-

сюжетно близкие родословному древу «три картины ... на каждой Российской герб» и «картина в рамках, на ней написан на холсте ево, Волынского, герб» (Тихонов Ю. А. Мир вещей в московских и петербургских домах сановного дворянства (по новым источникам первой половины XVIII в.). М., 2008. С. 191–193). Некий «государственный гербовник, писанный на холстине» был передан А. П. Волынскому служащим Коллегии иностранных дел П. В. Курбатовым еще в 1730 г. (Павлов-Сильванский Н. П. Местная грамота XIV в. Из бумаг кабинет-министра Артемия Петровича Волынского // Записки Русского отделения Императорского археологического общества. Т. 2. М., 1902. С. 16).

⁴⁸ РГАДА. Ф. 6. Оп. 1. Д. 199. Л. 186–186 об.

⁴⁹ Чистович И. Указ. соч. С. 636; Материалы для истории Императорской Академии наук. Т. 4. С. 223–224. Ср.: Молева Н. М. Материалы к Словарю русских художников первой половины XVIII в. // Молева Н. М., Белютин Э. М. Указ. соч. С. 237; Материалы для истории Императорской Академии наук. СПб., 1885. Т. 4. С. 504–506, 702–703.

⁵⁰ Материалы для истории Императорской Академии наук. Т. 4. С. 506.

⁵¹ «В 1740 г. благодаря исключительной выдержке ему удалось благополучно выпутаться из дела кабинет-министра А. П. Волынского. Теплов обвинялся в том, что расписал родословное древо Волынскому, за что был подвергнут пытке... Не только выдержка, но и заступничество П. М. Еропкина спасли Теплова от казни» (Виттенберг Е. П., Самсонова Т. П. Указ. соч. С. 80).

ждений указанная версия событий в документах следствия не находит. Гораздо ближе к истине, очевидно, рассказ графа Н. И. Панина, с его слов записанный С. А. Порошиным и, скорее всего, восходящий к самому Г. Н. Теплову: «Он, будучи ... студентом, расписывал древо для родословной Артемья Петровича (Волынского. — А. Л.) ... и то в государственное преступление было вменено ... что он (Волынский. — А. Л.) велел писать свою родословную ... от князя Дмитрия Волынца, известного по Мамаеву побоищу; заключено, что тем будто причитался он к фамилии Романовых... Но как после (Теплов. — А. Л.) доказал, что он разчерчивал только по приказу ... и Еропкин тут назначил карандашом, как чертить ему, то освобожден»⁵².

В то же время связь Г. Теплова с А. П. Волынским могла не ограничиваться только заказом «студенту» «Родословного древа». После кончины основателя школы на Карповке Феофана Прокоповича завещание перешло в ведомство Кабинета министров⁵³, членом которого был и А. П. Волынский, и именно Кабинет занимался как наследием скончавшегося архиерея, так и распределением по другим ведомствам бывших «семинаристов»⁵⁴.

Первым лицом Кабинета был князь А. М. Черкасский, ближайший свойственник А. П. Волынского (оба были женаты на родных сестрах Нарышкиных), с которым последний «имел ... душевную дружбу»⁵⁵ и состоял в активной переписке⁵⁶. Безуспешно допрошенный в Канцелярии тайных розыскных дел А. М. Черкасский «в том во всем заперся»⁵⁷, отметая все подозрения следствия, более того — вошел в состав судебной коллегии, решившей судьбу свояка⁵⁸.

Для нашего сюжета интересно то, что, пока в Кабинете министров шло дело по завещанию Феофана Прокоповича, «само имя тратилось и расхищалось... князь Черкасский велел принести к себе 5–6 масляных картин» из пожитков новгородского митрополита»⁵⁹.

⁵² Семена Порошина записки, служащие к истории е. и. высочества благоверного цесаревича и в. к. Павла Петровича. СПб., 1881. Стб. 69–70. Ср.: Семенов П. Н. Биографические очерки сенаторов по материалам, собранным П. И. Барановым // ЧОИДР. 1866. Кн. 2. I: Материалы исторические. С. 16.

⁵³ Чистович И. Указ. соч. С. 383, 648.

⁵⁴ Там же. С. 652.

⁵⁵ РГАДА. Ф. 6. Оп. 1. Д. 199. Л. 114 об.–115.

⁵⁶ Там же. Л. 126, 157 об., 160, 175–175 об.

⁵⁷ Там же. Д. 211. Л. 110.

⁵⁸ Там же. Л. 178.

⁵⁹ Чистович И. Указ. соч. С. 652; см. также с. 636–637.

Речь идет, надо думать, о тех самых полотнах кисти «семинаристов», включая три работы Г. Теплова, что оказались в итоге в Кусково, владении графа П. Б. Шереметева, через, скорее всего, шурина владельца усадьбы, того же князя А. М. Черкасского (первый был женат на сестре второго)⁶⁰. Случайно или нет, но много лет спустя именно Г. Н. Теплов свидетельствовал завещание вдовы графа, В. А. Шереметевой, урожденной княжны Черкасской⁶¹.

Возвращаясь к биографии художника, автора родословного древа Волынских с изображением Д. М. Боброка-Волынского и его жены, отметим, что в жизни Г. Н. Теплова работа над картиной в доме казенного кабинет-министра стала временем, о котором «живописец» явно не любил позднее вспоминать. Дата приема Г. Теплова в переводчики Академии наук, повторимся, хорошо известна — это август 1740 г., два месяца спустя после казни А. П. Волынского и его «конфидентов». Тем не менее в поданной в Герольдию много лет спустя, в 1767 г., биографической записке сенатор указывает другую дату занятия академической должности: «в 1736 году ... определен в Академию наук переводчиком»⁶², «забыв» как о четырех годах, отделявших одно событие от другого, так и о своей первой профессии — «живописец».

Очевидно, причастность, пусть и косвенная, к делу 1740 г., в итоге никаких особых неприятностей Г. Н. Теплову не причинившая, произвела на будущего статс-секретаря императрицы столь глубокое впечатление, что в дальнейшем он всеми силами пытался забыть «живописный» период своей биографии. Американский биограф екатерининского вельможи полагает, что именно в доме А. П. Волынского, в кружке его «конфидентов» будущий сенатор получил первые представления об идеях и политике реформ, что весьма сомнительно, но что именно тогда, в 1740 г., он обрел характерное для его мироощущения «чувство незащищенности и личного риска»⁶³, похоже на правду.

Так или иначе, исчезнувшее родословное древо Волынских принадлежит времени, древней историей России не очень интересовавшегося. «Идеологии петровской эпохи было свойственно представлять

⁶⁰ Ср.: Глозман И. М. Указ. соч. С. 59, 61.

⁶¹ Сговорная грамота княжны В. А. Черкасской // Отзвуки XVIII века. Изд. Д. С. Шереметев. СПб., 1897. Вып. 5. С. 42.

⁶² Барсуков А. П. К биографии Г. Н. Теплова // Киевская старина. 1887. Т. 17. С. 169–171.

⁶³ Daniel W. L. Grigori Teplov: a Statesman at the Court of Catherine the Great. Newtonville. 1991. P. 6–7.

переживаемое Россией в начале XVIII в. время как некий исходный пункт, точку отсчета. Все предшествующее объявлялось как бы несуществующим... временем невежества и хаоса»⁶⁴.

Батальная живопись петровской эпохи обязана своим появлением новой военной и государственной традиции, празднованию «триумфов» и сюжетно ограничивалась изображениями «мимошедшей войны благополучий», то есть побед русской армии над турками при взятии Азова⁶⁵ и шведами в Северной войне⁶⁶. По случаям «триумфов» в столичных городах устраивались пышные торжества, составной частью которых было сооружение триумфальных ворот, украшенных живописными изображениями побед русского оружия⁶⁷.

Первое сознательное обращение к прошлому России как источнику сюжетов для исторической живописи относится только ко второй половине XVIII в. и принадлежит, как и в случае с портретными изображениями русских государей, о которых писалось выше, М. В. Ломоносову. В январе 1764 г. академик составил записку под названием «Идеи для живописи из Российской истории», предложив двадцать пять сюжетов исторических полотен от событий времен первых киевских князей до Смуты начала XVII в. и описав их примерное содержание. Здесь под № 10 значится «Начало сражения с Мамаем», «с обеих сторон стоят полки: с правой — российские, с левой — татарские. В фортгрунде великий князь Дмитрий Иванович, все готовятся

⁶⁴ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Великого. (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Б. А. Успенский. Избранные труды. М., 1996. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. С. 124.

⁶⁵ После взятия Азова в 1696 г. в Москве к предстоящему триумфу «на Каменном мосту ... на башне сделана оказа Азовского взятия и их пашам персуну написаны живописным письмом, также ... живописным же письмом, как было под Азовом, по обе стороны» (Дневные записки И. А. Желябужского // Рождение империи. История России и дома Романовых в мемуарах современников XVII–XX вв. М., 1997. С. 296–297).

⁶⁶ Врата триумфальные в царствующем граде Москве на входе царского священного величества... Петра Великого... СПб., 1722. С. 2.

⁶⁷ Борзин Б. Ф. Монументально-декоративная живопись Петровского времени. (Очерки) // Изобразительное искусство. Л., 1968. (Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена. Т. 349). С. 3–12; Зелов Д. Д. Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII — первой половины XVIII в. История триумфов и фейерверков от Петра Великого до его дочери Елизаветы. М., 2002. С. 156–157.

к бою. Посередке татарин Челу-бей, ростом как Голиаф, сражается с Пересветом, чернецом-схимником. Оба друг-друга пронзили копьями. Сражение начинается в войске»⁶⁸.

Считается, что в дальнейшем «русская историческая живопись в своем развитии пошла по пути, указанному Ломоносовым. Многие сюжеты, предложенные ученым, были разработаны впоследствии русскими художниками»⁶⁹. Однако, во всяком случае применительно к «сюжету № 10», у ломоносовских идей был предшественник. С этой же точки зрения записанная следствием, со слов обвиняемых, дискуссия заказчиков 30-х гг. XVIII в. касательно внешнего облика, костюма и атрибутов воеводы XIV в. принадлежит к числу интереснейших фактов становления не только исторической живописи, но и исторического сознания русских людей доломоносовского периода.

Судьба картины, повторимся, остается неизвестной. В любом случае сведений о ней нет и в конфискационных документах. Таким образом, только карандашный рисунок П. М. Еропкина в следственном деле остается единственным свидетельством существования одного из самых ранних произведений русской живописи, связанных с Куликовской битвой и ее героем, воеводой Д. М. Боброком-Волынским. Однако именно этой несохранившейся картине, единственной из «вещественных доказательств» дела 1740 г., суждено было стать известной всей России. Печатный Манифест от 7 июля с публичным «объявлением ... тяжких государственных вин» А. П. Волынского, зачитанной ему перед казнью и вскоре изданный большим тиражом для рассылки по всей России, сообщал, что государственный преступник «дерзнул наши государственные гербы к себе присвоить ... и сочинил картину ... своего рода написанием вышеписанных гербов»⁷⁰.

⁶⁸ Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1952. Т. 6. С. 37.

⁶⁹ Зотов А. И. Народные основы русского искусства. М., 1961. С. 114. Подробнее см.: Бренева И. В., Ринкон-Поса Э. «Идеи для живописных картин из Российской истории» Ломоносова и их отражение в русской исторической живописи // Ломоносов. Сборник статей и материалов. СПб., 1991. С. 60–70.

⁷⁰ ГПИБ. Отдел истории книги. Указы. Конволют № 34. Л. 84 об.; РГА-ДА. Фонд печатных указов. Д. 3819. Л. 3. По неясным причинам Манифест не попал в публикацию Полного собрания законов Российской империи.

Петр Первый и переосмысление понятия империи

1. 22 октября / 2 ноября 1721 г., после окончания Северной войны и заключения Ништадского мира (последний был заключен 30 августа / 10 сентября 1721 г.), Петр принимает императорский титул: он торжественно провозглашается «императором», «Великим» и «Отцом Отечества»¹. Согласно документам, инициатива этого мероприятия исходила от Синода, а не от Сената; это определялось, по-видимому, представлением о богоизбранности монаршей власти, независимо от титула монарха (слово «император», в отличие от слова «царь» имеет языческие коннотации, см. ниже).

Так после Римской, Византийской и Священной Римской империи в Европе появляется новая империя — Российская. Значение этого события выходит за рамки русской истории: как мы попытаемся показать, в какой-то мере оно определило вообще переосмысление понятия «империя».

2. Хотя в документах решение о поднесении Петру императорского титула приписывается Сенату и Синоду, несомненно, таково было желание самого Петра. Фактически Петр именовался «императором» и раньше — за четверть века до официального принятия императорского титула! — впервые, кажется, после Азовской победы 1696 г. и затем особенно часто после Полтавской победы 1709 г. (см.: Б. Успенский, 1996с, с. 176–177, примеч. 36). В 1709 г. Венский двор выражает недовольство применением титула «император»

¹ Это произошло в Троицком соборе в Петербурге после литургии, чтения ратификационной грамоты о мире и поучения Феофана Прокоповича, «в котором все Его Величества дела и славные действия со всеми благодеяниями, которые Он во время Своего Государствования, особливо же во время сей войны, Своему Государству и подданным показывал, пространно показаны, и что Ему имя Отца Отечества, Императора и Великого имети по достоинству подобает» (ПСЗ–1, VI, № 3840, с. 445).

Троицкий собор (на Петербургской стороне, близ Троицкого моста), построенный в 1710 г., был освящен, по-видимому, в связи с условной датой основания новой столицы (в Троицын день, 16 мая 1703 г.); см.: Лотман и Б. Успенский, 1996, с. 135. Даты, относящиеся к русской истории, даются по старому стилю (т. е. юлианскому календарю).