

Калинин Н., Земляниченко М.

АНТОНИО САЛЬВИАТИ В КРЫМУ.

В обширном списке славных деяний на благо Отечества генерал-адмирала, великого князя Константина Николаевича, брата и ближайшего сподвижника императора Александра II Освободителя, есть такие, которые далеки от политики и от государственных реформ, проводимых ими в России в 60-70-х годах прошлого века. Человек разносторонне образованный, с ярко выраженными артистическими наклонностями, Константин Николаевич сыграл заметную роль и в культурной жизни страны.ⁱ

В этой связи история "открытия" им для России знаменитого итальянского мозаичиста Антонио Сальвиатиⁱⁱ представляется нам особенно интересной. В ней – переплетение судеб двух ярких личностей, не похожих друг на друга ни происхождением, ни положением в обществе, ни складом характера и темпераментам, но сразу проникнувшихся взаимной глубокой симпатией, т.к. обоих объединяло восторженное преклонение перед высоким искусством.

Сохранившиеся письма Константина Николаевичаⁱⁱⁱ своему личному другу, члену Государственного Совета статс-секретарю А. В. Головнину, дают возможность достоверно узнать о том, как появились первые работы Сальвиати в России, при каких обстоятельствах состоялся первый выезд выдающегося мастера в нашу страну, а также о впечатлении, произведенном им самим и его работами на великого князя и царствующих Романовых.

"Рай земной, имя коему – Ореанда", – так с гордостью называл Константин Николаевич свое имение на Южном берегу Крыма. Расположенная недалеко от Ялты, рядом с императорской Ливадией, Ореанда резко отличалась от них своими дикими, величественными скалами, круто обрывающимися к морю и создающими неповторимый по красоте ландшафт. Имение перешло к великому князю по духовному завещанию матери – императрицы Александры Федоровны, супруги Николая I.

Напряженная работа по управлению российским флотом и руководство комитетами по претворению в жизнь реформ его царствующего брата не позволяли в.кн. Константину Николаевичу часто бывать в Ореанде, и каждый выезд на Южный берег становился для него радостным событием. Владелец нескольких великолепных имений, великий князь выбрал название самого любимого из них для фамилии, под которой он зачастую путешествовал по Европе инкогнито: "фон Ореандский, помещик из Крыма, Россия", – представлялся он в таких случаях в отелях.

Ореандский дворец, построенный петербургским зодчим А.И. Штакеншнейдером, любимцем Николая I, затмевал своим великолепием скромную императорскую Ливадию, а окружавший его парк являл тогда собой пример блестящей творческой фантазии архитекторов и садовников.^{iv}

Общее восхищение вызывали декоративные бассейны, очертания которых повторяли береговую линию южных морей России, прелестные маленькие водопады, скрывавшиеся в густой зелени, фонтан, бьющий из дупла огромного дуба – вода к нему была подведена столь незаметно, что создавалась полная иллюзия естественного родника; маленькие лани – "даниэльки" и благородные олени, свободно пасущиеся на лужайках парка. А растительность была подобрана так, что отдельные уголки его представляли различные районы субтропиков всего земного шара.

В этом "земном раю" не было только одного – своего домового храма: видимо, Крымская война 1854-56 гг., а затем скоростная смерть помешали императору Николаю Павловичу осуществить его постройку. Поэтому великокняжеская семья во время приездов в Крым вынуждена была ездить на богослужения в Ялту или в Ливадийскую дворцовую Крестовоздвиженскую церковь.

1861 год оказался для Константина Николаевича роковым. 1 марта в Петербурге взрывом бомбы террориста Гриневицкого был убит император Александр II. С ним окончилась эпоха либеральных реформ, которые вели страну к конституционной монархии. При новом императоре великий князь оказался не у дел, был отстранен почти от всех занимаемых должностей. За ним сохранили только почетное, но не имеющее реальной власти звание члена Государственного Совета.

А летом того же года произошло драматическое событие в Ореанде: из-за нелепой случайности во дворце вспыхнул пожар, который, несмотря на все усилия, не удалось остановить. От мысли о его восстановлении пришлось отказаться из-за нехватки средств, и Константин Николаевич обосновался в небольшом домике, сразу получившем название "адмиральский" – по званию его высокородного хозяина.

Теперь уже приезды в Ореанду стали частыми и продолжительными. Энергию своей деятельной природы великий князь обратил на благотворительность и обустройство имения и, прежде всего, осуществление давней мечты – постройку храма.

Основным материалом для строительства послужил камень из разобранных руин сгоревшего дворца и бетон из высококачественного новороссийского цемента.

Место для постройки церкви выбрал самолично Константин Николаевич. "Господь Бог меня сподобил начать доброе святое дело", – писал он А. В. Головкину, сообщая о закладке первого камня в основание церкви 1 октября 1884 года.

Быстро были решены и два других важных вопроса – о названии храма и его архитектурном стиле. Великий князь пожелал, чтобы церковь была построена в традициях кавказско-византийского зодчества: по его мнению, этот стиль более всего подходил для небольших храмов Южного берега. Составить проект здания взялся один из лучших знатоков византийского стиля в России академик А.А. Андреев. Будущую церковь решили посвятить любимому православному празднику Константина Николаевича – Покрова Пресвятой Богородицы, отмечаемому 1 октября. Ровно через год после закладки Ореандский храм был торжественно освящен в

присутствии самого владельца имения. Церемония освящения православной церкви, которую впервые наблюдал великий князь, поразила его красотой и мудростью древних традиций. С восторгом описывает он мельчайшие подробности более чем двухчасовой службы и начавшегося после этого праздника. Общее большое доброе дело объединило великого князя Романова и простых рабочих: "Прямо из церкви привел в палатку, которая была разбита в нескольких шагах от нее в дубовой роще.

Тут было приготовлено угощение для всех наших рабочих, более 80 человек. Все они уже стояли за тремя длинными столами. Я к ним подошел, выпил за их здоровье и благодарил за их усердную работу. Они мне отвечали громким ура. Тут же я расцеловал отличного нашего десятника Егора Медведева, особенно его благодарил и пришил ему на грудь в петлицу серебряную медаль за усердие на Станиславской ленте, которую удалось мне добыть для него. Такую же медаль, не на шею, утром еще я дал главному нашему подрядчику Дюкро. Они были очень довольны."

По общему признанию, Покровская церковь стала одним из украшений Южного берега. Константин Николаевич так писал о своем первом впечатлении о ней: "Я должен сознаться, что церковь вполне меня восхищает изяществом и пропорциональностью всех своих форм, всего своего ансамбля. Стиль выдержан превосходно, и она делает впечатление, можно сказать, архаическое – своей изящной и благородной простотой. <...> Главная красота церкви, по-моему, заключается в действительном согласии и благородстве всех линий <...> Я совершенно ею восхищен, и все, которые до сих пор её видели, разделяют мое мнение."^v

В справедливости этой оценки, данной тонким ценителем и знатоком искусства, можно убедиться, глядя на то, что осталось от Покровской церкви после многих десятилетий государственной политики борьбы с религией. Окруженная вплотную подступившими к ней уродливыми хозяйственными постройками элитного санатория "Нижняя Ореанда", обезображенная варварским использованием под складские помещения, она, несмотря на это, до сих пор привлекает внимание изяществом форм традиционной византийской архитектуры.

В украшении церкви принимали участие выдающиеся архитекторы и живописцы: академики Д.И. Гримм, М.В. Васильев, вице-президент Императорской Академии художеств князь Г. Г. Гагарин.

Большие карнизы, вставленные в наружные стены, и оконные рамы в башенке купола из белого каррарского мрамора были заказаны Константином Николаевичем в Ливорно.

Но, пожалуй, наиболее эффектным украшением стали мозаичные иконы и орнаменты, выполненные знаменитым итальянцем Антонио Сальвиати, основавшим в Венеции собственную мозаичную мастерскую.

В письмах Головнину великий князь не указывает, как начались переговоры с Сальвиати о заказе первых икон для Покровской церкви. Однако можно с уверенностью говорить о том, что инициатива исходила от князя Г. Г. Гагарина, принимавшего живейшее участие в строительстве и украшении храма в Ореанде. Даровитый художник, архитектор, известный знаток византийского зодчества и церковной иконописи, Гагарин не только с готовностью откликнулся на просьбу Константина Николаевича завершить проект церкви в связи со скоростной смертью Авдеева, но и сам вызвался написать иконы и сделать рисунки для утвари.

Будучи сыном русского посланника в Риме, он долго жил в Италии, учился там живописи у Ораса Берне и К.П. Брюллова, прекрасно знал культуру и искусство страны и, конечно же, всех выдающихся итальянских художников.

Через месяц со дня освящения церкви из Венеции прибыли мозаичные иконы Спасителя и Покрова Пресвятой Богородицы, выполненные Сальвиати по оригиналам Гагарина. Они предназначались для наружного украшения стен храма. Мозаики привели в восторг владельца Ореанды, он увидел в них верх совершенства этого прекрасного вида искусства. А вскоре А. Сальвиати получил личное приглашение от Константина Николаевича приехать к нему в Ореанду для обсуждения следующих заказов на украшение Покровской церкви. Приглашение было с удовлетворением принято, и весной 1886 года знаменитый итальянец впервые прибыл в Россию.

"6 мая вечером приехал Сальвиати, – писал об этом событии великий князь. – Это было очень счастливое для меня обстоятельство. Все досужее время уходило на разговоры с ним. <...> Надеюсь, что результаты этих разговоров с Сальвиати будут полезны не только для меня и для моей Ореандской церкви, но и для всей России и оставят исходный пункт в истории её художественного развития."

В последующих письмах он подробно описывает свое впечатление о Сальвиати, содержание их бесед и, что особенно интересно для ценителей мозаики, раскрывает роль этого талантливого художника в возрождении искусства древней византийской мозаики.

Приведем несколько отрывков из его писем – в них знаменитый венецианец предстает таким, как его увидел брат русского императора.

"Примусь теперь за рассказ о Сальвиати. Он старик 71 года, но так бодр, что ему никто не дал бы более 60-ти. Человек он весьма образованный, получивший воспитание в итальянских и Венском университетах и начавший жизнь на адвокатском поприще. Но создан он был не для этого, а был рожден художником и скоро весь себя и посвятил искусству. Как природный венецианец, он был поражен изяществом собора Св. Марка, его древностями и особенно его мозаиками византийского стиля (Здесь и далее подчеркнуто К.Н.). Это искусство было совершенно утрачено, и он задал себе целью жизни воссоздать, восстановить это искусство. Мозаика, правда, продолжала существовать в Риме, где у пап, в Ватикане, была их собственная мастерская. Она была не без достоинств, но шла по совершенно другой дорожке^{vi}, задавалась другими целями. Она производила, если можно так выразиться, не иконопись, а живопись, <...> картины картинных галерей и музеев, а не церковную мозаику, <...> какая существовала в Царьграде, в Св. Софии, какая была и у нас в Киеве в XI и XII

веках, что у нас называли муссия^{vii}. Эта Ватиканская мастерская работала исключительно для пап, а не для публики, не для промышленности. Её работы достигали высшего совершенства, но производились долго, страшно дорого и потому кроме пап никто ими пользоваться не мог, никому они не были по карману. Кроме того, эта мастерская ревниво сберегала секрет своего дела и никому его не сообщала” <...> Сальвиати, задавшись мыслью восстановить византийскую муссию, <...> при помощи простых рабочих, простых стекольщиков /которые в Венеции чрезвычайно искусны/ принялся <...> за отыскание тайны производства разноцветных смальтов. Эти смальты^{viii} при всевозможных окрасках должны быть совершенно однородными, так что где бы его не переломить, везде в переломе был бы тот же цвет. На это он посвятил лет 10 или 15 своей жизни и после долгой и упорной борьбы и целого ряда неудач он, наконец, достиг своей цели. Материал был отыскан, был создан.

Тогда пришлось научиться способу его употребления. Тут великое его достоинство состоит в том, что он не пошел по примеру Ватиканской мастерской, а старался подражать образцам древним византийским. Мало-помалу он набил себе руку <...>, и все, что он ни делает, даже когда он копирует картину современную, все-таки его работа носит на себе характер византийский. Трудно это выразить словами, но это чувствуется, чуется. Работа византийского стиля как-то более грубоватая, но одинаково изящная и гораздо более энергическая. Можно отчасти, по-моему, это сравнить с работой Рембрандта и Грёза. У Рембрандта кисть грубоватая и страшно энергичная. Вблизи на нее смотреть нельзя, она очень некрасива, скажу даже, неряшлива. У Грёза кисть мягкая, нежная; его головки можно рассматривать вблизи как миниатюру. В некотором расстоянии впечатление совершенно меняется. Голова работы Рембрандта полна силы и жизни, а головка Грёза как бы ступшевается, расплывается. Вот это же впечатление производит на меня работа Сальвиати в сравнении с работой римской или нашей, потому что наша мастерская основана по римскому образцу. Сальвиати в одно и то же время и художник и промышленник и думает потому и о сбыте своих произведений, своего товара. Поэтому он стремится к тому, чтобы работать скоро и дешево. Мозаика, которую он сработает в год времени и за которую берет один рубль с квадратного вершка, может быть исполнена нашею мастерскою по римскому способу только в пять или шесть лет, и квадратный её вершок обойдется рублем в 7 или даже в 10. Вот какая разница между обоими способами.

Сальвиати начал производство своей мозаики В 1859 году выступил с ней в первый раз публично на Лондонской выставке 1861 года, и с тех пор его работы считаются уже сотнями и разбросаны и по всей Европе и даже в Америке, а теперь он имеет заказы и от Японии. Он нам показывал фотографии большей части этих произведений. В том числе есть работы и церковные, светские, и просто декоративные, но все на себе носят отпечаток византийский, даже когда они вовсе не византийские по стилю оригинала, ему данного для воспроизведения. Он принимает всякие заказы. Ни от каких не отказывается, но любее всего для него, разумеется, те, которые в византийском стиле. Тут он вполне в своей стихии. <...>

Теперь, с окончанием постройки церкви, я имел намерение постепенно приступить к внутреннему её украшению, начав с большой картины Покрова, которая должна покрыть весь полукупол, что над горним местом. Рисунок, эскиз этой картины мне нарисовал тот же академик Васильев, который так превосходно писал иконы для моего иконостаса. <...> Проект же всего внутреннего украшения церкви составил для меня известный архитектор Гримм. <...> Он ему в высшей степени удался и вышел несказанно великолепен, богат и красив, и в нем выдержан строгий византийский стиль. Прежде чем приступить к постепенному исполнению этого проекта, я хотел видетсья и сговориться с самим Сальвиати и предложил ему приехать для этого самому в Ореанду в начале мая. Оказалось, что ему самому давно уже хотелось побывать в России, чтобы постараться и в ней пропагандировать свое искусство, потому что до сих пор он для нее еще менее всего работал. Поэтому он с благодарностью согласился на мое предложение. <...> Он совершенный энтузиаст своего дела, артист в душе, но в то же время и промышленник, торгаш, для которого мозаика составляет и художественное произведение, и товары. Притом он насквозь итальянец, венецианец, большой говорун, можно даже сказать, болтун. С ним очень интересно и поучительно разговаривать про искусство вообще и про мозаику в особенности, но очень трудно вести разговор делами, толковать и сговариваться об условиях дела. Потому наши разговоры и переговоры продолжались целую неделю каждый день по несколько часов".

Завершая ту часть писем Константина Николаевича, которая непосредственно посвящена заказам А. Сальвиати по дальнейшему украшению интерьера Покровской церкви, скажем, что мозаики прибыли из Италии весной 1887 года и были установлены присланными из Венеции мастерами.

Увы! Современникам уже не дано восхищаться главной картиной храма - образом Покрова Богородицы - большая её часть разбита и уничтожена, в таком же состоянии и многие другие иконы.^{ix} Но в куполе и парусах чудом сохранились изображения Спасителя /редчайшее его изображение, т.н. "Спаситель без бороды"/, восьми апостолов, четырех евангелистов, восьми ангелов и прекрасный византийский орнамент, а на западной стене храма частично уцелели два панно - "Рождество" и "Воскресение Христово", которые могут дать представление о высоком искусстве мастеров, работавших под руководством Антонио Сальвиати.

Но не менее интересна и другая часть писем великого князя, где он связывал приезд Сальвиати в Россию с возможностью возрождения в ней искусства византийской мозаики. Совершенно неожиданно для читателя вырисовывается в них роль Николая I, отца Константина Николаевича, как тончайшего знатока и покровителя искусств: ведь во всей исторической литературе советского периода не встретишь, пожалуй, ни одной объективной оценки жизни и деятельности этого императора.

"Когда батюшка мой, - пишет великий князь, - в 1845 году, возвращаясь из Палермо, останавливался

несколько дней в Риме, он был несказанно поражен мозаиками в соборе Св. Петра. Тут, между прочим, находятся мозаики "Преображения" Рафаэля и "Причастия Св. Иеронима" Доминикино, оригиналы которых висят рядом с собором в Ватикане. Его особенно поразило, что в оригиналах от времени все краски и цвета пожухли, потемнели, тогда как в мозаиках они сохранились во всей их первоначальной свежести, так что по ним только можно судить о впечатлении, которое оригиналы должны были производить, когда в XVI веке они только что вышли из мастерской их художников.

Живо помню неоднократные рассказы батюшки про громадное впечатление, вынесенное им тогда из Рима. Он тогда убедился, что мозаика c'est la peinture de l'éternité. В то время строился у нас Исаакиевский собор, излюбленное детище батюшки, и писались для него образа такою вереницею художников, как Брюллов, Неф, Бруни, Басин и пр. Поэтому батюшка немедленно решился основать у нас при Академии мозаическую мастерскую для постепенного воспроизведения мозаикою всех картин этих артистов, дабы сохранить их навеки. С этою мыслью он обратился к тогдашнему папе Григорию XVI, и тот был так любезен, что допустил для нас то, что никогда еще не допускалось, что Ватиканская мастерская поделилась с нами своею ревниво оберегаемою тайною. <...> Несколько наших молодых художников были посланы учениками на несколько лет в Ватиканскую мастерскую, а из Рима были выписаны два брата Бонафедде, которые на нашем казенном стеклянном заводе ввели искусство произведения смальтов и в то же время долгое время стояли во главе и самой мозаической мастерской. Оба эти брата Бонафедде уже давно умерли, и оба мастерства - и составление смальтов и работа самой мозаики продолжают одними нашими собственными силами. Вот история нашей академической мастерской, работами которой мы гордимся и любимся в Исаакиевском соборе. Репутация этой мастерской огромная, и вся Европа её ценит наравне с Ватиканской.

Но наша мастерская, обладая всеми достоинствами Ватиканской, имеет и все её недостатки, работает ужасно медленно и страшно дорого. Каждый образ иконостаса Исаакиевского собора требовал работы от 6 до 7 лет, и квадратный вершок его поверхности обходился рублей в 8. Подобные издержки может позволить себе только государственная казна, а для частных карманов, для промышленности это совершенно недоступно. Нынче зимой я подробно осматривал эту мастерскую и видел голову Евангелиста не более 1-го аршина высоты, которая работалась три года, а Сальвиати мне сделал два поясных образа Спасителя и Богородицы, составляющих два квадратных метра, в шесть недель! <...>

Ты знаешь, да какой степени батюшка был сам артист в душе, как он был полон художественного чутья, артистического вкуса! За ним останется вечно слава, что он понял, что он оценил, что такое есть мозаика, её достоинства и преимущества, её значение в искусстве. Не его вина, что в 1845 г. существовала во всем мире только одна мастерская – Ватиканская, что Венециано-Византийская возникла только в 1859 г., т.е. четыре года после его кончины. Но зная вкусы батюшки, его русское чувство, я вполне убежден, что если бы в 1845 году существовали оба мастерства, и Римское, и Венецианское, он непременно обратился бы ко второму. Сколько денег, сколько времени было бы оттого сбережено. Что у батюшки было в высшей степени развито русское чувство, ясно видно из большинства созданных им церковью и Кремлевского дворца.

Я убежден, что если бы тогда существовал Сальвиати, он обратился бы к нему, а не к братьям Бонафедде. Замечательно, что теперь Ватиканская мастерская часто заказывает свои смальты у Сальвиати вместо того, чтоб производить их самой.

Вот моя мысль и состоит теперь в том, чтобы сделать теперь, в 1886 году то, что батюшка непременно сделал бы в 1845-м, если бы тогда существовало искусство Сальвиати. <...> Мы и христианскую веру и все просвещение получили, слава Богу, с востока, из Византии, а не с запада. Теперешняя наша раздвоенность происходит оттого, что Петр Великий толкнул нас на запад. Борьба России против этого толчка давно уже происходит. Мы стараемся везде возвращаться к нашим источникам. Вполне логично сделать то же самое и в этом специальном деле. Но как это сделать? Вот эту задачу я имел в виду, когда выписывал сюда старика Сальвиати.

В высшей степени замечательно, что он как бы это чуял, и сам по себе, без моего вызова, в первый же день после специальных разговоров о моей церкви стал мне развивать ту же мысль. Это нас всех крайне поразило и показало, что этот хитрый итальянец и болтливый говорун человек очень умный. Видя, что наши мысли так неожиданно сходятся, он почувствовал ко мне необыкновенную симпатию и обещал по возвращении в Венецию подумать о моей мысли и способах приведения её в исполнение и составить для меня особую докладную записку, которой я постараюсь у нас дать ход."

Не дожидаясь этой записки, Константин Николаевич сразу же приступил к постепенному осуществлению своей идеи. Для этого прежде всего надо было заинтересовать ею главных лиц Империи, от которых зависело субсидирование перспективного для российской культуры начинания - самого императора Александра III и министра двора И. И. Воронцова-Дашкова.

"...Я времени не терял, - писал он Головнину, - и вкратце изложил мои мысли самому государю, и очень подробно, часа полтора, развивал их Воронцову-Дашкову. Кажется, что эти разговоры хорошо подготовили почву. Так, по крайней мере, я это себе объясняю, потому что последствия этого уже явно выразилось в время четырехдневного пребывания Государя в Севастополе. Его Величество между прочим слушал обедню и подробно осматривал чудную могильную церковь, что выстроена на северной стороне, на нашем большом братском кладбище. Это замечательно изящная церковь в форме пирамиды была внутри богато покрыта прелестной стеной живописью.^x Вся эта чудная живопись теперь почти пропала от сильной сырости внутри этой толстостенной церкви, которая, разумеется, никогда не топится. Она представляет теперь жалкую картину

совершенного разрушения превосходной и богатой живописи, и Государь был этим поражен и тут же дал приказание Военному Министру вступить в соглашение с Сальвиати насчет возобновления этой пропадающей живописи мозаикой!^{xi} Вот, как видишь, уже и первый шаг к исполнению моей мысли. Сальвиати, будучи еще в Ореанде, получил вызов поехать в Севастополь, чтобы сговориться с начальником тамошних инженеров генералом Гимельманом. Теперь он там, и переговоры теперь происходят.

Это начало моей мысли, но не всей. Это пока не что иное, как новый заказ, данный Сальвиати. Теперь, вместо одного Ореандского заказа, у него будет и второй – Севастопольский, – и больше ничего. Мне же хочется не этого только, а мерещится мысль о введении в России этого мастерства, хочется, чтоб в России ввелось собственно муссийное дело, как батюшка в нее ввел дело мозаичное. Вот это моя главная цель".

Одновременно с государственным заказом Сальвиати на изготовление мозаик для храма Св. Николая последовал и частный – от вдовы князя М. Д. Горчакова, бывшего Главнокомандующего Крымской армией в 1855 году - на украшение памятника ему на Братском кладбище Севастополя.^{xii}

А вскоре император Александр III, обеспокоенный серьезным повреждением живописи в дворцовой церкви его собственного южнобережного имения "Ливадия", дал указание также обратиться к Сальвиати. Контракт с последним на воспроизведение в мозаике большой главной иконы храма - "Воздвижения Честного Креста", написанной в алтаре некогда знаменитым в России художником-иконописцем А.Е. Бейдеманом, - был заключен апреле 1887 года с указанием срока исполнения заказа 3 марта 1888 года.^{xiii}

Этот шедевр мозаичного искусства, к счастью, сохранился до наших дней, хотя при Советской власти в церкви поочередно устраивались клуб, склады, мастерская по сварным работам. Поэтому приезжающие ныне в Ливадию многочисленные туристы имеют возможность не только любоваться великим искусством итальянских мастеров, но и убедиться в эмоциональном воздействии библейского сюжета, - настолько идеально сохранил академик А.Н. Попов верность оригиналу при написании для Сальвиати картонов работы А.Е. Бейдемана.

Прекрасное и одновременно доступное, искусство "муссии" быстро нашло в России многочисленных последователей среди художников. Совсем немного не дожил в.кн. Константин Николаевич до осуществления своей мечты - возвращения на Родину давно утерянного мастерства византийского мозаичного дела. Способ создания мозаичных картин, разработанный А. Сальвиати, был принят мастерскими Императорской Академии художеств, которые с 1892 года возглавил профессор П. П. Чистяков, известный своими работами в области исторической живописи и как талантливый портретист и жанрист.

Его ученик, А.А. Фролов, основавший в Санкт-Петербурге частную мастерскую, добился столь значительных успехов в технике мозаичного набора, что на специальном конкурсе, проведенном в марте 1895 года комиссией по сооружению храма Воскресения Христова "на крови", уже значительно потеснил в заказах на художественные работы в нем даже таких соперников, как фирму "Сальвиати" и общество "Музива Венециано".^{xiv}

В этой церкви, построенной в Петербурге на месте, где был смертельно ранен Александр II, впервые в России мозаика использовалась в столь крупных масштабах: общая площадь мозаичных изображений составляла 7050 кв.м., причем значительная часть их – около 40 % – находилась на фасадах здания, в том числе и несколько больших панно.

Монументальные мозаичные панно появились и на фасадах музея А.В. Суворова, возведенного в столице к 100-летию со дня смерти великого полководца. Одно из них, исполненное по оригиналу художника Н.А. Шабунина, изображает отъезд Суворова в поход 1799 года из его родного имения – села Кокчанского, куда он был сослан по распоряжению Павла I. Другое панно – "Переход А.В. Суворова через Альпы в 1799 году" воспроизводит в мозаике картину художника-баталиста А.Н. Попова. Мозаики выполнялись в мастерских Общества поощрения художеств под руководством мозаичистов М.М. Зощенко и Н.Е. Масленникова.^{xv}

Но вернемся вновь на Южный берег Крыма.

На конец 1890-х - начало 1900-х годов приходится расцвет творчества выдающегося ялтинского архитектора, выпускника Московского училища живописи, ваяния и зодчества Н.П. Краснова. Именно в этот период им были созданы на Южном берегу Крыма несколько великолепных дворцово-парковых ансамблей, а храм Св. Нины и Преображения Господня в имении в.кн. Георгия Михайловича "Харакс" по изяществу выбранных пропорций и тщательности отделки орнаментации по праву можно отнести к лучшим образцам культовых зданий России начала XX века.^{xvi}

Пока остается невыясненным, почему Краснов отказался принять проект мозаичного убранства, предложенный архитектором А.В. Шусевым^{xvii}, и обратился с крупным заказом вновь к фирме Сальвиати.

Судя по его переписке с великим князем, интерьер церкви Св. Нины был украшен с изысканным вкусом, а над входом был помещен мозаичный образ Спаса Нерукотворного, скопированный с исторической иконы в домике Петра I в Петербурге.^{xviii} Поэтому полное уничтожение мозаики в храме имения "Харакс" можно внести в список бесценных потерь, понесенных культурным наследием страны за годы Советской власти.

В 1910-1911 годах при строительстве Нового большого дворца в императорском имении "Ливадия" Н.П. Краснов одновременно реконструировал западный придел Крестовоздвиженской церкви, увеличив его объем и переместив главный вход с северного на западный фасад. В украшении новой части церкви участвовали известные художники, в том числе и упоминавшийся нами выше П.П. Чистяков, под руководством которого в мозаичной мастерской Академии был выполнен образ Ангела Господня над входом в храм.^{xix}

В задачу статьи не входило полное описание мозаичных украшений церквей, общественных зданий и

частных особняков, выполненных в технике "муссии". Мы стремились рассказать, как это прекрасное искусство завоевало признание в России и нашло многочисленных последователей, которые накопили богатые и самобытные традиции в технике набора мозаичных изображений.

И когда мы любуемся монументальными панно в самом красивом метрополитене мира – Московском или же в здании Московского университета, – вспомним о тех, кто стоял у истоков возрождения в отечестве этого мастерства – великого итальянского художника Антонио Сальвиати и брата русского императора Александра II великого князя Константина Николаевича.

ⁱ Константин Николаевич /1827-1892/, великий князь, второй сын императора Николая I; с детства предназначался для морской службы, генерал-адмирал, с 1855 г. управлял флотом и морским ведомством на правах министра. При нем прошла замена парусных судов паровыми; упрощено делопроизводство, заведена эмеритура; раньше других ведомств отменены телесные наказания; к службе были привлечены выдающиеся люди. В 1860 г. Александр II назначил своего брата председателем главного комитета по крестьянскому делу. В 1862-63 гг. - наместник Царства Польского, с 1865 и до 1881 г. - председатель Государственного Совета. Супруга его с 1848 г. в.кн. Александра Иосифовна, урожденная принцесса Саксен-Альтенбургская.; Кони А.Ф. Великий князь Константин Николаевич. Государственный архив Российской Федерации /ГАРФ/ Ф.564, оп. 1, е.хр.85.

ⁱⁱ Сальвиати Антонио /1816-1890/, итальянский мозаичист родом из Виченцы. Получив юридическое образование в Падуанском и Венском университетах, работал адвокатом, но, познакомившись со старинными мозаиками в Риме, задумал воскресить это искусство, некогда процветавшее в Венеции, пришедшее потом в упадок и, наконец, совершенно забытое. В 1860 г. им была открыта на о. Мурано, близ Венеции, мозаичная фабрика, выполнявшая крупные работы для церквей и общественных зданий с техническими приемами старинных мозаичистов, лишь упрощенными и улучшенными благодаря новейшим открытиям химии и физики. Фабрика Сальвиати вскоре сделалась известной во всей Европе превосходными и сравнительно дешевыми работами. Важнейшие из них: реставрация мозаик собора Св. Марка, мозаики мавзолея принца-супруга в Виндзорском замке, центральной залы в здании английского парламента, Соут-Кессингтонского музея, собора Св. Павла, Вестминстерского аббатства и некоторых других церквей в Лондоне, несколько картин в парижском "Гранд-Опера", мозаичные украшения Эрфуртского собора, фасада виллы Прингсгейм в Берлине и нижней части "Памятника Победе" в том же городе и др.

Впоследствии Сальвиати расширил первоначальную задачу фабрики и основал в ней, наряду с изготовлением смальт, производство тонкой художественной стеклянной посуды в подражание изделиям, которыми славилась Венеция в XVI-XVII столетиях /Энциклопедический словарь. Т. XXVIII. Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон С.– Спб. 1900.– С. 163/.

ⁱⁱⁱ ГАРФ, ф.722, оп.1, е.хр.893, лл. 1-61.

⁴ Земляниченко М. А. Калинин Н.Н. Текст к фотоальбому "Романовы и Крымом.: –М.: Российское дворянское собрание. "Рюрик ЛТД", "КРУК", 1993.

^v Оригинально была решена колокольня Покровской церкви. Так же, как и при небольшом храме Усекновения Главы Иоанна Предтечи, построенном в 1830-е годы в имении графа М.С. Воронцова "Массандра", здесь приспособили для звонницы старый раскидистый красавец-дуб.

^{vi} Это т.н. мозаика "прямого набора", когда кусочки смальты укладывают непосредственно на подложку, тщательно подбирая их по цвету и форме.

^{vii} " Муссия" же набиралась на тканевой подложке, при этом художник сверялся с копией или оригиналом изображения, написанным на картоне. По окончании набора вся композиция прикреплялась к стене связующим раствором, после чего ткань удалялась.

^{viii} Смальта - цветное непрозрачное стекло, применяемое в виде кубиков или пластинок более или менее правильной формы для мозаичных работ. В XVIII веке в России М.В. Ломоносов организовал на Императорском стеклянном заводе смальтоварение, достигнув при этом больших успехов. Однако со смертью великого ученого дальнейшие работы в этом направлении постепенно прекратились до середины XIX века.

^{ix} Ранее церковь украшали 8 больших панно, 45 икон и орнаментация купола, барабана, парусов, арочных сводов, выполненных в мозаике. Без преувеличения можно считать героическими усилия Крымской епархии и лично настоятеля Покровской церкви о.Николая (Н.Н. Доненко), предпринимаемые ими для её восстановления. Однако ясно, что столь тонкое дело, как воссоздание великолепных мозаик Сальвиати, не поднять только энтузиазмом и скромными пожертвованиями верующих.

^x Храм Св. Николая на братском кладбище русских солдат и офицеров, погибших в Крымскую кампанию, был воздвигнут в 1857-70 гг. по проекту и под руководством архитектора А.А. Авдеева; фрески в интерьере выполнялись известными художниками М.Н. Васильевым, А. Е. Корнеевым, А.Л. Литовченко. В 1888 году они были полностью возобновлены по картонам севастопольского художника М.Н. Протопопова прекрасными мозаиками, изготовленными в Венеции мастерами фирмы А. Сальвиати. /Крымский вестник №35,1888.

^{xi} Кроме того, над входом в церковь был помещен мозаичный образ Христа по рисунку знаменитого В.А. Бруни /Веникеев Е.В. Севастополь и его окрестности. – М.: Искусство, 1986.

^{xii} Российский Государственный исторический архив. Ф.515, оп. 29 е.хр. 1255, лл. 58, 60-67.

^{xiii} Земляниченко М. А. Калинин Н.Н. Текст к фотоальбому "Романовы и Крым".–М.: Российское дворянское собрание. "Рюрик ЛТД", "КРУК", 1993.; Российский Государственный исторический архив. Ф.515, оп. 29 е.хр. 1255, лл. 58, 60-67.; Земляниченко М.А., Калинин Н.Н. "В этой дорогой по воспоминаниям Ливадии..." //Крымский контекст. – Симферополь, Крымская академия гуманитарных наук. - 1995. - № 3.

^{xiv} Пунин А.Л. Архитектурные памятники Петербурга: вторая половина XIX.–Л.: Лениздат, 1981.- С. 211-214.

^{xv} Памятники архитектуры Ленинграда, Изд. 4-е, перераб. – Л.: Стройиздат, Ленингр. Отд-ние, 1975. - С.442-443.

^{xvi} Калинин Н., Земляниченко М. Николай Петрович Краснов. //Архитектура СССР.-1990. - №4. - С.88-94.

^{xvii} Афанасьев К.Н., А.В. Шусев.– М.: Стройиздат, 1978. – С.16.

^{xviii} Мозаичная икона выполнялась мастерами фирмы Сальвиати по рисунку художника А.С. Сланцова. Этот образ Спаса нерукотворного сопровождал Петра I в Полтавском сражении и был в числе икон, особо почитаемых династией Романовых.

^{xix} Образ Ангела Господня также выполнялся по картонам художника А.С. Сланцова /Государственный архив Республики Крым. Ф. 219, оп. 1, е.хр. 2246, лл. 36, 246./ Он прекрасно сохранился и в сочетании с тончайшей резьбой мраморного наличника дверей придает особую нарядность и торжественность входу в Крестовоздвиженскую церковь.