



ЗАГАДКИ СТАРЫХ КАРТИН



Инна Сергеевна Немилова (1922—1982) была крупнейшим специалистом по истории французской живописи XVIII века. Она родилась в Ленинграде, в 1940 году поступила на факультет истории и теории искусств Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры, но прервала учебу в годы Великой Отечественной войны. В дни блокады Ленинграда И. С. Немилова работала медсестрой в детской больнице, одновременно дежурила в военном госпитале, оказывала помощь раненым во время боев на Пулковских высотах. Была награждена медалью «За оборону Ленинграда».

После окончания Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина в 1948 году приступила к работе в Государственном Эрмитаже. Всю последующую жизнь И. С. Немилова была хранителем собрания французской живописи

XVIII века в Эрмитаже, формируясь как исследователь под руководством профессора В. Ф. Левинсона-Лессинга, высоко ценившего ее яркий талант и работоспособность еще со студенческих лет. Ею были созданы новая экспозиция французской живописи XVIII века в Эрмитаже и соответствующие разделы в эрмитажных путеводителях и каталогах.

В 1958 году вышла в свет монография о Жорже де Латуре, в 1961 году — книги «А. Ватто» и «Шарден и его произведения в Эрмитаже». В 1964 году за монографию «Ватто и его произведения в Эрмитаже» ученый совет исторического факультета Ленинградского университета присвоил ей ученую степень кандидата искусствоведения. В 1973 году в издательстве «Изобразительное искусство» вышла книга «Загадки старых картин» (2-е издание — 1974),нискавшая признательность широких кругов общественности.

Неоднократно И. С. Немилова выступала с докладами на международных конгрессах и при открытиях выставок. Но главным трудом всей ее жизни явился научный каталог эрмитажного собрания французской живописи XVIII века, увидевший свет при жизни автора (Французская живопись XVIII века в собрании Государственного Эрмитажа. Научный каталог. Л., 1982). Уже после смерти автора в издательстве «Изобразительное искусство» вышел альбом «Французская живопись XVIII века в собрании Государственного Эрмитажа» (М., 1985), а затем издательство «Искусство» совместно с итальянским «Альдо Мартелло Джунти Едиторе» опубликовало научный каталог эрмитажного собрания (Французская живопись. XVIII век. 1985).

ЗАГАДКИ
СТАРЫХ КАРТИН



И. С. НЕМИЛОВА. ЗАГАДКИ СТАРЫХ КАРТИН



И. С. НЕМИЛОВА

ЗАГАДКИ
СТАРЫХ
КАРТИН

Москва
«Изобразительное искусство»
1989

ББК 85. 143(3)
Н 50

Третье издание, исправленное и дополненное

За годы, прошедшие с момента выхода в свет книги И. С. Немиловой «Загадки старых картин», были опубликованы научные каталоги эрмитажного собрания французской живописи XVIII века, которые вобрали в себя самые последние данные о картинах коллекции в целом и о тех произведениях, о которых идет речь в этом издании. Бережно сохраняя прежний текст, издательство тем не менее сочло необходимым внести в него некоторые уточнения и дополнения по согласованию со специалистами в данной области.

4903020000-101
Н 024(01)-89 31-89

ISBN 5-85200-017-5

© Издательство «Изобразительное искусство», 1989

ПРЕДИСЛОВИЕ

Рассказы И. С. Немиловой о картинах Эрмитажа облечены в занимательную форму. Это, несомненно, расширит круг читателей книги и привлечет их интерес к тайнам искусствоведения, к увлекательному делу историков искусства. Но читатель ошибется, если примет занимательность книги И. С. Немиловой за главное ее достоинство. Автор «Загадок старых картин» — не популяризатор, а исследователь.

Об этом нужно сказать с самого начала еще и потому, что об искусствоведении многие люди имеют довольно приблизительное понятие. Как правило, историки искусства охотно занимаются эстетическим просвещением, сознавая широкую потребность в этом. Очевидно, здесь кроется причина распространенного смещения науки об искусстве и разных форм просветительской работы. Среди слушателей музейной экскурсии нередко можно встретить человека, который всерьез думает, что искусствоведение — это только умение красиво говорить о произведении искусства, поэтично передать словами его сюжет. Нет спора — такое умение необходимо. Но плох тот историк искусства, за красивыми словами которого не стоят глубокое знание предмета и большой труд. Значение книги И. С. Немиловой состоит в том, что она показывает широкому кругу читателей возможности и методы историко-художественного исследования.

Один журналист недавно высказал соображение, что искусствоведение становится наукой (в статье шла речь об определении подлинности картины). Сказано из добрых побуждений. Но такое можно говорить только по неведению, потому что искусствоведение — наука, имеющая большую историю, разветвленная на многие разделы и давно уже успешно пользующаяся точными методами изучения материала. Было бы совершенно неправильно сводить искусствоведение к знаточеству или, говоря грубо, к обслуживанию коллекционеров. История искусства — большой и важный раздел исторической науки, предметом которого являются великие ценности художественной культуры человечества, его общественная мысль, овеянная в памяти ниже искусства.

Собранные в книгу изыскания И. С. Немиловой относятся преимущественно к той специальной области искусствоведения, которая носит название «атрибуция». Под этим названием понимается определение автора художественного произведения или, по крайней мере, времени и места его создания. Но, конечно, к этой задаче примыкают многие производные или сопряженные вопросы. Атрибуция — неотъемлемая и необходимая часть работы историка искусства. По внешнему впечатлению она может показаться слишком обособленной, замкнутой в кругу инвентарных розысков и лабораторных анализов. Но по самой своей сущности атрибуция вовсе не ограничена прикладными целями и интересом к узкотехнологическим проблемам. Определение авторства только в редких случаях обходится без постановки центральных вопросов творческого процесса, стилистики, художественного метода. Атрибуция органически слита с коренными задачами искусствоведения.

Поясним эту мысль. Стержнем атрибуционной методики является стилистический анализ художественного произведения на всех уровнях его образно-выразительной структуры. Способность специалиста к атрибуционной работе, следовательно, есть показатель его владения стилистическим анализом. В свою очередь, стилистический анализ — это история искусствоведения. Основой подлинно научной атрибуции является историко-материалистический метод исследования.

Вот почему заманчиво, но совершенно неправомерно противопоставление атрибуционной работы историка искусства и — с другой стороны — образного истолкования произведения. Открытия возможны и в залах шедевров, и в хранилищах среди безвестных картин. Атрибуция — не скучное копание в пыльных инвентарях, а «высший пилотаж» искусствоведения. В ней раскрываются все возможности исторического исследования, что и показывают очерки И. С. Немиловой.

Многие последние открытия убедительно говорят о том, сколь рискованно ныне даже при истолковании прославленных шедевров, о которых, кажется, уже все давно известно, пренебрегать приемами исследования, отшлифованными в атрибуционной работе.

Давно прошло то время, когда можно было говорить о любви к произведению искусства, не зная исторических условий и предпосылок его возникновения, тех реальных общественных связей, в которые оно вступало при своем появлении, его зна-

чения в конкретном художественном процессе. Разве знает все это означает уйти от поэтически-образного смысла произведения искусства? Конечно, нет. Обобщение может возникнуть только на основе достоверного знания. Только такое знание позволит верно сказать о главном — о художественно-образном содержании изучаемых явлений. В развитии историзма искусствоведческой науки такие работы, как книга И. С. Немиловой, несомненно, сыграют свою положительную роль. В данном случае это, может быть, особенно важно: о французском искусстве XVIII века было сказано много приблизительного, неточного.

Повествуя о своих поисках, И. С. Немилова приглашает читателя в творческую лабораторию историка искусства, ничего не скрывая от своего гостя — ни удач, ни разочарований. Поэтому книга, интересная для всех любящих искусство, будет особенно полезна молодым специалистам, осваивающим методику искусствоведческой работы (тем более, что у нас пока нет не только атрибуционного периодического издания, но даже общего научного журнала по вопросам истории искусства). В каждом очерке ход рассуждения своеобразен, поскольку различны сами конкретные задачи изысканий ученого. Не все возможные атрибуционные методы, разумеется, могут быть продемонстрированы на материале искусства XVIII столетия. Но вдумчивый читатель почерпнет здесь очень многое. Это и характерные аспекты стилистического анализа (композиция, ритм, красочная гамма, фактура, выразительность мазка и так далее), и вопросы технологии и реставрации (формат, размеры и их позднейшие изменения, особенности красочного слоя и материала, устанавливаемые, в частности, с помощью химического и физического анализа, рентгенооскопии, ультрафиолетовых и инфракрасных лучей, микроанализа и прочего), и возникающие в связи со всем этим более широкие проблемы творческих воззрений и метода художника (история замысла картины и ее создания, сюжетные источники, в том числе литературные, подготовительные работы — рисунки, эскизы, этюды, — соотношения с другими идейными и художественными явлениями эпохи). Вырисовывается и совокупность иконографических вопросов (сюжетные мотивы и их аналогии, модели и типы, костюм, аксессуары, обстановка интерьера, пейзажный фон и архитектура, различные влияния и заимствования и другое). Одна из глав книги называется так: «Можно ли доверять документальным источникам?» Оговаривая необходимость критического анализа документов, автор уделяет им са-

мое пристальное внимание. Здесь используются свидетельства самого художника и его современников, письма, мемуары, жизнеописания, генеалогии, надписи на картине и подрамнике, сведения из каталогов коллекций, выставок, распродаж, заказы, расписки и многие другие источники.

Да не посетуют читатели на неполноту и несистематичность этого перечня. Он всего лишь попытка извлечь из прочитанного то многообразие средств и приемов, которыми пользуется исследователь. Все они каждый раз выступают в различных сочетаниях, но над ними всегда должна главенствовать общая цель постижения художественно-образной структуры произведения в его исторической социальной обусловленности. Это закономерное преджет искусствоведения как науки не может быть подменено конгломератом иконографических, технологических и инвентарных сведений.

Уже говорилось, что автор знакомит читателя именно с ходом своих изысканий, не всегда завершенных желанным успехом. Иногда мы становимся свидетелями внутреннего спора автора с самим собой. Так, в эссе «О „Незнакомке с птичкой“, ранее называвшейся „Портретом маркизы де При“ работы Жана-Батиста Ванкло» автор полон сомнений: можно ли верить старой надписи, может ли дать достаточную опору для новой атрибуции строчка из каталога Салона 1763 года (мы соглашаемся — ведь не одна же «Дама с голубем» была в живописи XVIII века!), и в конечном счете вопрос остается открытым. В другом случае, где И. С. Немилова стремится установить имена «Актеров» Ватто с помощью подписей под старыми гравюрами, она справедливо призывает к сугубой осторожности в обращении с этим ничем твердо не подкрепленным материалом: «Верить ему только после неоднократных проверок». И когда проверка (на основе убедительных данных нотариального акта, завершающего инвентарь вдовы Жана ле Бук Сантюссана) опровергает достоверность имени, указанного под гравюрой, сомнения передаются читателю: ведь все определение сюжета основано на этих ненадежных подписях.

Остановимся на этом. Спор возможен, но он не может изменить общую оценку книги Инны Сергеевны Немиловой

«Загадки старых картин» хороши, когда они разгаданы. Но они хороши и тогда, когда рождают сомнения, отклики, поиски иных решений. Все это на пользу нашей науке.

Ю. К. ЗОЛОТОВ

*Не знаю чтения более легкого,
приятного и завлекательного,
нежели чтение старых каталогов.*

*Анатоль Франс
«Преступление Сильвестра Боннара»*

Мне захотелось написать эту книгу в тот момент, когда я по ходу своей работы — изучению французских картин — перестала понимать, занимаюсь ли я наукой или детективным исследованием.

Полагалось мне заниматься, безусловно, наукой: по плану Эрмитажа следовало составить каталог собрания французской живописи XVIII века. Каталог — труд строго научный, не терпящий ни малейших неточностей, представляющий собой свод самых конкретных данных о произведениях искусства. Казалось, работа над ним, серьезная и углубленная, не допускала возможности никаких легкомысленных отклонений, а между тем...

Я уже давно занимаюсь французским искусством и являюсь одним из хранителей Картинной галереи Эрмитажа, но никогда раньше хорошо знакомые картины нашего собрания не делали мне таких удивительных сюрпризов, пока я не стала вникать в историю каждой из них отдельно. Они словно ожили и начали паперебой рассказывать о своей жизни, своем времени, о людях своей эпохи. Начиная работу с исследования портретов неизвестных, я заканчивала ее, зная не только биографию, но и мысли этих людей в мельчайших подробностях, иногда лучше, чем биографии и мысли моих близких знакомых.

Так происходило не только с портретами: внезапно раскрывались давно забытые картины, иногда более века жившие под чужим именем, возникали сюжеты, существование которых было трудно предположить. Порой картины рассказывали о своем творце, о том, как он работал над ними, о его думах и чувствах. Нередко картины выходили из повиновения, неожиданно говорили совсем иное, опровергали мои домыслы, втягивали меня во все новые исследования. Раскрытие этой внутренней жизни картин при их изучении проходило по-разному: иногда открытие нового шла как будто само собой, следовало найти только нужный конец нити для того, чтобы легко размотать спутанный клубок сложной судьбы картины. Но порой дело приобретало совсем иной оборот. Месяцами приходилось собирать мелкую мозаи-

ку фактов, сопоставлять, взвешивать, отбрасывать, по ночам являлись кошмары, днем не было покоя, казалось, никакая логика не сможет соединить разрозненные конец и начало.

Конечно, не каждая картина заставляла пускаться в такие углубленные исследования. Существует сколько угодно благополучных произведений, подписанных и датированных их автором, имеющих четкую историю от мастерской художника до настоящего времени и не менее четкое место в своем круге или школе. Об этих произведениях, хотя они часто и являются шедеврами, не буду говорить в данной книге. Не буду говорить и о других произведениях, авторство или историю которых мне удалось установить: ведь атрибуция — определение картин — тоже часто бывает скучной и банальной и в конечном счете интересной только для специалиста.

В этой книге мне хотелось рассказать о неожиданных и иногда фантастических находках, о сложных коллизиях, в которые попадали как первоклассные произведения эрмитажного собрания французской школы, так и второстепенные, о новых аспектах, возникающих для этих произведений после изучения, о данных, сообщаемых ими о себе и своих авторах.

Мне казалось, что в книгу должен войти рассказ о тех картинах, ради изучения которых мне приходилось перевоплощаться то в Шерлока Холмса, то в инспектора Мегрэ.

Обычно считается, что читателю не следует показывать «кухню» работы, или, выражаясь более высоким слогом, «творческую лабораторию». Существует мнение, что автор должен представить изящно обработанные выводы, скрыв тяжелый, трудоемкий процесс их получения. Конечно, в этом есть доля истины. Никого не интересуют муки и сомнения автора. Но в данном случае очень хочется показать именно «лабораторию». Мне кажется, что раскрытие самого процесса исследования поможет читателю приобщиться к поиску, острее понять и оценить исследуемое произведение и, может быть, разделить переживания автора. Законченные выводы, выраженные двумя-тремя строками, желающий найдет в тексте каталогов нашего собрания.

При подобном стиле изложения преследуется еще одна цель. Нам, работникам музеев, часто приходится слушать горькие для нас слова, что делать-то нам, собственно говоря, нечего, развесили, мол, картины, расставили прочие экспонаты и на том вся работа на долгие годы закончилась. Может быть, кому-нибудь, просмотревшему эту книгу, станет яснее, что каждый самый

незначительный музейный предмет требует тщательного изучения. Закономерно, что, чем менее значителен исследуемый объект, тем больше на него тратится сил и времени хранителя. О шедеврах мирового искусства известно если не все, то, во всяком случае, многое, о второстепенных вещах — иногда почти ничего.

Есть у меня и слабая надежда, что достаточно подробное описание исследования картин может научить кого-нибудь подходу к подобным же произведениям искусства. Никаких общих рекомендаций или рецептов я давать отнюдь не собираюсь, так как глубоко уверена, что каждый конкретный случай нуждается в своем индивидуальном осмыслении. Но присматриваться к тому, как в том или ином случае целесообразнее строить анализ данных о картине, как комбинировать полученные о ней из разных источников сведения, может быть, и стоит.

Книга моя не является оригинальным жанром. Многое в этом плане сделал талантливо и остро Иракий Андроников. Но Андроникову принадлежит чаще всего и честь находки предмета, о котором он ведет рассказ. Его поддерживает романтика открытия. У меня нет этой опоры, поскольку объект моего исследования давным-давно у всех на виду. Я говорю в основном о произведениях, хорошо известных нашим читателям, так как их можно каждый день видеть в музейных залах. Вести о них речь и легче, и труднее, чем о сделанных находках. Легче потому, что говоришь с читателем о вещах, чаще всего ему знакомых. Труднее потому, что он может иметь о них уже сложившееся суждение и, вероятно, неохотно с ним расстанется.

И пока пишется книга, я неуставно об этом думаю, произносятся длинные монологи незнакомому, еще не согласившемуся со мной читателю, горячо ему что-то доказываю, даже вступаю в мысленную дискуссию.

Это мое состояние объясняется еще и тем, что материал, о котором я пишу книгу, в каких-то случаях придется давать незавершенным, не доведенным до безупречности граней. Читателю, если он пожелает взять на себя этот труд, придется что-то додумывать вместе со мной, участвовать в выборе вариантов решения, разделять или отвергать возникшие сомнения.

Моим первоначальным намерением было назвать свою работу «Старые картины старого замка», во-первых, потому, что название казалось мне поэтичным и отвечающим содержанию книги; во-вторых, потому, что оно бы показало мое желание считать себя последователем старшего поколения русских исто-

риков искусства, положивших начало изучению наших сокровищ. В данном случае речь идет о плеяде искусствоведов — А. И. Сомове, А. А. Трубникове, А. Н. Бенуа, Н. Н. Врангеле, С. Р. Эрсте. Трудами этих блестящих искусствоведов я непрерывно пользовалась в своих изысканиях. Однако мне пришлось отказаться от своего замысла, ведь подобное название было бы все-таки плагиатом, кроме того, Эрмитаж — не замок. . .

Предполагавшееся название книги — перефразировка статьи Трубникова о Гатчине: «Старые портреты старого замка» (Старые годы. 1914. Июль-сент.).

Книга назвалась проще — «Загадки старых картин». Это название правомочно. В истории каждого из упомянутых мной произведений есть какая-то неясность, раскрытию которой и посвящается данный очерк. Ключ к этому раскрытию приходится каждый раз подбирать разный, так как в науке, как и в жизни, одинаковые ситуации очень редки.

Подзаголовки отдельных частей в какой-то степени раскрывают направленность книги, но не исчерпывают содержания того или иного очерка. Обычно в каждом из них раскрывается далеко не одна тема, отражение же в подзаголовке находит лишь основная. Сюжеты очерков нарочито пестры — они подобраны таким образом, чтобы дать читателю представление о всем многообразии вопросов, возникающих при изучении картин.

* * *

После выхода в свет первого издания книги И. С. Немилова получила письмо от лауреата Ленинской премии И. Л. Андроникова со словами восхищения: «Я прочел Вашу книгу с увлечением. Она великолепна во всех отношениях. Вы сумели обосновать избранный Вами жанр, сообщить книге значение принципиальное. Из самого текста видно, что тут нет ни единого отступления в беллетристику. Во всем — строгое уважение к факту. Но есть от нового жанра другое важное свойство, которое сообщает книге об искусстве черты самого искусства, — не только точная композиция, но личность рассказчика, образ ученого возникает в процессе труда и рассказа о нем. Образ, в котором сочетаются строгость с изяществом. Если кто-нибудь скажет Вам, что предпочитает иной — сухой, безличный, ни к кому не обращенный текст, — это значит, что он, предпочтительней, безличен, а, стало быть, сам не может и не умеет. И не имеет того, что в Вашей книге видно с первой страницы — талант, ум, вкус, обширнейшие познания. И удивительное перо.



Г Л А В А
П Е Р В А Я

Что рассказывают
картины
о своем создании

«ЗАТРУДНИТЕЛЬНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ»
АНТУАНА ВАТТО
И ЧТО В НЕМ СКРЫТО ОТ ГЛАЗ ЗРИТЕЛЯ

«ПЕЙЗАЖ С ВОДОПАДОМ» АНТУАНА ВАТТО
И ИСТОРИЯ ЕГО СОЗДАНИЯ

Мысль о том, что творческий процесс любого художника, его индивидуальные методы работы над произведением всегда интересны не только историку искусства, но и почти каждому человеку, пожалуй, бесспорна.

Прислушиваясь к вопросам, которые задают зрители в музее экскурсоводу или консультирующему сотруднику, вы обязательно услышите: «А как это сделано?», «А почему?», «А зачем?»

В том же музее вы увидите копииста, окруженного плотной толпой зрителей. Забыв, что вокруг остались сотни, если не тысячи интереснейших картин, они смотрят, не отрывая глаз, за работой единственного доступного им на момент «живого» художника. А живописец на этюдах? Если только он не сумел забраться в какую-нибудь необыкновенную глушь, ему нет покоя. За его работой могут часами следить досужие зевачи, неотступно преследуя вопросами и требованиями разъяснений. Это касается интересов зрителей, так сказать, «малой квалификации». А для других людей несколько иной подготовки большой интерес представляет творческий самоотчет любимого художника или книги, в которых художник сам пишет о своей работе, своих исканиях, раскрывает секреты своего видения и отображения мира или хотя бы просто пишет об искусстве своих товарищей как их современник. С большим увлечением смотрят зрители документальные фильмы о творчестве того или иного мастера или фильмы, посвященные созданию отдельной картины.

Однако все, о чем сейчас шла речь, в состоянии удовлетворить любознательных ценителей искусства лишь в отношении к еще живущим художникам или художникам, работавшим в совсем недавнем прошлом. Каким образом можно получить ответ на те же вопросы, но в отношении мастеров более отдаленных эпох? Скажем, по нашей теме — французской живописи XVIII века?

Как будто, и тут возможно воспользоваться литературой. Ее, действительно, много. Есть и ученые трактаты самих художников, и записи речей, произнесенных важными членами французской Академии живописи и ваяния на ее заседаниях, есть и горячие полемические и критические статьи и брошюры по отдельным вопросам.

Однако все эти многочисленные труды скорее решают какие-то теоретические проблемы, чем открывают нам творческий мир того или другого художника. Случается, конечно, что в них рассматриваются и вопросы методологии, но редко и очень скупо. Кроме того, ситуация порой бывает такова, что письменным сви-

детельствам художников о самих себе следует доверять лишь с оговорками: сознательно или подсознательно они иногда пишут и говорят о своей работе одно, а делают нечто совсем другое, часто противоположное.

Так, если коснуться самых кардинальных вопросов, то мы получим следующую картину: члены Академии в XVIII веке да и в XVII веке возвещали, что художник всегда и во всем должен следовать натуре, что она есть единственный и подлинный учитель любого мастера — живописца, рисовальщика или скульптора, нужно лишь суметь выбрать лучшее из ее сокровищ. Тут же давался рецепт, как выбрать и как передавать выбранное. Но если сравнить эти теоретические рассуждения с подлинным произведением их автора, то не очень часто мы найдем между ними согласие. И это далеко не исключительный случай, характерный только для Франции XVIII века. Однако как же можно проникнуть в святая святых старого мастера — узнать что-то, хотя бы в какой-то степени правдоподобное о его творческом методе?

С моей точки зрения, есть только один путь: ознакомиться сперва с тем, что он сам говорил на эту тему (если он что-нибудь говорил). Затем выяснить, что сообщали другие о художнике и его методе, отнестись к этим высказываниям с максимальной осторожностью. И, наконец, самое важное: изучить художественное наследие самого мастера — не просто посмотреть или полюбоваться его картинами, а глубоко их исследовать, прилекая по возможности всяческий сравнительный материал. Этот метод может дать наиболее полный результат.

Изучение наследия должно идти различными путями. Сопоставление интересующей вас картины с другими произведениями того же мастера даст вам широкое поле деятельности в смысле определения общих творческих проблем, волновавших художника. Вы сможете понять, на каком уровне его достижений стоит интересующее вас произведение, каковы его особенности, какие задачи нашли именно здесь свои решения, насколько ощутим творческий почерк автора. Анализ непосредственно данной картины может рассказать всю ее историю — возникновение замысла, его разработку, попытки, удачные или неудачные, применение тех или иных живописных средств, поправки, переделки композиции или отдельных деталей — вплоть до того, доволен ли был художник своим произведением. Подобный анализ отдельной вещи, вставленной мысленно в ряд подобных же исследований, даст возможность полно и правдиво представить себе

творческое лицо художника. Делать такой анализ приходится и визуально, то есть простым глазом, и при помощи теперь уже многочисленных научно-технических средств.

Глаз опытного музейного работника или любителя живописи работает не хуже оптического прибора. Прежде всего он откидывает все чужое, фальшивое, наносное, что есть в картине. На старых картинах этого «мусора» бывает много. Иногда она так потерта, помыта, а то и подрезана со всех сторон, что до первоначального состояния ей очень далеко. Покончив с «мусором» и мысленно воссоздав картину, можно начинать в какой-то степени прослеживать творческий метод художника, создавшего ее. Почти всегда видно, что написано раньше, что позже: веточка ли лежит на уже готовом фоне голубого неба или, наоборот, оно оконтуривает ее уже нарисованный силуэт. Нужно следить и за сквожением красок: их изучение частично может восстановить последовательность работы над картиной, а может раскрыть и способы наложения красочного слоя, саму технологию художника. Трудно пересказать все, что в этом роде удастся найти, рассматривая картину. Иногда это очень интересные, неожиданные и нужные вещи. Все эти кажущиеся мелочи — черточки, которые, группируясь, помогут создать творческий образ мастера. Пренебрегать ими отнюдь не следует.

В настоящее время в музеях существуют физические и химические лаборатории для более глубокого изучения памятников искусства. Они созданы главным образом в помощь реставрационным мастерским музеев, но не менее важны и при научном изучении произведений. По ходу повествования, почти в каждой главе книги я буду ссылаться на выводы, давшие мне основание прийти иногда к единственному истинному решению или направившие мои изыскания в совершенно неожиданную сторону. Лабораторий только в Эрмитаже великое множество. В случае нужды мы имеем возможность прибегать к помощи других научно-исследовательских учреждений, вплоть до... лаборатории уголовного розыска.

Основное исследование, дающее, пожалуй, больше всего данных, это — рентгеноскопия картины. С ее помощью можно изучить неповторимость почерка художника, ибо рентгеновские лучи отлично улавливают характер каждого мазка, а индивидуальность его формы, наклона, сила, с которой он наложен в картине, полностью соответствуют такому же индивидуальному начертанию букв в письме. Можно узнать много о ходе создания

произведения, так как в лучах видны и первоначальный набросок, и все последующие стадии его разработки или изменения, если они проводились художником на том же полотне или доске, а не в отдельном эскизе. Безусловно, улавливаются все поздние записи. На рентгене хорошо видны и повреждения, и даже позднейшие изменения формата картины, если она написана на холсте или дереве. Ультрафиолетовые и инфракрасные лучи раскрывают состояние лака и выявляют записи, сделанные по его поверхности или между его слоями, а подобные попытки «реставрации» картины достаточно часты.

Микроанализ также очень помогает изучению картины: он дает представление о красочных пигментах, употребляемых тем или иным художником, его данные бывают незаменимыми при определении подлинности картины. Еще более уточняет его химический анализ красочного слоя, лака и грунта.

Как видите, данных можно получить очень много. Остается только сгруппировать их для решения той или иной проблемы: будь то общая, научная, как, например, изучение творческого метода художника, или разработанная им технология, установление подлинности картины, история создания данного произведения, его датировка, или более частная, практического применения: каковы должны быть методы реставрации картины, расчистки, консервации.

Следующие очерки посвящены творческому методу художников, и я надеюсь продемонстрировать в них тот «комбинированный» способ изучения художественных произведений, который мне кажется наиболее верным и рациональным.

«ЗАТРУДНИТЕЛЬНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ»
АНТУАНА ВАТТО
И ЧТО В НЕМ СКРЫТО ОТ ГЛАЗ ЗРИТЕЛЯ

Собрание картин Антуана Ватто в Эрмитаже не очень велико, но абсолютно первоклассно. В его составе лучшая картина, гордость коллекции — «Затруднительное предложение». Она воплощает в себе не только всю несказанную прелесть творчества самого мастера, первого и наиболее талантливого художника XVIII века, но и характер его времени, которое Валерий Брюсов с вольностью историка и непревзойденным изяществом поэта назвал «век суетных маркиз».

«Затруднительное предложение» — в своем роде произведение совершенное. Я подчеркиваю «в своем роде», чтобы меня не упрекали в недооценке столпов классического искусства и прочих грехах.

Прежде всего это красивая картина. Она радует душу и глаз. Радует всем — и больше всего своей гармоничностью, гармоничностью композиции, цвета, движения и совокупностью всех этих факторов. В ней все как будто легко и светло, как крылья бабочки, и, наверное, о ней думал Борис Пастернак, когда писал про «жемчужную шутку Ватто», но вместе с тем все продумано и уравновешено на весах еще более тонких, чем весы аптекаря.

Будучи гармоничной, картина подчинена и очень определенной логике, которая также пронизывает все произведение, его построение, цветовое решение, распределение масс. Когда смотришь на картину, то воз-

никает уверенность, что ничего изменить и заменить нельзя, все может быть только так. И вместе с тем с удивлением обнаруживаешь, что в ней нет ничего постоянного, что все мимолетно, чуть намечено, зыбко. И, наконец, еще одно качество — это ритм произведения. Кажется, что картина писалась под какую-то тихую музыку, которая передала свой ритм художнику. Может быть, это были аккорды гитары, на которой играла белокурая девушка, перенесенная художником на полотно? Нет, не может быть. Когда Ватто начал писать картину, ее еще не было, этой белокурой девушки, но об этом позже.

Картина не имеет повествовательного сюжета. В ней нет определенного действия — ни его начала, ни конца. Есть только настроение, есть чувства, может быть, «малые», а может быть, и нет, есть тихие аккорды гитары, случайные, бездумные... и есть, как и всегда у Ватто, прекрасная природа, немного сказочная или театральная. Что же все-таки хотел изобразить художник? Как будто ничего особенного — группу молодых людей, расположившихся на опушке парка, пару, отошедшую немного в сторону, какое-то объяснение, которое, может быть, между ними происходит, юношу, доказывающего что-то или в чем-то убеждающего свою спутницу, и то, что его слова не находят сочувствия — дама повернула головку, подобрала тяжелые складки юбки, она еще слушает, но мгновение — и уйдет.

Ватто изображает в картине вторую группу, одновременно отделяя ее композиционно, но связывая эмоционально с первой, — двух девушек, поглощенных разговором, аккомпанементом к которому служит машинное пощипывание струн гитары одной из них, и



1. А. В а т т о. Затруднительное предложение

юношу, полулежащего на траве, с ироническим интересом следящего через их головы за первой парой. Вот, собственно, и все, что есть на картине. Но если подумать, что этот мир легких, почти незримых эмоций Ватто увидел и воплотил первым? Ведь до него французская живопись знала только высокие чувства классических трагедий! Давно и далеко, в XVII веке, работали Караваджо, Рембрандт, Веласкес, великие художники-реалисты, посвятившие свое творчество Человеку. Но и они, создавая значительный и глубокий образ человека, не уделяли внимания тем второстепенным чувствам и эмоциям, которые увидел Ватто. Не заметили их и знаменитые бытописатели — «малые голландцы», и веселые фламандские жанристы. Ватто открыл целую гамму человеческих чувств: тут и наслаждение от слушания пения или музыки, удовольствие от танца и другие, более интимные эмоции: нежность, ревность, меланхолия, разочарованность, душевное одиночество.

Ватто открыл для мира эти настроения во всем богатстве их оттенков. Он отличает каприз от кокетства, меланхолию от мечтательности. В своих картинах — и «Затруднительное предложение» блестящий тому пример — он сумел остановить мимолетность порыва, остановить мгновение. Все эти частности в своей совокупности открыли новый мир чувств, обогатили представление о человеке и в конечном счете создали его новый духовный образ.

Ватто не был однообразным художником. Он писал и жанровые сцены из городского или деревенского быта, как наш «Савояр с сурком», «Занятие по возрастам» или знаменитая «Бывеска лавки Жерсена», картинки из невеселой солдатской жизни, великолепные образцы которых можно также найти в Эрмитаже, галантные

празднества, то полные поэзии, как «Затруднительное предложение», то легкой иронии, как «Капризница», умные и проникновенные портреты, театральные сценки и многое другое. Ватто был блестящим рисовальщиком. Его этюды людей, самых разных по возрасту, и по внутреннему миру, и по социальному положению, всегда равно остры и полны жизни. Но за что бы ни брался Ватто, он всегда оставался верен самому себе, старался найти характер, настроение, по-своему акцентировал эмоциональную сторону образа.

Ватто отнюдь не был бездумным и самодовольным художником, хотя некоторые основания стать таковым у него были. После тяжелой, полуголодной и полной полуремесленного труда молодости он добился признания и мог бы спокойно почивать на лаврах, пользуясь покровительством Кроза, Кейлюса и других богатых французских меценатов. Но этого не случилось. И по мемуарам современников, и по его собственным произведениям мы можем представить себе Ватто измученным жизнью и творческими сомнениями, умным, немного грустным и очень скромным человеком с острым взглядом, неудовлетворенностью своими работами и бесконечной любовью ко всему прекрасному — будь то облако, ветка дерева, головка ребенка или жест красивой женской руки. Он был очень сложной, во многом противоречивой натурой: человеком, имевшим, по словам современников, тяжелейший характер и одновременно обладавшим множеством друзей, мрачным меланхоликом и творцом такого нового жанра в живописи, как галантные празднества, художником, пользующимся запущенными, засоренными палитрой и кистями и создающим картины, сияющие чистотой цвета как драгоценные камни.

Блистательное творчество Ватто и все человеческие противоречия его образа в свое время вызвали во мне горячее желание заниматься этим художником. Большой период моей научной деятельности был посвящен ему. И сейчас еще я всегда с радостью возвращаюсь к его творчеству, так как эта тема кажется неисчерпаемой. Поэтому очень хочется поделиться с читателем тем, что удалось узнать о «Затруднительном предложении» и непосредственно о работе художника над картиной.

Заранее предупреждаю, что это не типичный случай исследования картины, а, пожалуй, пример наиболее удачного. Редки случаи, когда материал идет в таком количестве в руки, когда все подготовительные работы находятся вовремя и становятся на свои места и картина с такой последовательностью и точностью рассказывает о себе.

К сожалению, у самого Ватто не было ни записей, ни дневников, в которых он излагал бы свои мысли о живописи или принципы работы. Будучи, по свидетельству своих друзей, человеком замкнутым, он и в этом остался верен себе. Пришлось удовлетвориться только тем, что писали о работе Ватто его современники. Писали же о нем немногие и немного, притом очень однообразные труды — либо его некрологи, либо посмертные биографии.

Из этих сочинений удалось собрать буквально по крупицам некоторые данные, но они до такой степени необъективны и сомнительны, что требуют к себе самого критического отношения.

Составители биографии Ватто уделяли мало внимания творческому формированию художника¹. Их больше занимали невзгоды, перенесенные им в юности,

перемена мастерских, в которых он вынужден был работать, и отношение к нему хозяев, художников-ремесленников. Полезными могут быть, хотя и косвенным образом, встречающиеся в текстах повторения о его любви к фламандскому искусству².

Жан де Жюльенн³, любитель искусства и друг Ватто, и знаменитый торговец картинами Жерсен⁴, наиболее близкий человек к художнику, отмечают необыкновенную напряженность, с которой работал Ватто, напряженность, которая, по их мнению, приводила его к меланхолии. Жерсен кроме этого прибавляет еще несколько черт, характеризующих состояние Ватто во время работы: «Я часто был свидетелем нетерпения и отвращения, которые возникали у него по отношению к его собственным произведениям. Иногда я видел, как он полностью стирал уже законченные картины, чем-то ему не понравившиеся, найдя в них воображаемые недостатки»⁵. Свое положение о творческом нетерпении Ватто Жерсен уточняет следующими наблюдениями: «Его картины не могли не отражать того нетерпения и непостоянства, которые составляли характер художника. Предмет, который он видел некоторое время перед собой, надоедал ему. Он постоянно искал возможности перебрасываться от сюжета к сюжету. Часто он начинал композицию и уставал, завершив ее лишь наполовину»⁶.

Граф де Кейлюс⁷, наименее близкий Ватто из числа всех лиц, занимавшихся его жизнеописанием, но наиболее официальный из его биографов, также сообщает некоторые сведения о творческом процессе художника: «Чаще всего он писал без натуры. Он никогда не выполнил ни одного эскиза, не зафиксировал ни одной модели ни для одной из своих картин. Он обычно делал

этюды в переплетенном альбоме так, чтобы иметь их всегда под рукой в достаточном количестве. У него имелись щегольские и комические (театральные?) костюмы, в которые он наряжал лиц обоего пола, в зависимости от того, кого он находил для позирования... он зарисовывал их в естественных позах, предпочитая более простые более сложным. Когда ему хотелось написать картину, он пользовался своим альбомом, выбирал тех персонажей, которые на момент ему более подходили. Он составлял их группы, чаще всего в соответствии с пейзажным фоном, который он заранее придумал или подготовил. Иначе он работал редко...»⁸.

В завершение этой, вероятно, во многом неточной характеристики работы художника можно привести еще одно воспоминание Жерсена. Он утверждал, что Ватто писал исключительно быстро, так что знаменитая «Вывеска лавки Жерсена» была завершена в восемь дней. Также мало нам известно о живописной кухне художника. Жерсен и вслед за ним Кейлюс снова говорят о нетерпеливости Ватто и соответственно о недостатках его технологии, о том, как он использовал избыточное количество масла да еще и неочищенного и невыдержанного, о том, как редко чистил свою палитру и кисти, какая грязь и пыль скапливались в сосуде с растворителем. Жерсен огорчался, что в результате такого нерящества картины Ватто темнеют день ото дня и, вероятно, скоро погибнут.

Вот и все, что мы смогли найти в высказываниях друзей Ватто о его работе. Этот материал, если ему верить, может показаться и достаточным, но можно ли ему верить?

Попробуем критически разобраться в этих отрывочных и на первый взгляд незначительных сведениях.



2. А. Ватто
Три этюда девушки с гитарой

3. А. Ватто
Затруднительное предложение (деталь)

То, что художник учился мастерству у фламандских мастеров прошлого, главным образом у Рубенса, подтверждается анализом всех его произведений. Другие сообщения вызывают большие сомнения, например свидетельства Жерсена: очень возможно, что его наблюдения справедливо и что художник был нетерпелив и непримирим в своем творчестве, но всего этого мы отнюдь не наблюдаем в его произведениях. Картины Ватто отличаются законченностью в целом, завершенностью каждой детали. Начатых и брошенных композиций — при общем значительном количестве сохранившихся произведений Ватто — мы не знаем. Известно только по другим источникам, что многие его вполне законченные произведения были им уничтожены. Также не подтверждаются слова Жерсена о том, что Ватто перескакивал с сюжета на сюжет и утомлялся созерцанием одних и тех же предметов. Многие картины Ватто очень близки друг к другу по композиции и характеру и тем не менее вполне завершены. Кроме того, из произведения в произведение мы встречаем его любимых персонажей лишь с очень незначительными изменениями. Видно, как художник возвращался к тем же образам с любовью и удовольствием.

Трудно поверить Кейлюсу, что все персонажи представляют собой умело расположенных статистов — натурщиков, специально одетых в соответствующие костюмы. Возможно, что Ватто, как каждый художник, в какие-то моменты пользовался и услугами натурщиков. Но естественность и непринужденная живость поворотов и движений его героев свидетельствуют менее всего о позировании. Скорее думается о тонкой наблюдательности жизненных явлений и остром глазе художника.

При использовании этюдов, имевшихся в альбомах, выбор художником той или иной фигуры далеко не случаен, как это предполагал Кейлюс. Мы увидим это на примере «Затруднительного предложения».

Композиции Ватто настолько продуманы, построенны, органичны, что никакой случайности в них нет места. Ватто все время был занят поисками своеобразной выразительности каждой группы своей картины, каждого ее персонажа в отдельности. Наличие нужных ему качеств и характера, поворота, движения, всего силуэта обуславливало выбор этюдов. По-видимому, прежде чем ввести избранную им фигуру в композицию, он ее долго мысленно пригонял к отведенному ей месту. Что касается эскизов к картинам, то, вероятно, Ватто их действительно не делал или делал чрезвычайно редко. Удалось уловить разработки композиций в рисунке, но не более того. Об эскизах Ватто все же существуют сведения в каталогах XVIII века. Мне, однако, не удалось отыскать эти эскизы.

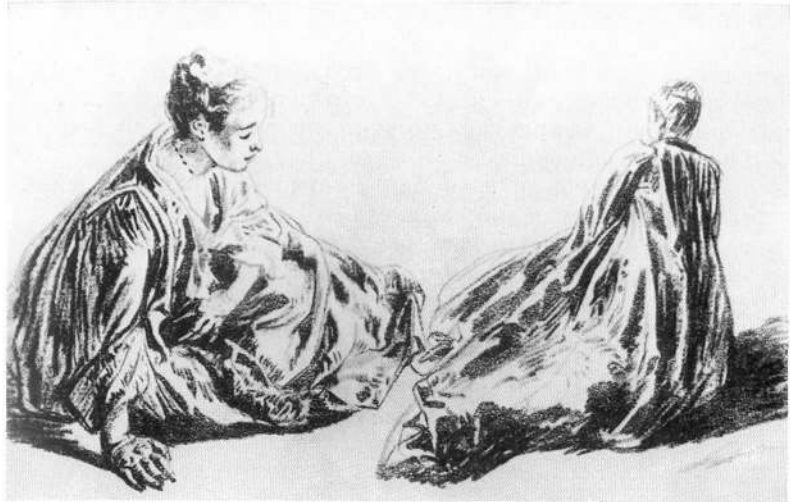
Но если друзья Ватто не всегда точны в определении этой части его творческого процесса, то, к сожалению, они часто правы при описании его живописной кухни.

Большое количество картин Ватто жестоко пострадало от разложения тех растворителей, которыми пользовался в процессе живописи художник. По-видимому, изменение колорита картин началось рано, так как в каталогах XVIII века есть указания на почернение его произведений⁹. К сожалению, их состояние действительно необратимо. Но не все произведения Ватто потемнели. Есть и такие, которые сохраняют всю свежесть, нежность и яркость его палитры. К их числу относятся все картины Эрмитажа.

Таким образом, учитывая сведения, полученные от современников Ватто и критически подойдя к ним, можно попытаться, пусть недостаточно полно, восстановить путь создания картин художником. Пополнить количество сведений об этом процессе помогут источники другого характера, более значительные и красноречивые и вместе с тем несравненно более объективные — произведения самого мастера.

Итак, «Затруднительное предложение». Мы опять вернулись к этой картине. Какое из наших положений она может подтвердить и какие отвергнуть? Рассмотрим это произведение. Сейчас мы не будем больше наслаждаться красотой живописи, а постараемся понять ее особенности. При исследовании поверхности картины мы увидим какие-то неровности. По всей ее правой части идут различной глубины и конфигурации борозды, на которых лежит верхний живописный слой. Они направлены с легким изгибом вправо и вверх, создавая нечто вроде части арки. Наибольшая кривизна их находится на уровне локтя стоящего юноши. Другие борозды идут под его ногами, одна из них даже пересекает его левую щиколотку. Такие же борозды есть и у левого края картины. Вокруг головы сидящей спиной к зрителю девушки в терракотовом платье заметны неровности живописного рельефа, как будто фон на этом месте положен поверх каких-то пастозных мазков, помещавших ему лечь ровпо. Подобные же неровно легшие мазки заметны на белой юбке дамы с гитарой и по всей левой части картины.

Простым глазом можно уловить и еще одно явление: на платье стоящей дамы, под глубокими округлыми складками ее подобранной юбки четко прослеживаются резко вертикальные, падающие вниз складки, ко-



4. А. Ватто
Этюд двух сидящих женщин

5. А. Ватто
Затруднительное предложение (деталь)

торые как будто относятся совсем к другому костюму. Заметно просвечивание краски на терракотовом платье сидящей девушки: местами через легкие мазки, которыми оно написано, сквозят густо написанные складки белой юбки гитаристки, местами прослеживается контур юбки стоящей дамы.

Что же такое произошло с картиной? Являются ли реставрационными чинками все эти необъяснимые неровности и борозды? Или следами повреждений? Или это авторские изменения? Именно последнее. Следы повреждений и их чинки или записи выглядели бы совсем иначе. Перед нами редкий случай, когда Ватто тут же, на холсте, перерабатывал свой замысел. Давайте скорее понесем картину в рентгеновский кабинет и посмотрим, что нас ждет под верхним слоем ее поверхности. Результат не вполне гарантирован, рентген упрямится, если картина переведена на другой холст, когда ее оборот покрыт краской, содержащей металлические белила, и в ряде других случаев, но в «Затруднительном предложении» как будто все идет благополучно. Результат исследования есть и какой результат! Первыми получают свое объяснение борозды по краям картины. Это авторские счистки старого красочного слоя, какой-то невидимой сейчас картины, которая существовала на холсте до «Затруднительного предложения». Ватто с азартом уничтожал бедное произведение: удары какого-то орудия вроде шпателя или ножа с закругленным концом оставили резкие и беспощадные следы. Но не тут же набросанную композицию уничтожал Ватто, как пишет Жерсен, а долго стоявшую, с сухим красочным слоем, хорошо спаявшимся с грунтом, который местами отскакивал вместе с ним. Особенное негодование художника вызвал, очевидно, левый край

изображения. Незаметные на поверхности картины, но четко читающиеся на рентгенограмме следы глубокого соскабливания в виде характерных зазубрин идут сплошным горизонтальным рядом по тому месту, где сейчас сидят насмешливый юноша и девушки. Фигура юноши не прослеживается на снимке. Этот участок был расчищен особенно беспощадно, затем, для сохранения рельефа, забит краской, на которой и было выполнено новое изображение. Плотные следы подобной подготовки не дают проецироваться на снимке более жидко написанной фигуре. Но действительно необычайный сюрприз ожидает нас в том месте, где на картине изображена гитаристка: там, за частой сеткой борозд счистки, рентгенограмма дает изображение дамы с гитарой, но совсем не той, которая нам хорошо известна по «Затруднительному предложению».

Если в картине видим белокурую музыкантшу в основном со спины, видим ее плечо, руку по локоть и боковую часть гитары, то дама, различимая на рентгено-снимке, дана в неполном профильном повороте, почти в фас. Четко обозначены ее глубокое декольте, стянутый лиф корсажа с высокой талией, широкая юбка в сплошную сборку. Правая рука дамы лежит на струнах гитары, представленной целиком, а левая поддерживает гриф. В пространстве около гитары видна довольно крупная кисть руки в пышной манжете, никакого отношения к гитаристке не имеющая, а выше в сплошном хаосе мазков, принадлежащих настоящей картине и уничтоженной композиции, угадывается изображение мужской головы в фас.

Нам посчастливилось необыкновенно! Это единственный случай в творчестве Ватто, когда удалось найти следы старой композиции и воспроизвести ее с такими

детальями. Но мы не восстановили еще всей композиции неизвестной картины, а только нашли ее отдельные части, этого мало.

Вернемся к правой стороне картины и посмотрим, что делается там. Фигуры стоящей пары относятся к раннему варианту. Они не были переписаны полностью, хотя какие-то изменения претерпели. Рентгено снимки показывают и их первичное состояние. При сближении пострадала ступня кавалера, написанная затем заново. Костюм, который стоящая дама носила до переработки картины автором, отличался от того, который мы видим на ней сейчас. Он состоял из платья с прямыми, тяжело падающими складками. На спине ее корсажа заметны две продольные складки и полосы. Юбка была значительно уже, нежели на картине. Опушенной рукой она не подбирала юбку, а держала платочек. Кавалер также претерпел некоторые изменения при переработке картины. На рентгено снимке он выглядит много тяжелей и приземистей, чем сейчас. Можно предположить, что в вытянутой руке он держал какой-то неразличимый теперь предмет (может быть, снятую маску?).

Рентгено снимок подтверждает и то, что можно было заподозрить при внимательном рассматривании картины: девушка в терракотовом платье написана позже остальных, поверх уже написанных фигур. Поэтому сквозь очертания ее фигуры можно рассмотреть пышные складки юбки гитаристки и стоящей дамы.

Чрезвычайно интересный материал о картине дает ее исследование при помощи микроскопа. Простому глазу кажется, что она написана широко, мягкими и крупными мазками. Совсем иное впечатление создается при шести и особенно двенадцатикратном увеличе-



6. В а т т о. Этюд гитаристки

нии. Ни одна деталь ничего не теряет от этого увеличения: также хорошо смотрятся лицо, руки, они сохраняют свою форму и характер. Но есть и нечто, принципиально новое: там, где без увеличения был виден один одноцветный мазок, возникают десятки мелких разноцветных, близко друг к другу расположенных мазочков. В бело-розовом личике гитаристки есть частицы синего, фиолетового, коричневого цветов, в ее пепельных прищуренных волосах присутствуют и розовые, и голубые, и синие. Эти мазочки очень жидки и полупрозрачны. Их разноцветность является, вероятно, результатом смешения красок непосредственно на кисти художника, когда на двух, трех ее волосках задерживается один цвет, на следующих же уже набирается другой.

О подобной привычке Ватто смешивать краски на кисти, не промывая ее, упоминал Жерсен. Однако то, что в другом произведении, может быть, и создавало бы мутность цвета, в данном случае сыграло лишь положительную роль. Эффект, которого добивались столетия спустя пуантилисты, в нашей картине получился, вероятно, независимо от воли художника. Мельчайшие цветные мазочки, сливаясь воедино в глазу зрителя, создают переходы необычайной мягкости и нежности.

Полученные при анализе рентгеном и под микроскопом данные, а также привлечение рисунков Ватто позволили мне восстановить историю создания картины. Исходя из результатов анализов, можно твердо сказать, что на холсте, на котором сейчас мы видим «Затруднительное предложение», еще до его создания имелась какая-то композиция. Теперь уже не существующая, но хорошо видимая на рентгене дама с гита-

рой позволяет уточнить, что эта композиция ранняя в творчестве художника. Делаю я такое заключение по следующим соображениям: и по словам современников Ватто, и по моим собственным наблюдениям ясно, что Ватто очень часто повторял в картинах, с его точки зрения удавшихся, понравившихся ему персонажей. Не повторил ли он где-нибудь эту, только впоследствии равонравившуюся и стертую даму? Я начала листать все издания картин и рисунков Ватто, не выпуская из рук нужной мне для сравнения рентгеноскопии «Затруднительного предложения». К моей радости, поиски увенчались полным успехом: удалось найти просто-напросто рисунок ныне не существующей дамы. Он был опубликован в очень полном и серьезном каталоге рисунков художника, составленном видными знатоками его творчества Паркером и Маттеем¹⁰. Этот этюд не был использован ни в одном мне известном произведении художника. В нашей же картине дама была записана. Вывод может быть только один: она чем-то очень не понравилась художнику. Однако мне удалось проследить некоторое сходство фигуры и позы этой дамы и героинь еще двух картин Ватто: «Влюбленного Арлекина», известного по гравюре Ш. Н. Кошена, и «Ревнивцев», гравированных Ж. Скотэном. Онять насмешки судьбы — обе картины утеряны, остались лишь гравюры.

И рисунок, и эти две картины, безусловно, относятся к раннему периоду творчества художника¹¹. Значит, и наша «недоуничиженная» композиция относится примерно к тому же времени, то есть 1710—1712 годам.

Что это была за композиция, можно лишь догадываться. Полагаю, что это была галантная сценка, мо-

жет быть, театральная, в которой участвовали четыре человека. Дама играла на гитаре, за ней стоял склонившийся, может быть, говорящей ей что-то кавалер, а справа находилась сохранившаяся в «Затруднительном предложении» пара. Это тот род композиции, который в XVIII веке почти непереводимо назывался «Partie saignée» (Партия вчетвером). Очевидно, того конфликта, который послужил сюжетом картины и который заставил гравировавшего картину Н. Тардье дать ей ее нынешнее имя¹², тогда еще не возникло в представлении художника.

Закончена была картина или нет, сказать трудно. Во всяком случае, фигуры, различимые на рентгено-снимке, проработаны тщательно и не производят впечатления незавершенных.

Долго ли она простояла в таком виде — неизвестно. Думаю, что около трех-четырех лет, так как «Затруднительное предложение» написано в 1715—1716 годах. Это примерное время подтверждает и рентген: следы счисток, которые он выявляет, говорят за то, что Ватто сдирал уже хорошо высохшую, устоявшуюся краску. Это была операция, которую описывал Жерсен: «Ватто брал свои полотна и беспощадно уничтожал написанное».

По-видимому, идея создания камерной сцены с малым количеством действующих лиц и девушкой-гитаристкой как одной из героинь продолжала привлекать Ватто, но композицию ранее написанной картины он решил перестроить заново.

Поскольку больше всего были расчищены края картины, можно предполагать, что художник удалил значительную часть деревьев и кустов, в ранние годы творчества обычно служивших кулисой в его произве-



денях. На ее месте справа были написаны тонкие, словно тающие стволы деревьев, полная воздуха и света даль, легкое строение и часть неба. Благодаря этой замене фигуры стоящих кавалера и дамы получили больше свободы и пространства, а следовательно, большую легкость и самостоятельность. Обе фигуры были также соответственно изменены. Появился изящный и непринужденный жест дамы, поддерживающей юбку, были уничтожены скучные однообразные складки ее платья, место которых заняли легкие и прихотливые изломы шелка, столь любимые Ватто в расцвете его творчества. Мужской силуэт стал стройнее, жест руки — выразительнее. Между действующими лицами появилась определенная внутренняя связь.

Персонажи левой стороны картины оказались переделанными еще капитальнее. Была полностью уничтожена фигура мужчины, стоящего за спиной музыкантши. Вместо одной гитаристки появилась другая, которую мы хорошо знаем. Для этой новой героини Ватто воспользовался одним из своих этюдов¹³, если не специально выполненным для картины, то, во всяком случае, чрезвычайно для нее подходящим. На листе, на котором сделан этот известный набросок, имеются еще два очень близких варианта изображения той же девушки в ином повороте. Все три наброска блестяще передают движение, характер, настроение. Ватто избрал тот, который, с его точки зрения, наиболее подходил к картине. Никакого элемента случайности в его выборе не было. Следует отметить, что второй этюд той же гитаристки Ватто использовал в другой своей картине — «Радости жизни», принадлежащей собранию Уоллес в Лондоне. Разница между обоими набросками на листе не казалась особенно существенной,

но картины различны и по смыслу, и по характеру, и по интонациям. Совсем заново была написана фигура полулежащего на траве юноши. Этюд к ней мне не удалось найти среди рисунков Ватто. Завершив работу над всеми этими персонажами, Ватто приступил к созданию еще одной фигуры в этой группе — подружки гитаристки.

Читатель помнит, что сквозь очертания ее фигуры местами просвечивают складки юбки музыкантши и часть силуэта стоящей дамы. Исходя из этого, я заключила, что девушка была написана последней. Удалось найти этюд и к этой девушке¹⁴. Его никто никогда не связывал с ней по той простой причине, что на рисунке она изображена в зеркальном отражении относительно картины, и положение ее головы не соответствует тому, которое мы видим сейчас. Оба эти момента объясняются очень просто: Ватто, как он это часто делал, использовал в картине не сам этюд, а его контр-эпрэв, то есть обратный отпечаток с рисунка, легко получающийся, если сам набросок выполнен каким-нибудь мягким материалом — сангиной, мягким карандашом, углем. Такой отпечаток с полной точностью повторяет оригинал. Он ничуть не портит подлинника, сам же высоко ценится наравне с ним. Для Ватто в дапшо случае он и сыграл роль подготовительного этюда к картине. Далее мои исследования принимают уже почти неправдоподобный характер: в одном из аукционных каталогов удается найти контр-эпрэв¹⁵, использованный для картины. Доказательства моих предположений сами шли в руки! Изменение поворота головы девушки на картине по отношению к этюду тоже объясняется просто: набросав на полотне силуэт фигуры по контр-эпрэву, Ватто изменяет поворот головы

для того, чтобы более органично связать ее с соседкой. Следы переделок этого поворота, как я говорила, заметны на картине и простым глазом, они выступают в виде неровностей, не дающих гладко лечь мазкам неба, и на рентгенограмме. Найденное движение было последней чертой, завершившей картину.

Вот примерно и все, что удалось установить по поводу работы Ватто над «Затруднительным предложением». Это редкий случай переработки одной композиции в другую. Известны картины Ватто, написанные сверх его же орнаментальных произведений¹⁶, но это уже другой случай, более обычный, когда художник использует для картины старый и ненужный ему холст. Я могу лишь подозревать, что некоторые другие картины Ватто, не принадлежащие нашему собранию, могли бы рассказать о себе очень интересные вещи¹⁷, но, увы, они за пределами возможностей моих исследований.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Roque A. de la. Watteau // *Mercur de France*. 1721, Août. NN 81—83; Julienne J. de. *Abrégé de la vie d'Antoine Watteau*. Paris, 1726; Gersaint E.-F. *Catalogue du Cabinet de feu M. Quentin de Lorangère*, Paris, 1744; Mariette P. J. *Abecedario* // *Archives de l'Art français*, 1862. T. 6. P. 104; [Dezallier d'Argenville, A.-N.] *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille-douce*. Par M.*** Paris, 1745—1752. T. 1—3; A.—C.—P. Comte de Caylus. *Vie de Watteau*. Lecture donnée à l'Académie Royale de peinture le 3 Février 1748 (éd. par Henry' 1887 et Goncourt, 1860).

² Впервые эти сведения появились у А. де Ла Рока, затем повторялись всеми прочими биографами. Цитирую тексты в моем переводе из книги: Adhémar H. *Watteau, sa vie, son oeuvre*. Paris, 1950. P. 166.

³ Жан де Жюльенн (1686—1767) — сын крупного коммерсанта, занимавшегося продажей сукон, и родственник крупных мастеров-красильщиков, работавших на знаменитой шпалерной мануфактуре Гобелен. Пытался посвятить себя живописи, но затем занялся производством и окраской шерсти и сукон для той же мануфактуры. Отказавшись от искусства как профессии, Жюльенн не переставал интересоваться им как любитель. Он был дружен с рядом художников — с Ф. Лемуаном, Ф. де Труа, Розальбой, покупал на выставках произведения лучших современных мастеров. Был избран почетным членом Академии живописи в 1739 году. Перу Жюльенна принадлежит лучшее жизнеописание Ватто.

⁴ Эдм-Франсуа Жерсен (1694—1750) — торговец картинами, наследник своего тестя Сируа, также торговца картинами, рама-

ми, багетом. Оба они — наиболее близкие друзья Ватто, который даже жил в их доме. Сируа, по-видимому, помогал художнику в продаже его произведений. У Жерсена Ватто жил по возвращении из Англии, для него написал знаменитую «Вывеску лавки Жерсена». Жерсен оставил одно из наиболее полных (после биографии Жюльенна) жизнеописаний Ватто.

⁵ Adhémar H. Op. cit. P. 171.

⁶ Ibid. P. 172.

⁷ Анн Клод Филипп де Тюбьер, граф Кейлюс (1692—1765), принадлежал к дворянской военной семье, служил в мушкетерском полку до 1714 года. Уйдя в отставку, начал изучать историю искусства. Путешествовал по Италии и Греции в поисках предметов классической древности. Затем увлекся гравированием рисунков художников прошлого и некоторых современных мастеров. Писал исследования, посвященные античному искусству. За эти труды был принят почетным членом в Академию живописи. Кейлюс познакомился с Ватто около 1717 года у собирателя и мецената Кроза. Несмотря на то что Кейлюс всегда подчеркивал дружбу с Ватто, он чрезвычайно резко высказывался о творчестве последнего. В написанной им биографии есть интересные моменты, но многое в ней заимствовано из воспоминаний Жерсена и Жюльенна. В 1748 году Кейлюс читал в Академии доклад о творчестве Ватто, повторял его там же в 1760 году. В 1767 году было посмертное чтение доклада.

⁸ Adhémar H. Op. cit. P. 181.

⁹ К подобным картинам из числа наиболее знаменитых относятся «Общество в парке» (Париж, Лувр), «Хотите ли вы покорить красавицу» (Лондон, собрание Уоллес), «Чаровник» (музей в Труа), «Гамма любви», «Елисейские поля» (обе — Лондон, собрание Уоллес) и другие. Кроме приведенного свидетельства Жерсена есть иной документ. Уже на распродаже 1783 года

(Vente Blondel d'Azaincourt), на которой были работы мастера, в том числе «Елисейские поля», художник Пьер обсуждал возможность их покупки для короля. Отметил, однако, что «картины очень знамениты, но и очень черны». Сведения почерпнуты из издания: Archives de l'Art français. Paris, 1879. P. 430.

¹⁰ Parker K.-T. et Mathey J. Antoine Watteau. Catalogue complet de son œuvre dessiné. Paris, 1957—1958. T. 1—2, N 78.

¹¹ Adhémar H. Op. cit. NN 43, 64.

¹² Ватто сам не называл своих картин. Этот факт вызвал большую путаницу с определением сюжетов его произведений. Обычно они получали свое название при гравировании от гравера, который должен был дать имя выполненному листу.

¹³ Три этюда девушки с гитарой. Уголь, свинцовый карандаш, сангина. 23×29. Париж, Лувр, Кабинет рисунков.

¹⁴ Этюд двух сидящих женщин. Сангина. 20×34. Амстердам, Рейксмузеум.

¹⁵ Контрэпрэв рисунка фигурировал на распродаже собрания барона Швитера 1883 года, № 179.

¹⁶ Nordenfalk Carl. Kärlekslectionen av Watteau // En konstbok National Museum. Ehlins Stockholm. 1963. P. 61.

¹⁷ «Отплытие на остров Цитеру» в Лувре и «Венецианское празднество» в Эдинбурге, Национальной галерее Шотландии. На обеих картинах видны следы переписок, переделок и, как мне кажется, серьезных перекомпоновок картин.

«ПЕЙЗАЖ С ВОДОПАДОМ» АНТУАНА ВАТТО И ИСТОРИЯ ЕГО СОЗДАНИЯ

В собрании Эрмитажа есть одна чрезвычайно интересная картина А. Ватто «Пейзаж с водопадом». Мало того, что она является очень редким образцом его пейзажных произведений, она еще и раскрывает две взаимосвязанные стороны его творчества — отношение к художественному наследию и использование этого наследия. Эти свидетельства очень ценны, так как из биографии Ватто мы почти ничего не можем узнать о его отношении к искусству старых мастеров. Мы знаем только, что он больше всего восхищался фламандской живописью. Имеется подтверждающее это чувство письмо художника к его другу Жюльенну. Он просит последнего передать благодарность аббату Нуартерру за присланную ему картину Рубенса: «...с момента ее получения... я потерял покой, и мои глаза беспрестанно обращаются к мольберту, на котором я поместил ее как на аналое. С трудом верится, что господин Рубенс мог создать нечто более законченное, чем это полотно... Со следующей орлеанской ночью я напишу ему [аббату Нуартерру] сам и пошлю картину «Отдых на пути в Египет», которую предназначаю ему в благодарность...»¹. Письмо это интересно еще и тем, что в нем речь идет об эрмитажной картине «Отдых на пути в Египет». Какая картина Рубенса вызвала восхищение Ватто, сказать трудно, но это и неважно, нам

интересно в данном случае не само произведение, а реакция на него художника.

Любовь Ватто к фламандцам понятна. Будучи родом из небольшого южнонидерландского городка Валансьена, он в юности и не мог видеть ничего иного, кроме произведений второстепенных фламандских мастеров.

После приезда в Париж, когда художник начал посещать Люксембургский дворец — хранилище знаменитой серии картин Рубенса, посвященных жизни королевы Марии Медичи, — любовь Ватто к фламандской школе, и в частности к Рубенсу, окрепла. Об этом неоднократно пишут и в его жизнеописаниях друзья художника, об этом свидетельствует изучение его произведений.

— Но при чем же здесь «Пейзаж с водопадом», — спросит меня читатель. — В нем не видно никаких фламандских влияний!

— Пока еще не при чем, — отвечу я, — фламандских влияний в картине действительно нет. Но подождите. Нам следует прежде всего изучить вопрос об отношении Ватто к художественному наследию как можно подробнее.

Понав в Париж, кроме фламандских картин Ватто изучает и произведения мастеров итальянского Ренессанса, открывающих перед ним новые горизонты. Он смотрит картины, имеющиеся у парижских коллекционеров, в собрания которых художник получает доступ благодаря своим друзьям и учителям. Он также знакомится с репродукционными гравюрами известных произведений и оригинальной графикой мастеров Возрождения. Дружба Ватто с коллекционерами, продавцами гравюр, книгоиздателями дает ему возмож-

ность и любоваться этими произведениями искусства, и изучать их.

— Но при чем здесь «Пейзаж с водопадом», — спросит меня опять негодующий читатель. — В нем не видно никаких влияний итальянского Ренессанса!

— Вот сейчас вы ошибаетесь, — отвечаю я, — итальянские влияния в картине есть, но подождите и читайте дальше.

Совершение шедевров как фламандских, так и итальянских мастеров не осталось без последствий для искусства молодого Ватто. Самый ранний период его творчества в Париже мы можем назвать фламандским, но через два-три года начнут ощущаться и итальянские влияния. Как это ни странно, произведения его современников дали меньше всего пищи творческой мысли художника. Может быть, это произошло потому, что в тот момент безвременья и вырождения «большого стиля» среди них не было мастеров, которые могли бы сравниться силой кисти с французскими и итальянскими живописцами «золотого века», а лучшие представители французской школы, как, например, Н. Ларжильер², предпочитали считать себя фламандцами, нежели эпитомами умирающего классицизма XVII века.

В освоении классического наследия Ватто пошел отнюдь не самым легким путем. Существуют художники, которые бездумно, почти механически повторяют лучшие образцы учителей. Чаще всего они создают слабые эклектические работы, не дающие ничего нового искусству и никогда не достигающие уровня вдохновивших их оригиналов. Путь этих ремесленников легок и не затруднен исканиями, которые стоят на дороге у Ватто или других художников, обладающих дарованием и творческой индивидуальностью. Мастера, наде-



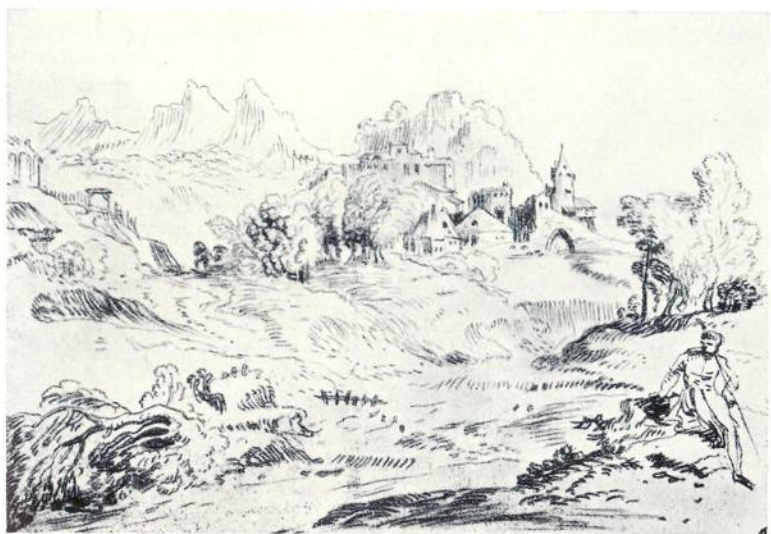
8. А. Ватто. Пейзаж с водопадом

ленные этими качествами, учатся живописному мастерству у своих предшественников, с их помощью осознают мир и оценивают его красоту, но вместе с тем не теряют собственного творческого лица. Пройдя своеобразный ученический период, обогатившись опытом, они начинают свое самостоятельное развитие.

Ранние произведения Ватто, выполненные в первые годы в Париже, отражают его стремление использовать по возможности полнее опыт старых мастеров. Впрочем, Ватто не всегда в состоянии справиться с подобной задачей. Он слишком неопытен, чтобы овладеть мастерством гениев. Поэтому он мечется, заимствуя то, что ему уже по силам, то у одного, то у другого. Он бросается от стиля к стилю, от мастера к мастеру, от решения к решению. Его самые ранние работы обладают лишь одним бесспорным качеством: они наивны, но написаны с увлечением. Таковы его картины, выполненные под сильным воздействием фламандских художников XVII века, и многочисленные рисунки, скопированные с итальянских образцов.

Однако как бы бессистемно ни работал Ватто, именно тогда закладывается его будущее. Многие из обретенного в те годы молодым художником отпадет, но иное послужит для созревания его таланта.

Ватто постоянно совершенствуется, работает вдумчиво и горячо. Каждый новый опыт использования уроков прошлого удачнее предыдущего. Но до конца учения еще далеко. С момента ознакомления с сокровищами королевского собрания в Люксембургском дворце, куда ввел художника его учитель К. Одран, искусство Ватто переходит в новую творческую фазу. Свое полное развитие эта фаза получит после знакомства с богатейшим собранием мецената Крoзá. В это время увлечение фла-



9. А. Ватто
Рисунок
к «Пейзажу
с водопадом»

10. А. Ватто
Пейзаж с водопадом
(деталь)

мандскими и итальянскими мастерами доходит у Ватто до своей кульминации. Но в произведениях, выполненных под их воздействием, он не соединяет их характерных черт: его картины и рисунки выдержаны либо в чисто фламандском, либо в чисто итальянском духе. У художника появились свои предпочтения: у итальянцев, особенно у мастеров венецианской школы, он любит и чаще всего заимствует пейзаж, у фламандцев — изображение человека: целые фигуры, головы, руки. Постепенно, даже копируя, он вносит все больше нового в выполняемую работу. Это смешение своего и увиденного является основным в этих работах Ватто. Если в копийных произведениях Ватто позволяет себе некоторую свободу по отношению к оригиналу, то творческая независимость, постепенно нарастающая в нем, находит еще более яркое выражение в самостоятельных работах³.

Вот теперь мы подошли вплотную к исследованию «Пейзажа с водопадом». Вся история, связанная с этой картиной, и выявление ее особенностей начались с ее атрибуции.

«Пейзаж с водопадом» находится в Эрмитаже с 1931 года⁴. В течение долгих лет после своего поступления в музей картина числилась произведением неизвестного автора то ли круга Ватто, то ли просто работавшего в его духе. Определение ее затруднялось неровным исполнением отдельных частей: целостность и гармоничность произведения нарушаются левой частью композиции. Картина сама по себе очень красива, полна светлого лирического настроения. Спокойны зеркальные воды неширокой реки, мерное течение которой нарушается только небольшим водопадом. Вершины далеких гор почти сливаются со светлым небом.



11. А. Ватто
Безмятежная любовь
(деталь)

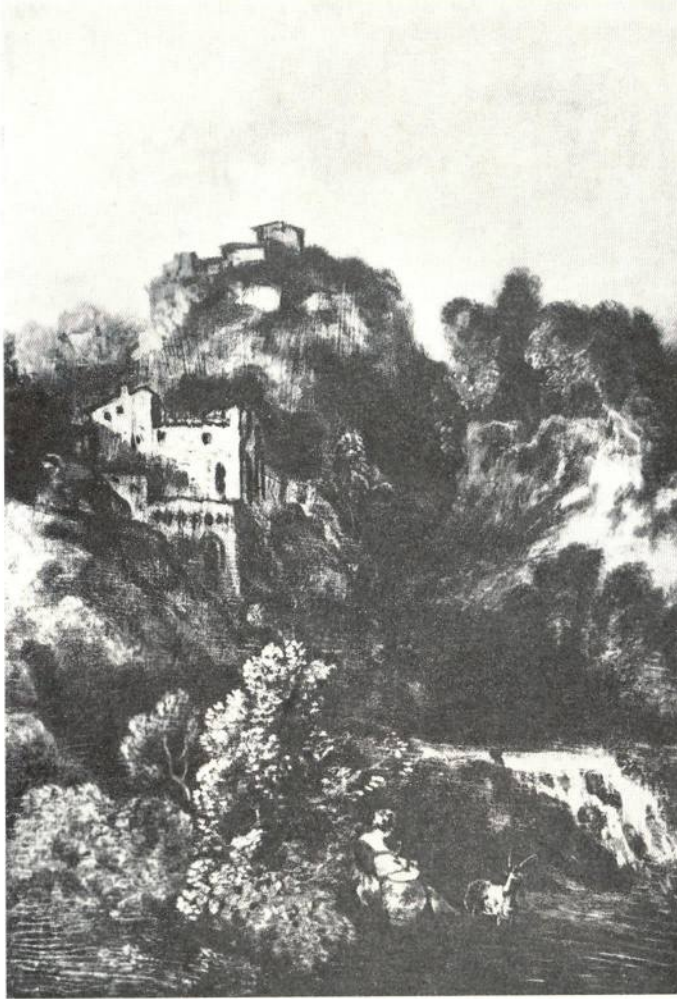
12. А. Ватто
Пейзаж с водонадом
(деталь)



Красив расположенный на склоне холма город с высокими, словно сказочными кровлями. Художник мастерски передает царящую в природе тишину, нарушаемую лишь свирелью пастушка, расположившегося на отдых в тени густого дерева. Стадо овец, позабытое им, почти скрылось за зеленым прибрежным холмом.

Левая часть композиции никак не соответствует мастерскому исполнению всего остального. Изображенная в ней медленно идущая пара никак не вяжется с другими компонентами картины. Глухие и тусклые цвета, которыми она выписана, не соответствуют ни легкой перламутровой, мягко светящейся красочной гамме гор, ни прозрачным зеленым и коричневым тонам берега. Масштаб этих фигур явно преувеличен. При взгляде на них чувствуется, что они нарушают замысел художника, являются чем-то лишним в композиции, что не только гуляющая пара, но и вся левая часть написана другой рукой и другими красками.

Секрет всей этой нелогичности цветового и композиционного построения картины помогла раскрыть надпись, имеющаяся на обороте картины: «Перенесена в 1883 году с дерева на холст Н. Сидоровым». Надпись эта встречается на целом ряде других картин Эрмитажа. Реставраторы XIX века с гордостью отмечали таким образом проделанную ими работу, требующую самой высокой квалификации. Перенос живописи с дерева на холст или с одного холста на другой очень редко применяется в советских музеях из-за риска, которому при этом подвергается картина. Подобная реставрация выполнялась прежде главным образом при сильном повреждении основы картины. Испорченная основа осторожно удалялась, а оставшийся тонкий слой грунта с лежащей на нем живописью переклеивался специаль-



ным составом на новый холст. Эта операция требовала максимального внимания и осторожности. В данном случае она была выполнена не просто неудачно, но даже и недобросовестно. На картине произошли значительные утраты красочного слоя, особенно левой стороны. Чтобы скрыть их, а заодно сделать все произведение более похожим на работу Ватто, были дописаны слева весь фон с деревом и персонажи, которые предприимчивый реставратор заимствовал из «Общества в парке» — одного из наиболее знаменитых галантных празднеств Ватто, хранящегося в Лувре и широко известного по гравюрам.

Таким образом левая часть картины оказалась моложе правой по меньшей мере лет на сто пятьдесят. Та же реставрация до известной степени повредила и другие участки произведения: живопись при переносе с дерева на холст местами утратила свою фактуру. Кроме того, она подверглась основательной промывке, что также испортило ее поверхность.

Все эти недостатки реставратор попытался скрыть самым незаконным образом — покрыл картину темным лаком. С помощью этого лака должна была быть выполнена и вторая задача — придать картине старинный вид.

После того как в реставрационной мастерской Эрмитажа были удалены лак и ряд грубых записей, стало возможным по достоинству оценить картину и начать ее научный анализ.

Должна сказать, что с того момента, когда я еще студенткой впервые увидела эту картину, у меня всегда была твердая уверенность, что она принадлежит кисти Ватто. Эта уверенность, однако, ничем не была мотивирована.



14. А. Ватто. Купание Дианы

15. Л. Булонь-младший.
Отдых Дианы (деталь)

Во время предварительных дискуссий, которые я вела, мне доказывали, что картина не может принадлежать Ватто, так как «она не его качества», не его жанра, что за ним не числились пейзажи подобного характера. Первый довод моих противников отпал после реставрации картины⁵ и технологического исследования. Для опровержения второго мне нужно было подобрать достаточный материал по пейзажу в творчестве художника, что было легко сделать в связи с появлением ряда новых публикаций произведений мастера⁶. Пейзажей такого рода у Ватто оказалось более чем достаточно, чтобы снять и второй довод. Оставалось «только» привести достаточно веские данные для атрибуции именно данной картины.

Поскольку я очень твердо знала, что картина принадлежит Ватто, то мне легко было собрать и нужный материал, так как поиски мои были целеустремленными.

Часто находя подтверждение своим предположениям среди графических работ художника, я и в данном случае обратилась к его рисункам. В результате моих поисков нашелся не только рисунок, полностью доказывающий мое мнение, но еще и непосредственно иллюстрирующий отношение художника к искусству прошлого. Эта находка была для меня большой неожиданностью. «Пейзаж с водопадом» настолько характерен для элегического мироощущения Ватто, что трудно было бы заподозрить в нем какую-то связь с искусством прошлых лет. Так вот, рисунком, подтверждающим мою атрибуцию «Пейзажа с водопадом» Ватто, легшим в основу композиции этой картины и представляющим собой подготовительный этап к ней, оказалась своеобразная копия Ватто с гравюры Доменико Кампаньолы,



16. А. Ватто. Отдых Дианы (рисунок)

падуанского мастера XVI века, испытавшего сильное влияние Тициана⁷. Многочисленные произведения этого художника находились в собрании Крoзá, где Ватто мог штудировать их со всем вниманием. Композиция рисунка одновременно близка и отлична от построения картины. Рисунок как будто изображает то же, что и она, — пейзаж с замкнутой цепью вздымающихся волнами гор, по склонам которых располагаются дома, замки, стены крепостей. Купы деревьев справа служат как бы обрамлением изображенному в глубине. Так же, как и в картине, в центре рисунка находится река, образующая небольшой водопад. Ее течение преграждает ряд колышков, оставшихся от разрушенной запруды. Справа расположился пастушок. Однако, создавая живописное произведение на основе этого рисунка, Ватто значительно переработал его. Характер этих изменений и дает ключ к выработанному Ватто методу использования опыта старых мастеров.

Прежде всего в картине Ватто коренным образом изменяет построение пространства. На рисунке, по-видимому, достаточно точно передающем оригинал Кампаньолы, глубина пейзажа ограничена горами, высокими зданиями и деревьями. На картине этот второй план приобретает совсем другое значение: горы становятся низкими и пологими, справа они открывают далекий горизонт. Здания, сохраняя в общем свой характер и очертания, перемещены со склона в седловину. В картине изменяются и второстепенные детали: классический аркадский пастух на рисунке превращается в непринужденно прилегшего на траву юношу в одежде XVIII века, характером изображения напоминающего образы солдат в военных сценах Ватто. Фигурка этого мальчика совершенно сходна с фигуркой пастушонка



17. Л. Булонь-младший. Отдых Дианы

в том же костюме, с тем же посохом, но в иной позе в картине Ватто «Безмятежная любовь» (Западный Берлин, дворец в Шарлоттенбурге). Несомненно, Ватто писал обе фигуры с одного и того же натурщика. Благодаря такой композиционной перестройке и переосмыслению отдельных деталей исчезают вся грандиозность, серьезность и даже некоторая торжественность классического пейзажа, нашедшие свое отражение в рисунке.

Вместо этих качеств в картине выступают на первый план камерность, элегичность настроения и удивительная легкость и естественность построения перспективы. Воспользовавшись пейзажем Кампаньолы как отправной точкой, Ватто далее развивает собственные идеи и метод, создает произведение, характерное как для своего творчества, так и для своего времени. Анализ этой картины, таким образом, позволяет представить себе изменения, происшедшие в мироощущении Ватто.

Интересно, что тот метод работы, который мне удалось проследить на примере создания «Пейзажа с водопадом», используется в творчестве Ватто не один раз. Среди его произведений есть картина, называемая «Купание Дианы»⁸. Ее можно считать манифестом нового стиля рококо, зарождающегося во Франции. Все в ней легко, прозрачно, несколько прихотливо: и композиция, и колорит, и сама фигура Дианы, сидящей на берегу ручья. Картина как будто воплощает в себе все индивидуальные качества творчества Ватто. И тем не менее углубленное изучение этого произведения, проведенное зарубежными коллегами — Паркером и Матеем⁹, дали совершенно неожиданные выводы. Первоосновой для «Дианы» Ватто послужила картина скучного художника Луи Булоня-младшего,

работавшего на рубеже XVII—XVIII веков¹⁰. Он написал академическое многофигурное полотно, изображающее «Отдых Дианы» (Тур, Музей изящных искусств). Ватто поправила фигура одной из нимф, изображенных Булоном на втором плане. Он сделал с нее зарисовку, точно так же как с офорта Кампаньолы. По этому рисунку он и выполнил свою пленительную картину. Таким образом скучная и банальная, сложная по построению и густонаселенная картина породила изящную однофигурную композицию Ватто. Конечно, возможно — и Паркер, и Матей подчеркивают это, — что Ватто делал набросок не с самой картины, а с какого-нибудь этюда Луи Булона, но для нас это в данном случае не так существенно, поскольку метод остается в обоих случаях тот же.

К тем же годам творчества Ватто относится принадлежащая Лувру картина «Пастушка коз». По своему характеру и технике она очень близка к «Пейзажу с водопадом», те же строения изображены на втором плане, теми же беглыми ударами кисти намечены на них карнизы и окна. Очень близки по живописному пониманию маленькие водопады, фигурирующие в обеих картинах. «Пастушка коз» является еще одним подтверждением принадлежности «Пейзажа с водопадом» кисти Ватто.

Период, связанный с подобными творческими исканиями, мне представляется как последний «ученический» этап в творчестве Ватто.

В годы пребывания в доме Кроза художник, имея возможность постоянно изучать великолепную коллекцию своего покровителя, получил от старых мастеров все то лучшее, что было ему необходимо для собственного развития. Он начал ощущать острую потребность

в самостоятельном осмыслении мира, в поисках новых путей в искусстве, ему нужно было отойти от старого и привычного. Этот тягостный, но неизбежный разрыв с уже достигнутым и отбор лишь отдельных элементов свойственны только одаренным художникам. У некоторых он совершается быстро и резко, у других происходит медленно и постепенно. Это — период своеобразного «преодоления» уже достигнутого. С него, по существу, и начинается подлинное формирование индивидуальности художника, происходит одновременно и критическая реализация накопленного им опыта, и проявление собственных способностей.

Ватто принадлежал к числу художников, «преодолевающих» медленно, по стадиям. Трудно сказать, сознательно или бессознательно отходит он от завоеванных позиций к неизвестному. Возможно, что первоначально он делал бессознательно, а затем открытие нового увлекало его все далее и далее.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Chepnevières P. de. Lettre de Watteau à J. de Julienne // *Archives de l'art français. Documents*. 1852—1853. T.2, P.207.

² Никола де Ларжильер (1656—1746) — живописец. Учился в Антверпене. С 1686 года — член Академии живописи, с 1722 года — ее ректор, с 1728 года — директор. В основном писал портреты. Несмотря на то что творчество Ларжильера отличалось большой парадностью, характерной для его времени, в нем отсутствовали свойственные академической живописи условность и бездушность. Ларжильер был рубенсистом и очень интересовался вопросами света и колорита.

³ Подробнее о творческом формировании А. Ватто см.: Немилова И. С. Ватто и его произведения в Эрмитаже. Л., 1964 (раздел «Ватто и художественное наследие прошлого». С. 55—73).

⁴ История «Пейзажа с водопадом» следующая: картина находилась в собрании Н. И. Вулычева в Калуге. К нему она, вероятно, попала из собрания А. П. Шивелева, на дочери которого он был женат, затем перешла в Калужский областной художественный музей. В 1931 году поступила в Эрмитаж.

⁵ Реставрация выполнена старшим реставратором Э. Н. Николаевой.

⁶ Mathey J. Landscape by Watteau // *Burlington Magazine*. 1947. October; Adhémar H. Watteau, sa vie, son œuvre. Paris, 1950; Mathey J. The early Paintings of Watteau // *The Art Quarterly*, 1956, Spring; Parker K.-T. et Mathey J. Antoine Watteau. Catalogue complet de son œuvre dessiné. Paris, 1957—1958. T. 1; Mathey J. Antoine Watteau, peintures réapparues... Paris, 1959 etc.

⁷ Рисунок Ватто с Кампаньолы (?) опубликован в каталоге Паркера-Матей, т. 1, № 441. Сангина. 31×44 (Оксфорд, музей

Ашмола). В каталоге подчеркнуто, что в собрании Зайдржецкого в Лондоне имеется рисунок, изображающий ту же композицию в обратном направлении. Паркер и Матей предполагают, что Ватто, видимо, знал оригинал, с которого была выполнена гравюра, послужившая основанием для лондонского рисунка, или же он копировал гравюру с рисунка собрания Зайдржецкого.

⁸ «Купание Дианы» находится в Париже, собрание Бордо-Гру; рисунок к ней в Лувре, Кабинете рисунков.

⁹ Parker K.-T. et Mathey J. Op. cit. Cat. N 11. P.365.

¹⁰ Луи Булонь-младший (1654—1733) — живописец. Писал исторические мифологические композиции. Учился у своего отца Луи Булоня-старшего. С 1681 года — член Академии живописи, с 1694 года — ее профессор, с 1717 — ректор, а с 1722 — директор. В 1725 году получил звание первого художника короля. Типичный представитель Академии на рубеже двух веков в момент, когда ослабели классицистические принципы, но не было найдено им наиболее эквивалентной замены.



Г Л А В А
В Т О Р А Я

Разделенные
судьбой
и пространством

КАРТИНА КАРЛА ВАНЛОО «ОТДЫХ ДИАНЫ»,

ИЛИ

ПОВЕСТЬ О СИНЕМ ПЛАЩЕ

И БЕЛЫХ ЛАНЯХ

О ТРЕХ «ПОЖАРАХ» КЛОДА-ЖОЗЕФА ВЕРНЕ

ЧЕМ ОБРАТИЛСЯ «ПЕЙЗАЖ С РУИНАМИ»

ФИЛИППА ЖАКОБА-МЛАДШЕГО ЛУТЕРБУРА

Говоря о творческом методе различных художников, я бегло упоминаю о том, что существуют мастера, для которых создание картины связано с необходимостью первоначального развития ее замысла в целой серии подготовительных работ. Они рисуют, пишут, создают этюды и эскизы в карандаше или цвете, на бумаге или на холсте. Именно о судьбе этих подготовительных работ сейчас и пойдет речь.

Мы знаем очень мало случаев, когда весь материал, относящийся к одному и тому же произведению, можно найти если не в одном музее, то в ряде их, в частных собраниях и так далее. При благоприятно сложившихся обстоятельствах мы можем увидеть часть материала в подлиннике, ознакомиться с ним в репродукциях, наконец, получить нужные снимки или описания из тех хранилищ, где он находится. Этого уже бывает довольно, чтобы составить себе определенное мнение о произведении и его авторе, выявить особенности каждого из них, узнать о творческих муках «родителя» и подробности роста и формирования «детства».

Но, увы, такие случаи очень редки вообще, а для XVIII века, искусством которого мы занимаемся, и вовсе, кажется, не существуют. Если бы мы захотели выписать фотографию или сделать запросы, то мы просто чаще всего не знали куда обратиться, настолько не выявлен и не обработан интересующий нас материал.

Большинство эскизов, некогда выполняемых как подготовительные для вполне определенных произведений, разделено с ними судьбой и пространством и давно уже не соотносится с картинами, ради которых были выполнены. Первоначальной причиной этого явления было то, что никому даже в голову не приходило, как важно совместное нахождение картины и относящихся к ней подготовительных материалов. И то, и другое представляло собой определенную материальную ценность, одну большую, другое меньшую. Поэтому и сами художники, если на то был спрос, охотно продавали или дарили отработанный материал в виде эскизов и этюдов. Коллекционеры же, обладающие завершенной картиной, редко питали интерес к подготовительным работам. Они охотнее приобретали эскизы и этюды каких-то других, не имеющих в их собраниях произведений.

Редкий заказчик желал оплатить и получить вместе с заказанной картиной и относящийся к ней материал. Для XVIII

века мы знаем только два-три случая подобного просвещенного собирательства.

Однако все вышеизложенное вовсе не означает, что эскизы не любили и не ценили. Их и любили, и ценили, и собирали, но только не понимали, насколько важно сохранение их связи с основным произведением. При таких условиях этюды и эскизы очень скоро получали самостоятельность и начинали жить собственной обособленной жизнью.

С этого момента начинал действовать второй ряд причин, осложнявший их существование. Подготовительные работы, как правило, не подписывались художниками. Это способствовало тому, что они очень скоро утрачивали имя своего автора. Часто первоначальный замысел или композиция картины были принципиально отличны от конечного. В этом случае эскиз мог очень быстро перестать ассоциироваться с картиной, к которой он относился. Нередко эскизы пишутся в совсем иной манере, чем законченная картина, что немало способствует путанице в их атрибуции, а эскизы монументальных или декоративных произведений, как правило, отличаются своей манерой от эскизов к станковым произведениям. Окончательный сумбур возникает с эскизами невыполненных картин. Тут можно искать автора всю жизнь и ничего не добиться. Кроме этих причин, разрушающих связь картины и эскиза, есть и следующие. Картина или эскиз могли быть увезены в другую страну или попасть в труднодоступную для зрителя и историка искусств коллекцию, и опять все связи между произведениями утрачиваются.

По этим упомянутым причинам и по иным неуомянутым причинам в музеях и частных собраниях существует множество эскизов, утерявших своих авторов и утративших всякую связь с произведениями, ради которых они увидели свет.

В некоторых случаях можно и не заподозрить, что перед вами эскиз, настолько он может быть проработан и завершен. Но все же в подобных произведениях, в конечном счете оказывающихся эскизами, есть всегда что-тостораживающее, невяжущееся с представлением о законченной картине: то многофигурная сцена втиснута в слишком маленький формат, то композиция имеет какую-то нелогичную неуравновешенность, то точка зрения художника неоправданно находится где-то внизу, то сложность и многоплановость построения картины обращают на себя внимание исследователя.

Атрибуция эскизов поэтому труднее, чем завершенных произведений. Простым сравнением манеры, фактуры, почерка художника или характерных для него деталей можно ничего не добиться. Приходится все время мысленно вносить какие-то коррективы, стараясь понять, какой автор мог допустить тот или иной отход от своих обычных нормативов, для чего это ему понадобилось.

Для данной главы я беру три случая определения эскизов для трех совершенно различных произведений: монументальной росписи, станковой картины и декоративного произведения.

К сожалению, должна признаться, что это не исчерпывает количество неопределенных эскизов в нашем собрании. Они имеются и среди французских картин XVIII века, и среди картин других школ, относящихся к самым разным эпохам.

КАРТИНА КАРЛА ВАНЛОО «ОТДЫХ ДИАНЫ»,
ИЛИ
ПОВЕСТЬ О СИНЕМ ПЛАЩЕ
И БЕЛЫХ ЛАНЯХ

Перед нами картина, обладающая всей прелестью произведений французской школы XVIII века, написанная на один из излюбленных сюжетов мастеров этого времени, — «Отдых Дианы после охоты». Изящна фигура сидящей богини, не менее грациозны окружающие ее нимфы, нежен светлый и радостный колорит произведения, легка и непринужденна его композиция, построенная по всем академическим законам.

Картина не подписана и не датирована. Атрибуция ее тем не менее определена: все источники XVIII века — и ученейший каталог Миниха¹, первый каталог екатерининского собрания, и каталог павловского времени², уж не говоря о более поздних документах XIX века, в один голос и без сомнения приписывают ее некогда очень знаменитому, а впоследствии почти забытому художнику — Карлу Ванлоо.

Карл Ванлоо — наиболее известный из многочисленного семейства носящих эту фамилию художников нидерландского происхождения, работавших при французском дворе в XVIII веке.

Карл, как большинство его современников, имел очень значительный творческий диапазон: он писал жанровые сцены, притом часто с экзотическим оттенком, переносил зрителя в турецкие гаремы или на приемы к восточным вельможам, писал и портреты, и



18. К. Ванлоо. Отдых Дианы

религиозные, и мифологические композиции. Расцвет его славы падал на середину XVIII века. Будучи значительно менее одаренным художником и виртуозным мастером, нежели Ф. Буше, он все же конкурировал с этим признанным «королем живописи».

Дидро в своих «Салонах» выражался о Ванлоо сдержанно, тем не менее художник был близок к кружку энциклопедистов. Одной из самых горячих поклонниц таланта Ванлоо была г-жа Жоффрен³, литературный салон которой сосредоточивал в себе самые передовые и блистательные умы своего времени. Г-жа Жоффрен имела у себя значительное количество произведений этого мастера. Будучи «приятельницей» и постоянной корреспонденткой Екатерины II, она рекомендовала своего любимца русской императрице. Последняя при поддержке своих парижских советчиков в области искусства даже приобрела у нее две очень шумевшие картины Ванлоо — «Испанский концерт» и «Испанское чтение».

В разное время и из разных собраний для Эрмитажа был куплен и еще ряд картин этого художника. Помянутый нами «Отдых Дианы» был приобретен в составе известного собрания Бодуэна.

Однако при взгляде на эту так хорошо документированную картину автор этих строк начинал мучиться тяжелейшим сомнением. Причин к тому было две — картина казалась несравненно лучше, чем все, даже самые прославленные произведения мастера, и, кроме того, она была несколько не похожа на его остальные картины.

Свободная композиция произведения, сочная и широкая манера его живописи, нежный, но при этом яркий и насыщенный колорит выгодно отличались от

скованности, манерности, «зализанности» фактуры и ее однообразия, при скучной малокровности цвета или его парочитой «рембрандтескности», свойственных другим образцам творчества Ванлоо. Даже фигуры «Отдыха Дианы» не походят на обычные фигуры этого художника: в них чувствуются неожиданная легкость движения и внутренняя динамика. Все эти черты заставили насторожиться. Казалось, лучше десять раз проверить старую атрибуцию, чем еще раз повторить ставшую традиционной ошибку.

Первая и обязательная проверка — сравнение «Отдыха Дианы» с другими произведениями Ванлоо, как мы уже говорили, не дала никаких положительных результатов. Пришлось идти другим путем: углубиться в изучение подробностей биографии Ванлоо и постараться найти какие-нибудь данные о том, писал ли когда-либо этот художник произведения на сюжеты мифов о Диане.

Выяснилось, что в зрелые годы он никогда не интересовался этим сюжетом, а в молодости выполнил один раз плафон с изображением Дианы и нимф. Почему-то это произведение было почти забыто и никак не исследовалось историками французского искусства.

Этот плафон меня очень заинтересовал. Мне казалось возможным, что именно он может иметь связь с эрмитажной картиной. Ванлоо его писал в юности, когда его художественные штампы еще не выработались; это отчасти могло объяснить несхожесть «Отдыха Дианы» с остальным его творчеством, а, кроме того, эскиз к монументально-декоративной росписи и не обязан походить на станковые картины.

В «Отдыхе Дианы» имелись черты декоративности. Я отнеслась к этому очень осторожно, так как подоб-

ные черты свойственны иногда и станковым произведениям XVIII века, особенно написанным на мифологические темы.

Самой острой необходимостью стало сопоставление нашей картины с репродукцией этого плафона. Однако подобной репродукции не существовало, известно стало лишь то, что по каким-то техническим причинам плафон труднодоступен для фотографирования. Вместо простого и ясного визуального сравнения пришлось погрузиться в бездну теоретических рассуждений.

Плафон Ванлоо был выполнен в Пьемонте, в построенном архитектором Ювара для короля Сардинии Витторе Амедео II охотничьем дворце Ступиниджи (Stupinigi).

Об этом дворце существует целая монография, в которой собраны все сведения об его архитектуре и росписях, кроме тех данных, которые нас интересуют⁴. Однако и то, что удалось в ней почерпнуть, оказалось полезным для дела.

Ванлоо еще не был знаменитым художником, когда он начал работать для дворца Ступиниджи. Молодой, но подающий надежды мастер работал и учился в Италии, где, очевидно, и познакомился с известным итальянским художником-декоратором Дж. Валериани⁵. Заказ на работы в Ступиниджи он получил из рук этого мастера, которому было поручено вести все декоративное оформление дворца.

Основная работа сводилась к росписи двух залов: спальни королевы Сардинии и центрального зала, предназначавшегося для парадного сбора охотников, банкетов и приемов. Этот последний зал, в котором работа была более ответственная, взял на себя Валериани. Он изобразил на его плафоне «Сборы Дианы

на охоту» — сюжет, соответствующий назначению зала. Плафон в спальне был отдан для росписи Ванлоо, который, исходя из назначения помещения, выбрал соответственно сюжетом «Отдых Дианы».

О плафоне Валериани мне стало известно лишь следующее: плафон был очень красив, красочен, особенно хороша была Диана, изображенная художником в синем плаще интенсивного цвета, готовящаяся взойти на свою колесницу, запряженную белыми ланями.

Никаких описаний плафона Ванлоо, так же как и его воспроизведения, в монографии не оказалось. Но историку искусства не приходится быть взыскательным. Если есть хоть какой-то материал, помогающий в работе, то следует благодарить судьбу.

Имея перед глазами нашу картину и описание плафона Валериани, мне практически уже можно было обойтись и без плафона Ванлоо. Определить нашу картину было возможно и по имеющимся данным: плащ Дианы интенсивного синего цвета и белые лани, запряженные в ее колесницу на плафоне Валериани, полностью подтверждали принадлежность эрмитажной картины Ванлоо.

Каким образом? Постараюсь объяснить. На картине «Отдых Дианы» богиня тоже одета в плащ очень интенсивного синего оттенка. На втором плане видна ожидающая ее колесница, также запряженная ланями. Следовательно, эти две немаловажные подробности на плафоне Валериани и в картине Ванлоо полностью совпадают.

По представлению художников XVIII века совершенно невозможно было бы написать в одном зале Диану, уезжающую на охоту, а в другом, связанном с ним и представляющем как бы продолжение истории

богини, отдыхающую после этой же охоты Диану в красном или желтом. Также невозможно было и изображение ее колесницы, отъезжающей на охоту, запряженной ланями, а возвращающуюся — запряженной оленями или конями. Античная литература и мифология воспринимались художниками XVIII века подчас как реальная история, и погрешностей как против их текстов, так и против логики их образного воплощения мы знаем чрезвычайно мало. Поэтому вслед за Валериани Ванлоо пишет свою Диану в синем плаще и запрягает ее колесницу белыми ланями.

Таким образом, мы можем представить себе следующую зависимость: плафон Валериани, плафон Ванлоо и эрмитажная картина — эскиз к нему. Однако если наш анализ мог подтвердить старую атрибуцию картины Ванлоо, то все-таки ее особенности и несхожесть с другими произведениями этого художника пока объяснить не удавалось.

Постараюсь найти эти объяснения. Совместная работа с Валериани, известным и модным мастером, накладывала на Ванлоо определенные обязательства. Молодой и начинающий художник должен был считаться с характером творчества своего покровителя, работать в его манере и никак не иначе.

Побуждали его к этому не только этические соображения. Необходимость подобной работы диктовалась требованиями единства декоративного убранства дворца, тем более, что росписи его залов были еще связаны и сюжетно. Декорум не мог разбиваться по характеру и манере. Ванлоо был достаточно одаренным человеком, поэтому он без труда уловил отличительные черты творчества маэстро. Валериани же, взявший на себя ответственность за заказ, руководил работой,



19. К. Ванлоо. Отдых Дианы (деталь плафона)

давая указания, и, как было принято в это время, правил произведение своего подопечного. Правил он, конечно, не роспись на самом плафоне, а представленные ему подготовительные работы, то есть эскизы.

То, что наш эскиз, в частности, неоднократно правили, хорошо видно на его рентгеноскопии. Этот снимок позволяет мне также установить ход развития композиционного решения. Вмешательством Валериани и необходимостью считаться с его работой объясняются, с моей точки зрения, композиционные, колористические и прочие качества эрмитажной картины.

Таким образом, по мере сил и возможности я постаралась рассеять все возникшие сомнения. Старые каталоги не ошиблись — картина действительно написана Ванлоо. Не в меру подозрительный автор этих строк сам себе создал массу сложностей и затруднений, о чем, впрочем, нисколько не жалеет, так как, во-первых, ему стал ясен эскизный характер картины и происхождение ее особенностей, а, во-вторых, надо признать, что ребус с белыми ланями был очень увлекателен для разгадывания.

Как часто бывает, когда работа завершена и все доказано, пришли фотографии с плафона Ванлоо из Италии. Я бесконечно благодарна друзьям, добывшим для этой работы редкие снимки.

Выводы расследования полностью подтвердились. Плафон Ступиниджи действительно выполнен по эрмитажному эскизу. Он гораздо суше и скучнее, чем наша картина. Глядя на него, не будет закрадываться сомнение, а Ванлоо ли это? Правда, в нем заметны некоторые малозначительные композиционные изменения: добавлены фигуры нимф, изменено движение иных, местонахождение других. Появился классиче-

ский пейзаж. Но центральная группа сохранилась полностью. Следует отметить лишь то, что при полном повторении всей фигуры Дианы по сравнению с эскизом изменено ее лицо. Русая, очень миловидная Диана эскиза превратилась в пышную белотелую красавицу с плосковатым маловыразительным лицом и модной прической. Это явление уже не объясняется ни содержанием мифа, ни воздействием Валериани!

Но и этой метаморфозе нашлось объяснение, причем настолько простое и правдоподобное, что не стоило его проверять. По свидетельству современников, в Пьемонте Карл Ванлоо влюбился в певицу Кристину Сомис, свою будущую жену. Именно ее в виде Дианы он и изобразил в заказанном ему плафоне королевской спальни. Таким образом, при помощи плафона и его эскиза мы можем внести уточнение в биографию художника, строго научно датировать его роман. Начало его любви датируется временем после завершения эскиза (в котором Диана еще не Кристина!) и до начала работы над плафоном (в котором Диана уже Кристина!), то есть между 1732 и 1733 годами.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Munich E. Catalogue raisonné des tableaux qui trouvent dans les Galeries et Cabinets du Palais Impérial à Saint-Pétersbourg, 1773—1785. Т. 1—2 (Архив ГЭ, ф. 1, оп. VI-A, д. 85).

² Каталог картинам, хранящимся в императорской Галерее Эрмитажа, в Таврическом и Мраморном дворцах, сочиненный... при участии хранителя картин Ф. И. Лабенского, в 1797 (Архив ГЭ, ф. 1, оп. VI-A, д. 87).

³ Г-жа Жоффрен, Мария-Тереза Годэ (1699—1777) — одна из наиболее выдающихся женщин XVIII века, салон которой объединял аристократические круги и интеллектуальную элиту того времени.

⁴ Tellucini Augusto. L'arte dell'Architetto Yavara in Piemonte. Torino, 1926.

⁵ Джузеппе Валериани (?—1761) — художник-декоратор, выполнивший ряд работ в Италии и в 1742 году приехавший в Россию, где работал над декором Зимнего дворца и Екатерининского дворца в Царском Селе.

О ТРЕХ «ПОЖАРАХ» КЛОДА-ЖОЗЕФА ВЕРНЕ

В 1960 году в эрмитажную закупочную комиссию принесли картину. Она изображала почвой пейзаж с гаванью, освещенной ярким заревом пожара прибрежного города. На переднем плане группы беженцев переправлялись со своим скарбом по горбтому мостику, стремясь удалиться от горящих строений. На втором плане вырисовывались то освещенные пламенем, то затемненные здания, силуэты поднявших паруса кораблей. Картина была хорошего качества и удовлетворительной сохранности. Решено было ее приобрести.

К сожалению, о произведении не удалось собрать никаких сведений. На нем не было ни подписи, ни даты. Происхождение и история картины не были известны владельцам. Устная семейная традиция приписывала ее кисти Клода-Жозефа Верне, но доказательств тому никаких не приводилось. Картина действительно была похожа на работу этого мастера, но еще более на произведение его ученика и последователя, французского художника-пейзажиста XVIII века Пьера Жака Волера. В ранний период своего творчества этот очень интересный мастер был не только подражателем Верне, но в какой-то степени и фальсификатором его произведений. Писал он по преимуществу морские пейзажи и пожары, позднее его основной темой стало однажды виденное им извержение Везувия.

Сюжет вновь приобретенной картины с горящим городом и толпой, бегущей от огня, характер персонажей, розовато-оранжевая гамма живописи в сочетании с тускло-синими тонами дали возможность моим коллегам и мне предварительно приписать ее Воле-ру. Под этим именем она и вошла в наше хранение. Картина продолжала меня интересовать, так же как и ее мастер, очень односторонне, в противоположность Верне, представленный в Эрмитаже, по времени заниматься ею специально у меня как-то не находилось. Так прошло три-четыре года.

Внезапно мой интерес обострился при следующих обстоятельствах: в 1964 году мне довелось побывать в музее города Бордо. При изучении его экспонатов я встретила с картинкой, которая на первый взгляд мне показалась точным повторением эрмитажной, только более внимательный ее анализ дал возможность установить, что обе картины разнятся второстепенными деталями. Бордоский «Пожар» оказался и несколько меньше эрмитажного. Однако радость, которую я почувствовала по поводу этого происшествия, была явно преждевременна. Уточнить свою атрибуцию при помощи сравнения эрмитажной картины с бордоской мне не удалось: в музее интересующая меня картина числилась как произведение неизвестного автора. Естественно, что подобные данные не могли мне сослужить никакой службы.

Сопоставить обе картины и сделать какие-нибудь выводы из этого было также невозможно ввиду кратковременности моего пребывания в Бордо. Чтобы установить авторство обеих картин, пришлось избрать иной путь, нежели их прямое сравнение. Я решила, что поскольку у меня нет никаких данных по истории

эрмитажного экземпляра, то, может быть, мне что-нибудь подскажут соответствующие сведения о бордоской картине.

На обороте последней имелись наклейки, удостоверяющие, что она была приобретена для музея в конце прошлого века. Этот факт был интересен сам по себе. Дело в том, что все французские провинциальные музеи, как правило, получают картины из специального, находящегося в Париже музейного центра, который ведает распределением экспонатов по всей стране. Центр имеет свою очень подробную документацию. Если бы до нее добраться, то любые интересующие сведения могли бы быть найдены. Это было бы в случае положительного решения. При отрицательном — дело обстояло бы несколько иначе: в музейный фонд поступают и «безродные» и «безымянные» произведения, чаще всего из выморочного имущества. Они, если их качество достаточно высоко, тоже попадают в какие-то музеи. Однако на них никакого «досье» не открыто. Хранитель музея должен ломать себе голову над их определением.

Но в нашем случае положение было иным. Картина была куплена, а не получена. Мне предстояла нелегкая задача в чужом городе с не знакомыми мне законами разыскать все, что касалось ее приобретения. Я установила без труда, что в музее я ничего не найду. Во Франции закупками экспонатов часто занимается не непосредственно музей, а самые различные организации: мэрия, Общество друзей музея, Общество любителей искусства и так далее.

Перевернув кипы пожелтевших бумаг, ассистентка музея г-жа Бару сообщила мне, что картина передана музеем мэрией. Значит, именно там следовало искать

дальнейшие подробности. Я и не думала, что мне удастся установить что-нибудь еще, если бы не воистину французская любезность моих хозяев: когда я на следующий день пришла в Музей, то на отведенном мне столе лежали толстые фолианты расходных книг мэра города Бордо за соответствующие годы. Оставалось только сесть и искать «расход» на приобретение картины. И оказалось, недаром я так стремилась к этим поискам: в соответствующей графе я нашла сведения о покупке картины Верне и передаче ее музею. Как основание для покупки было указано, что данная картина определена путем сравнения с картиной, принадлежащей барону Шиклеру. Кроме этих сведений сообщалось и имя владельца картины — потомственного бордоского гражданина.

Таким образом, у меня в руках оказались все сведения о бордоской картине, которые могли быть и весьма полезными для эрмитажного варианта. Поделившись ими с моими бордоскими коллегами, я уехала в Ленинград.

В Эрмитаже я немедленно принялась за дело. Прежде всего следовало выяснить, что за вариант был у барона Шиклера и почему бордоская картина определена на основании сравнения с ним, а заодно и кто такой этот барон и достаточно ли полновесны атрибуции вещей его собрания, чтобы на них строить какие-то свои выводы. Ответ на эти вопросы мне дала солидная монография¹, посвященная творчеству Верне. Найдя в ней воспроизведение картины собрания Шиклера «Ночной пожар», подписанной и датированной 1760 годом, я убедилась, что бордоская картина действительно подобна ей во всем, кроме размера, а эрмитажная — той же величины — имеет ряд отклонений.

Стало ясно, что авторство самой композиции картины принадлежит Верне, но являются ли все три варианта собственноручными или среди них есть копии, какова их взаимосвязь — вот вопросы, требующие первоочередного разрешения.

Безусловно, основным вариантом является тот, который я для простоты назову шиклеровским. Он имеет подпись и дату — 1760 год. История его хорошо известна. Картина экспонировалась на выставке «Трех Верне» в 1898 году². В те же годы она принадлежала собранию Шиклера. Затем в 1910 году была продана³ и, мелькнув еще раз на одном из аукционов 1924 года⁴, исчезла. В упомянутой солидной монографии⁵ местонахождение картины уже не указывается, а называются лишь ее прежние владельцы.

Картина, несомненно, принадлежит к числу очень значительных работ Верне шестидесятых годов. Из ее истории для дальнейшего изучения особенное значение имеют два факта. Первый — тот, что она, как оказалось, не одиночка, а представляет собой одно из звеньев четырехкартинной серии «Времена суток», символизируя ночное время. Кроме нее имеется «Утро»⁶, затем «Буря в полдень»⁷ и «Вечер»⁸. Все четыре картины подписаны и датированы тем же 1760 годом.

Вторым интересным фактом являются условия, при которых Верне получил заказ на эту серию, и обстоятельство его выполнения.

К шестидесятым годам Верне был достаточно известным и популярным художником. Он был одним из виднейших пейзажистов Франции. Пора апогея его славы еще не наступила — он не начал еще писать своих бесконечных, но горячо любимых публикой «Бурь», но тем не менее когда королю Людовику XV захотелось

иметь у себя серию картин, изображающих важнейшие порты Франции, то этот выгодный заказ был поручен Верне. Художнику следовало объехать все побережье страны и в каждом портовом городе найти какие-то ему присущие черты, суметь отметить и его «морской дух», не забыть о красотах природы и архитектуры. Мероприятие было поставлено на широкую ногу — Верне писал картины, по завершении они отправлялись в Париж, где обсуждались, обычно вызывая восторг, затем попадали в руки граверов, которые воспроизводящими их гравюрами способствовали еще большему прославлению художника.

В какой-то момент своих путешествий Верне оказался в Бордо. Этот очень красиво расположенный город с ярким южным солнцем, обилием воды внутри самого города, с красивыми готическими колокольнями и руинами античных зданий привлек особенное внимание художника. Он задержался в нем довольно долго и написал две картины, изображающие порт, увиденный с разных точек зрения. Одна из них была датирована 1758 годом, другая — 1759 годом.

Но удивительно, что во время своего пребывания в Бордо, где мастер пользовался большим успехом, он занимался отнюдь не только выполнением королевского заказа. Верне работал и на частных любителей живописи. Среди них был и некий Журню, богатый бордоский буржуа, заказавший художнику в 1759 году знакомую нам серию барона Шиклера. Документы о том сохранились по настоящее время. Над серией «Времена суток» Верне работал именно в Бордо, не откладывая выполнения заказа в долгий ящик. Это подтверждается тем, что в том же 1759 году, когда были заказаны картины, Журню уже заплатил за две



20. К. - Ж. Верне. Пейзаж с мостом

из них 1200 ливров как за готовые. Очевидно, две следующие были выполнены в 1760 году и тогда же Верне подписал и датировал всю серию. Эти работы в Бордо проливают некоторый свет на вариант бордоского музея. Атрибуция его Верне, сделанная в книге расходов мэрии, вполне справедлива. Живописное качество его безусловно, почерк Верне не вызывает сомнения. Картина, по-видимому, никогда не покидала Бордо. Принадлежала она бордоскому потомственному гражданину, от которого непосредственно и перешла в музей. Более чем вероятно, что бордоский экземпляр «Пожара» является очень продвинутым эскизом к шиклеровскому варианту.

Верне, не лишенный коммерческой жилки, как правило, доводил свои эскизы до вполне законченного состояния, чтобы иметь возможность продавать их как самостоятельные картины. С меньшей вероятностью, как кажется, можно допустить, что бордоская картина является повторением уже законченной картины. Подобные случаи тоже часты в жизни мастера, но в данном случае есть обстоятельства, делающие подобное предположение весьма сомнительным, — мы не знаем, за какие картины серии заплатил в 1759 году Журню свои 1200 ливров. Если в числе этих двух полотен был «Ночной пожар», то у Верне оставалось еще время на его повторение в период пребывания в Бордо; если же он закончил его во вторую очередь, то такого времени у него уже не было, так как работа над «Портами Франции» призывала к дальнейшим путешествиям. Таким образом, у меня нет полной уверенности ни в одном из решений, хотя по внешним данным картина из Бордоского музея мне кажется эскизом. Вполне достоверным и определенным является то, что

эта картина написана в 1759 или 1760 годах, то есть в годы выполнения серии.

Но занимаясь все время чужими картинами, я как будто забыла о нашей эрмитажной работе. Это не так. Исследование предыдущих вариантов дает больше данных для исследования эрмитажного. Сопоставляя его с основным, шиклеровским вариантом, необходимо отметить их очень большую близость, но вместе с тем и некоторое отличие: на первом плане в обеих картинах изображены группы людей, бегущих через мост, спасая свою жизнь и имущество от огня, пожирающего город. Движение по мосту направлено справа налево. В шиклеровском варианте правый край срезает половину повозки беженцев. Тем самым сидящая в ней пара оказывается у самой границы полотна. На эрмитажном варианте существуют не только вся повозка и ее пассажиры, но за их спинами, за стеной города виден ряд фасадов и башен, освещенных заревом пожара, у самой же стены — толпа жителей. Далее: на шиклеровском варианте перед повозкой видна женская фигура с поднятыми к небу руками. В настоящий момент ее нет на эрмитажной картине: следы воздетых рук и головы женщины с трудом просматриваются через покрывающий их красочный слой и видны простым глазом лишь при очень сильном освещении. Поверх этой фигуры написаны объятый пламенем городской пейзаж второго плана и широкое водное пространство залива. На шиклеровском варианте из груза на спине осла, которого силком тащат за собой беженцы, торчат какие-то палки, в то время как в нашей едва можно заметить их следы. Далее, в обеих картинах все как будто сходно, исключая, что у левого края эрмитажной картины изображены четверо людей,

сидящих на берегу, и плывущий с распущенными парусами корабль, а в картине Шиклера виден только один человек и корабль отсутствует.

Я бы не стала заниматься перечислением всей длинной череды этих мелочей, если бы они, все вместе взятые, не меняли бы характера нашей картины по сравнению с шиклеровской. В том произведении разрезанная пополам повозка, угловатая женская фигура с поднятыми руками, острия, торчащие из вьюков, создают ощущение особенного беспокойства. Группы идущих и едущих по мосту, естественно, в какой-то мере повторяют плавную линию его изгиба, но эта вторая дуга нечетко построена: ее начало плохо обусловливается повозкой, середина нарушается фигурами, своими жестами и движениями создающими ломаные углы, а конец теряется в вертикалях трех высоких мужских фигур.

В эрмитажном варианте построение делается другим, более строгим и четким, освещенные дома справа создают своеобразные кулисы, фигура жестикулирующей женщины не нарушает плавного движения группы, поднимающейся на мост. Вершина моста совпадает с самой высокой точкой первоплановой композиции — фигурой девушки с корзинкой на голове. От этой фигуры спад дуги идет плавно в левую сторону и находит свое логическое завершение в группе низко сидящих на берегу людей. Силует небольшого корабля как бы замыкает композицию.

Данные сопоставления приводят к выводу о том, что эрмитажная картина выполнена, безусловно, позже шиклеровской, когда художник решил сделать повторение своего произведения, но в ходе работы нашел нужным внести некоторые изменения. Он приписал

одни детали, убрал другие. Верне, может быть, еще бессознательно следовал за изменением вкуса своего времени, требовавшего большей ясности, построенности, классичности. Он старался скорректировать по-новому даже старую композицию.

Когда же это могло произойти? Счастливый случай позволяет решить этот вопрос. Согласно каталогу 1905 года в Музее Далвича (Англия) находятся повторения двух картин из серии «Времена суток» — «Утра» и «Вечера». Последняя картина носит в Далвиче название «Закат солнца». Обе картины того же размера, что и наша, вторая из них имеет подпись и дату — 1767.

Таким образом, с уверенностью можно сказать, что наше произведение — это третья картина далвической серии. Остается лишь неизвестным местонахождение четвертой. 1767 год является годом, вполне подходящим для переделки композиции в сторону ее большей строгости, вспомним, что известная картина Вьена «Марс и Венера» была написана в 1768 году, и в своих «Салонах» Дидро, анализируя это произведение, выступил с призывом создать новую по форме живопись. Новые требования ощущались в искусстве, и Верне был слишком чутким художником, чтобы не откликнуться на них.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Ingersoll-Smouise F. Joseph Vernet, peintre de marines. Paris, 1926. T. 1—2.

² Exposition de trois Vernet, 1898, NN 37, 38.

³ Vente, 1910, 21 févr., NN 46—49.

⁴ Vente Noël, 1924, 21 mai, NN 25—28.

⁵ Ingersoll-Smouise F. Op. cit. T. 1. P. 92, N 735, fig. 183.

⁶ Ibid. N 732, fig. 180.

⁷ Ibid. P. 91, N 733, fig. 181.

⁸ Ibid. P. 92, N 734, fig. 182.

ЧЕМ ОБРАТИЛСЯ «ПЕЙЗАЖ С РУИНАМИ» ФИЛИППА ЖАКОВА-МЛАДШЕГО ЛУТЕРБУРА

Собрание произведений художника Ф. Лутербурга в Эрмитаже насчитывало пять чрезвычайно не сходных друг с другом картин. Только одна из них — «Отдых Дианы» — подписана автором. И, как нарочно, все остальные именно с ней не имеют ничего общего.

Три из них изображают пейзажи во время грозы и могут с грехом пополам быть объединены в одну группу. Одна, наибольшая по размеру, самая тонкая и нарядная по колориту, стоит совсем особняком. Она изображает группу всадников — кавалеров и дам, — остановившихся посмотреть на рыбную ловлю. В картине много персонажей: тут и верховые и их свита, и рыбаки, забрасывающие сети и предлагающие рыбу, и лошади, и собаки. Вся сцена написана на фоне изящного многопланового пейзажа с развалинами. Картина меняла свое название: в музейной документации ее можно встретить и под названием «Рыбная ловля», и как «Пейзаж с руинами».

«Рыбная ловля» поступила в Эрмитаж из хорошего старого собрания. Некогда она принадлежала князьям Юсуповым, украшала собой один из парадных залов их дворца, так называемую «Ротонду Кановы»¹. Судя по старому каталогу этого собрания, числилась произведением Лутербурга еще в начале XIX века и имела парную композицию работы того же мастера².

Разница между характером и живописной манерой приписываемых Лутербуру картин могла бы не вызывать тревоги, так как мастер был типичным художником-эклектиком, подражавшим понемногу всем своим более значительным современникам, но специфика описанной картины наводила на многие размышления.

Было ясно, что произведение написано с какими-то декоративными задачами. Поначалу это могло не броситься в глаза, так как картина имеет спокойную прямоугольную, лишь немного вытянутую форму вместо сложного фигурного очертания, которое чаще всего придавалось декоративным произведениям ее размера в XVIII веке.

Колорит ее тоже как-то слишком мягок и обобщен для какого-нибудь десюдепорта или вставки над зеркалом. Живописные медальоны и панно, монтировавшиеся в стену, в плафон, над дверью, обычно выделялись ярким красочным пятном из белой штукатурки или деревянной резьбы нейтрального тона. Поэтому живопись их обычно светла, но вместе с тем ярка, в отдельных случаях даже пестра.

В данном случае всего этого не было. А между тем по своей композиции, по характеру пейзажа и выступающих на его фоне цветными пятнами персонажей «Рыбная ловля» примыкала к композициям декоративного назначения. Пришлось разыскивать следы картины в описаниях или воспроизведениях декоративных убранств залов XVIII века.

Дело это было сложное и кропотливое. В середине века во Франции было сколько угодно небольших дворцов, отелей, вилл, особняков, декорированных росписями иногда и очень значительных художников³. Большинство из них не сохранилось. Они погибли и



21. Ф. Казанова. Пейзаж с руинами

во время буржуазной революции XVIII века, и просто от старости, а главным образом во время капитальной перепланировки и перестройки Парижа в XIX веке. Превращение его в современный город с широкими улицами, кольцом бульваров, проездами, пригодными для все увеличивающегося движения не прошло даром. Было снесено великое множество как значительных, так и второстепенных памятников архитектуры начиная с XVI, кончая началом XIX века. Развивающийся город не мог дольше жить в тисках еще средневековой планировки. Естественно, что научного исследования и описания памятников не делалось. Перестройка города производилась в самом стремительном темпе, да и потребность точной фиксации старинных памятников еще не возникала. Лишь немногие здания — самые значительные — получили описания. Большинство же сведений о погибших строениях, которыми располагает история искусств, носят случайный характер. Старые рисунки и гравюры дают очень недостаточный материал. Еще труднее найти сведения об интерьерах. Наиболее интересные и значительные интерьеры остались в описаниях современников, запечатлены в гравюрах. Но об интерьерах попроще, расписанных художниками средней руки, сведения бывают чаще всего случайного характера. К таким второстепенным художникам относился и Лутербург, творчество которого было в моде лишь недолгое время. Поэтому на успех розысков рассчитывать не приходилось. Данных о приобретении картин Юсуповыми также не было. Можно было только предположить, что кто-то из этого семейства, вероятнее всего князь Николай Борисович — видный коллекционер, купил ее вместе с парной композицией в Париже, где обеднев-

шие владельцы часто продавали не только свои коллекции, но и декоративные убранства своих домов.

Розыски я вела довольно долго. Но ни гравюрный материал, ни мемуарный, в который обычно вкрапливаются описания обстановки, на фоне которой происходили какие-то события, ничего не дали. Исследование биографий самого Лутербурга также не принесло успеха. Наверное, все на этом и закончилось бы, если бы не слепой случай, часто заменяющий фортуна музейным сотрудникам, изучающим картины.

В сборнике, посвященном декоративному искусству, в статье, описывающей убранство Елисейского дворца, резиденции президентов Французской республики, я увидела воспроизведение нашей «Рыбной ловли», только в обратную сторону. «Рыбная ловля» не была ни десюдепортом, ни панно, а огромным стенным ковром-шпалерой. Шпалера с нашей композицией имела свое название «Ловля рыбы сетями» и принадлежала к серии «Сельские развлечения».

Автором этой композиции, так же как и всей серии, был отнюдь не Лутербург, а известный итальянский художник Ф. Казанова. Шпалеры были вытканы на знаменитой французской мануфактуре Обюссон.

Теперь стали понятны прямоугольный вытянутый формат картины, удобный для повторения в шпалере, ее декоративные качества — ведь шпалера является, по сути дела, большой декоративной плоскостью — ее хотя и нарядный, но вместе с тем несколько приглушенный колорит, как нельзя лучше подходил для стенного ковра.

Кроме того, стало ясно, для чего предназначалась наша картина. Как известно, для выполнения шпалеры ткачами художник должен был сделать прежде

всего картон, то есть тщательно разработанный в цвете рисунок всей композиции в размер шпалеры. Подобный рисунок был необходим для работы ткача. Последний как бы копировал его сложными переплетениями нитей, специально окрашенных в соответствующие цвета. Ему приходилось особенно тщательно следить за изменениями цветовых переходов и нюансов. В XVIII веке картоны для шпалер часто повторяли картины известных художников. Но крупнейшие живописцы Франции — Ф. Буше, Ж.-Ф. де Труа и многие другие специально работали для наиболее значительных шпалерных мануфактур Бовэ и Гобеленов, создавая для них целые серии картонов. В тех случаях, когда шпалера не повторяла картину, а представляла собой вполне оригинальную композицию, художник делал предварительный эскиз, иногда, как для картины, ряд эскизов, а затем приступал к выполнению картона. Очень часто подобные подготовительные эскизы делались в технике масляной живописи и на холсте.

Очевидно, в данном случае я имела дело именно с подобным эскизом. Декоративный характер эрмитажной картины объясняется тем, что она была выполнена как подготовительная работа к задуманному декоративному произведению.

Теперь необходимо сообщить некоторые детали об интересующей нас шпалере⁴. Первой, наиболее значительной работой Казановы были картоны для серии шпалер «Сельские радости», выполненные им в 1772 году. Сюда входили изображения сбора на охоту, рыбной ловли (что нам особенно интересно), охоты на уток и так далее. Казанова сделал картоны не только для шпалер, но и для обивок гарнитуров мебели. Кар-

тоны отличались большой мягкостью и живописностью. И обивка, и шпалеры были выполнены и имели успех. С 1773 по 1776 год по этим вариантам, очевидно, с выбором наиболее удачных были вытканы шесть шпалер для короля. По свидетельству крупнейшего специалиста в области шпалерного производства Гёбеля, именно эти шпалеры находятся в настоящий момент в Елисейском дворце. Уже между 1772 и 1779 годами началось изготовление повторной серии, так как шпалеры вызвали восторг любителей искусства.

Таким образом, наша картина получила одновременно и атрибуцию, и датировку, определяющуюся выпуском первой серии шпалер, и полную документацию. С таким «богатым приданым» она переходит из французской школы в итальянскую.

Но почему же итальянский художник пишет свои картины таким образом, что их принимают за французские? Почему его произведения воплощаются в шпалеры на одной из знаменитейших мануфактур Франции?

Все это происходит, безусловно, не случайно. Франческо Казанова — родной брат авантюриста, «мага и чародея» Казановы, чьи проделки занимали умы всей Европы, — не будучи французом по национальности, нашел во Франции вторую родину. Всем своим творчеством он приобщился к французскому искусству. Он часто и подолгу бывал в Париже, где в 1763 году был принят в члены Академии живописи. Между этим годом и 1783 годом он посылал множество картин в Салон, имел звание художника короля. Темы «Сельских развлечений», любимые французскими художниками XVIII века, нашли широкое развитие в его творчестве.

Можно перечислить множество работ Казановы, связанных с этой тематикой, но в данном случае кажется целесообразным упомянуть лишь те, сюжеты которых являются общими с нашей картиной и могут поэтому быть с нею связаны. В музее Нанси находится картина под названием «Рыбная ловля». На распродаже собрания Ж. О. Сильвестра в 1811 году фигурировало два пейзажа, из которых один, судя по описанию, имел много общего с нашим. На анонимной распродаже в 1924 году промелькнула «Ловля рыбы сетями», а на таком же анонимном аукционе 1962 года продавались картины, называемые, как и помянутая серия шпалер, «Сельские развлечения». Может быть, наш эскиз принадлежал именно к этой серии? В других произведениях Казановы, даже не имеющих тематической связи с нашей картиной, повторяются как фигуры, так и отдельные композиционные мотивы, непосредственно с ней связанные.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Государственный музейный фонд. Каталог художественных произведений бывшей Юсуповской галереи. Пр., 1920. С. 14, № 260, 261.

² Musée du prince Youssouppoff contenant les tableaux, marbres, ivoires et porcelaines qui se trouvent dans son hôtel à Saint-Petersbourg. St. Ph., 1839, N 280.

³ Varenne M. Les richesses d'art au Palais de l'Elysée // *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, III année, 1920, Mars, P. 92—100.

⁴ Göbel Heinrich. Die Wandteppich und ihre Manufakturen in Frankreich, Italien, Spanien und Portugal. Leipzig, 1928. Band 1. S. 84—88, 229, 230.



Г Л А В А
Т Р Е Т Ь Я

О таинственных
превращениях,
происходящих иногда
со старинными
портретами

КЕМ ОКАЗАЛАСЬ ДЕВОЧКА В ШЛЯПЕ
В ПОРТРЕТЕ ЖАНА-ЛУИ ВУАЛЯ

ИСТОРИЯ ПАРНЫХ ПОРТРЕТОВ
СУПРУГОВ СТРОГАНОВЫХ
РАБОТЫ ЭЛИЗАБЕТ ВИЖЕ-ЛЕБРЕН

О ТОМ, КАК ИТАЛЬЯНСКИЕ АКТЕРЫ
АНТУАНА ВАТТО ПРЕВРАТИЛИСЬ ВО
ФРАНЦУЗСКИХ

О ПОРТРЕТЕ ОДНОЙ ПОЗАБЫТОЙ ДАМЫ.
ПОРТРЕТ ЛУИЗЫ-МАРИИ-АДЕЛАИДЫ
ОРЛЕАНСКОЙ РАБОТЫ ШАРЛЯ ЛЕПЕЙНТРА

Начиная работать над каким-нибудь портретом, будь то изображение самое известное и документированное или, наоборот, потерявшее свое имя, всегда можно ожидать любых осложнений.

Ни один жанр не вызывает такой головоломной путаницы, как портрет. И это понятно: события истории, литературные сюжеты, даже библейские и евангельские легенды, отраженные в картинах соответствующих жанров, не могут быть забытыми до такой степени, как наружность успешного навсегда человека. Любой сюжет в живописи бывает искажен, перенутан, неправильно истолкован, но всегда есть надежда, что, приложив достаточно труда и времени, в конце концов его можно будет понять или найти в каком-нибудь источнике. Забвение же человека и его наружности в тех случаях, когда между его жизнью и жизнью его последователя лежит век, два, а то и больше, является процессом почти необратимым. Необратимость этого процесса обуславливается тем, что человеческие умы не в состоянии долго хранить в себе в неприкосновенной ясности чей-нибудь образ. Утрата воспоминания о человеке начинается с того, что стаются все туманнее какие-то черты неповторимости личности, стирается острота ее индивидуальности. О человеке еще можно рассказывать, иногда даже очень много, писать воспоминания, но практически речь пойдет уже не о нем.

Далее распад представления пойдет еще быстрее: лишаясь своего характера, человек скоро потеряет и ряд фактов своей биографии, зато большое значение приобретут другие, может быть, случайные. Постепенно от человека остается только весьма обобщенная схема, а поскольку она в большинстве случаев, если мы только не имеем дело с какой-нибудь выдающейся личностью, никому не нужна, ее откинут и человек будет забыт окончательно. Одновременно с этим и портрет как некое отражение человеческой личности чаще всего заканчивает первую фазу своего существования. Он в некоторой степени продолжает являться носителем личных, неповторимых черт человека в той мере, в какой их увидел и сумел выразить в своем произведении портретировавший художник. Однако эти черты забыты окружающими, их не узнают и не связывают с определенной личностью, а если это и делают, то механически, по старой памяти, которая, как правило, очень недолговечна. Поэтому чаще всего в это время, если только портрет не находится в каких-то исключительных условиях — принадлежит музею

или украшает фамильную галерею, — он начинает свою вторую жизнь либо как портрет неизвестного, либо под чужим именем с навязанными ему характером и биографией.

Опознавание старого портрета — работа необычайно тонкая и сложная. К ней надо привлекать и сравнительный материал, и литературные источники, и многое другое. Главное же — непрерывно помнить, что ни один документ, ни одна гравюра, ни одно свидетельство современника не могут дать полной уверенности, что личность изображенного опознана нами правильно. Осторожно, очень осторожно надо применять и сравнительный анализ портретов, когда кажется, что они изображают одно и то же лицо. Надо принимать во внимание и идеал красоты и благородства эпохи, и тип лиц, которые характерны для творчества данного художника, и вкус модели, и всякие другие факторы.

Конечно, все эти рассуждения относятся ко времени, когда не была еще изобретена разрешившая столько проблем фотография. Я исключаю также и те случаи, когда изображенное лицо очень знаменито и черты его повторены во множестве достоверных вариантов. Мы все узнаем Петра I, Екатерину II, Суворова, Пушкина, Людовика XIV, Вольтера, но их менее знаменитых современников нам узнать уже значительно труднее.

У портретов есть много врагов, сокращающих их век или ломающих им жизнь. Я упомяну только об основных из тех факторов, которые мешают им сохранить свое имя. Итак, первый и основной фактор — это время. Люди, во владении которых находится тот или иной портрет, даже если они когда-то и знали, кого он изображал, часто просто забывают об этом. Интерес к старой картине теряется, и в лучшем случае в памяти потомков остается имя написавшего портрет художника, и то, если оно достаточно громко, и придает картине материальную ценность. Второй враг того же порядка связан с первым. Это складывающаяся в течение долгих лет, а иногда, наоборот, почти мгновенно — устная традиция наименования изображенного. Эта традиция может сложиться в семье, где, перепутав однажды предков, потом по привычке будут десятилетиями повторять ту же ошибку; может она возникнуть и в музее из-за чьего-нибудь необдуманно данного определения, из-за описки в каталоге.

При исследовании картин, как правило, труднее всего разбираться в этих непонятно откуда взявшихся преданиях и бо-

роться с ними. Очень тяжело сказываются на портретах внешние и внутренние события самого широкого порядка. Если после второй мировой войны захваченные фашистами, а затем возвращенные сокровища, среди которых было множество картин из советских музеев, удалось сравнительно легко идентифицировать, когда это касалось сюжетных произведений, то с портретами дело обстояло значительно сложнее. Среди портретных образов мужчин, женщин, детей, относящихся ко всем временам и сословиям, лишь немногие нашли свои прежние имена. Большая же часть превратилась в безликие портреты неизвестных.

Очень тяжело сказывается на портретах и перемена владельцев. При продаже портрета на аукционе, у антикара и даже просто частным лицом покупателю всегда стараются внушить, что заинтересовавшее его произведение изображает какую-нибудь знаменитость любого рода: будь то известный философ или фаворитка короля. Покупатель, если он человек неискушенный, с удовольствием соглашается с таким определением. И вот уже готова устная традиция, которая надолго, если не навсегда, заменит истину.

Мы разобрали только основные случаи, когда портрет теряет свое имя. А сколько есть еще других, не приведенных нами: то картину вставят в более нарядную раму, а на ней сохранилось имя предыдущего жильца, и следующий поневоле его наследует, то перепутанная надпись на обороте вводит всех в заблуждение. А уж если над портретом поработал какой-нибудь художник, украсивший при реставрации костюм изображенного более поздней деталью, путающей всю хронологию или для важности приписавший ему ордена, которых у данного лица никогда не было или появились у него лишь на старости лет, как это было сделано с эрмитажным портретом Куракина работы Ж.-М. Натье, так тут уж и совсем трудно разобраться.

В этой главе я постоянно говорю о портретах, и каждый посвященный этой теме очерк разбирает случай таинственного превращения, происшедшего с картиной. Есть превращения простые и более сложные, более интересные и обычные, но каждая картина требовала при исследовании самого тщательного внимания, кропотливого труда и индивидуального подхода.

Несмотря на все приложенное старание, читатель скоро убедится, что лишь в немногих случаях я могу с удовлетворением констатировать, что добилась единственно верного решения.

КЕМ ОКАЗАЛАСЬ ДЕВОЧКА В ШЛЯПЕ В ПОРТРЕТЕ ЖАНА-ЛУИ ВУАЛЯ

В 1919 году в Эрмитаж поступил пленительный портрет девочки в costume второй половины XVIII века. Она была изображена в рединготе с изящным воротником и большими пуговицами; милое, еще очень детское личико обрамляла громадная шляпа с лентой по тулье и букетом цветов. Портрет принадлежал к числу произведений высокого живописного качества. О его происхождении, авторе и имени очаровательной девочки никаких данных не было. Портрет был передан в Эрмитаж Государственным музейным фондом, учреждением, основной функцией которого было выявление памятников искусства музейного значения и препровождение их в соответствующие хранилища. «Девочка в шляпе» определялась как произведение английской школы. Эта атрибуция была отвергнута музеем. Сейчас трудно установить, кем первым была выдвинута принятая единогласно атрибуция портрета Жану-Луи Вуалю.

Вуаль — очень одаренный французский портретист, почти не известный у себя на родине. Лучшую пору своего творчества он провел в России, где написал большое количество произведений. Художник пришелся по вкусу определенным кругам русских любителей живописи. Его творчество было лирическим, интимным, с нотами задушевности, роднящими его с такими



русскими мастерами, как Рокотов или Боровиковский. В его живописи не было французского блеска, но зато было нечто, делающее особенно привлекательными и запоминающимися его образы.

«Девочка в шляпе» и по своему характеру, и по манере живописи относится к ряду его лучших и наиболее поэтических творений. Портрет «сделал карьеру». Его знали не только в Эрмитаже. С него были выполнены репродукции и открытки, он фигурировал в альбомах эрмитажного собрания, неоднократно экспонировался на очень значительных выставках: в 1956 году на совместной с московским музеем выставке французского искусства¹; в 1965 году в Бордо среди шедевров Эрмитажа²; в 1965—1966 годах в Париже в Лувре³; воспроизводился в каталогах этих выставок, упоминался как одно из наиболее интересных произведений во всех рецензиях о них. Таким образом, картина стала хорошо известна и за рубежом.

Тем удивительнее показалось нам увидеть двойника нашей «Девочки», ее точное повторение на репродукции, иллюстрирующей каталог выставки французского искусства в Лондоне в 1968 году⁴. К репродукции имелась и следующая аннотация: «Художник Э. Вижелебрец, владелец картины князь Павел Югославский, размер 68,6×55,9, ранее находилась в собрании Демидовых». Приводились и биографические данные изображенной: Елизавета Строганова, замужем за Николаем Демидовым. Портрет, вероятно, написан в Вене, во время Французской революции, когда отец Елизаветы был там русским послом.

Никаких ссылок на существование аналогичной картины с другой атрибуцией не было. Это являлось фактом более чем удивительным, так как просвещен-

ные составители лондонского каталога не могли не знать о существовании эрмитажного произведения. Значит, по той или иной причине они просто его игнорировали. Отложив на время расследование этого вопроса, я принялась изучать аннотацию английского каталога. Приведенные о портрете данные не только противоречили нашим, но и не сходились между собой. Недоумение в первую очередь вызывала атрибуция: ни эрмитажное произведение, ни его повторение не могли быть отнесены к творчеству Элизабет Виже-Лебрен. У этой художницы портреты всегда или очень нарядны, или подчеркнута, нарочито просты. В них много наигранности и жеманства, правда, всегда тонко завуалированных. Та искренность и простота, которые подкупают в нашем портрете, недоступны блестящей придворной художнице. Среди образцов ее яркого, но очень внешнего искусства всех периодов творчества трудно найти место «Девочке в шляпе».

При атрибуции картины лондонского каталога заблуждение, вероятно, мог ввести костюм девочки. Действительно, подобный можно увидеть на многих дамах, изображенных Виже-Лебрен. Но ведь это не значит ничего, кроме того, что мужского покроя рединготы и широкополые шляпы были очень модны в восьмидесятых годах XVIII века. Поскольку Вуаль плодотворно работал в те же годы, это никак не может противоречить его авторству.

Наше мнение о том, что картина не может быть работой Виже-Лебрен, кроме стилистического анализа подтверждается и другими данными.

Когда интересуешься каким-нибудь произведением определенного художника, необходимо бывает прочесть переписку этого художника, его дневники, если таковые

существуют, мемуары современников, всю ту документацию, которую можно собрать вокруг его личности. Подобные источники всегда дадут прямое или косвенное свидетельство об интересующем предмете. Поскольку Виже-Лебрен писала мемуары, то было ясно, что она не могла бы в них не отметить такое значительное событие, как заказ портрета, исходящий из Строгановского дома, то есть одного из самых значительных и влиятельных в Петербурге екатерининской и павловской поры. Виже-Лебрен сделала именно то, что я от нее ожидала⁵. Она весьма пространно сообщала, как писала портрет Елизаветы, но уже не Строгановой, а в замужестве Демидовой, не маленькой девочкой в Вене, а в Петербурге уже блестящей дамы с репутацией светской львицы. Роскошь, окружающая Елизавету Демидову, произвела соответствующее впечатление на художницу, и она не жалела красок на ее описание. Этот портрет художница занесла и в аккуратно составленный ею список произведений⁶. Он вошел в раздел петербургского периода и находился в собрании графини Соллогуб в Москве до 1905 года. Ни про какую девочку ни в одном из периодов творчества Виже-Лебрен сведений в мемуарах нет.

Вызывают глубокое недоумение и биографические данные, приведенные в каталоге лондонской выставки: отец Елизаветы Александровны барон Александр Николаевич Строганов (1740—1789), во время посольской деятельности которого в Вене якобы написан портрет, не только никогда не был послом в Австрии, но и никогда не бывал в Вене. Он умер в 1789 году, то есть еще до приезда Виже-Лебрен в Вену. Пост посла в течение тридцати лет (1761—1792) занимал известный русский дипломат князь Д. М. Голицын. В 1792 году, в год при-



езда Виже-Лебрен, его сменил А. К. Разумовский. Таким образом, и аннотация биографического характера, могущая датировать картину, не выдерживает критики.

Как хорошо, что мне пришло в голову проверить все приводимые в каталоге сведения! А ведь не насторожи меня невнимательность (мягко говоря) к нашей картине и нашим каталогам, и я могла бы оказаться гораздо доверчивее.

Отвергнув положения, относящиеся к картине в английском каталоге, я вернулась к проблеме, кем же является неопознанная еще «Девочка в шляпе». Каталог дает ей твердое имя Елизаветы Строгановой. Однако анализ всех приведенных данных, группирующихся вокруг этого определения, заставляет сомневаться в его правильности. Я провела еще, так сказать, иконографическую экспертизу изображения. Ведь могло случиться, что художница не Виже-Лебрен, но девочка действительно Лиза Строганова. Однако и при проверке этого положения концы с концами не сошлись. Я разыскала два опубликованных портрета Елизаветы Александровны Строгановой-Демидовой, один работы Ж.-Б. Грёза⁷, другой — миниатюру работы Ритта⁸. На обоих портретах изображена темноволосая и темноглазая женщина, с крупным хрящеватым носом и лицом, ничем не напоминающим по своему складу и пропорциям армитажную миловидную девочку со светлыми глазами и волосами, с пухлым и мягким личиком, с неправильными, несколько расплывчатыми чертами и носиком «картошкой». Таким образом, и последние существенные данные о девочке, помещенные в каталоге английской выставки, я оказалась вынуждена отвергнуть.



Что же позитивного я могла сказать о нашей картине? Ведь гораздо легче провести даже такую кропотливую, как я это сделала, проверку чужого текста, а затем отбросить его как негодный, чем создать нечто свое. И тем не менее, как мне кажется, удалось решить ряд вопросов, относящихся к девочке.

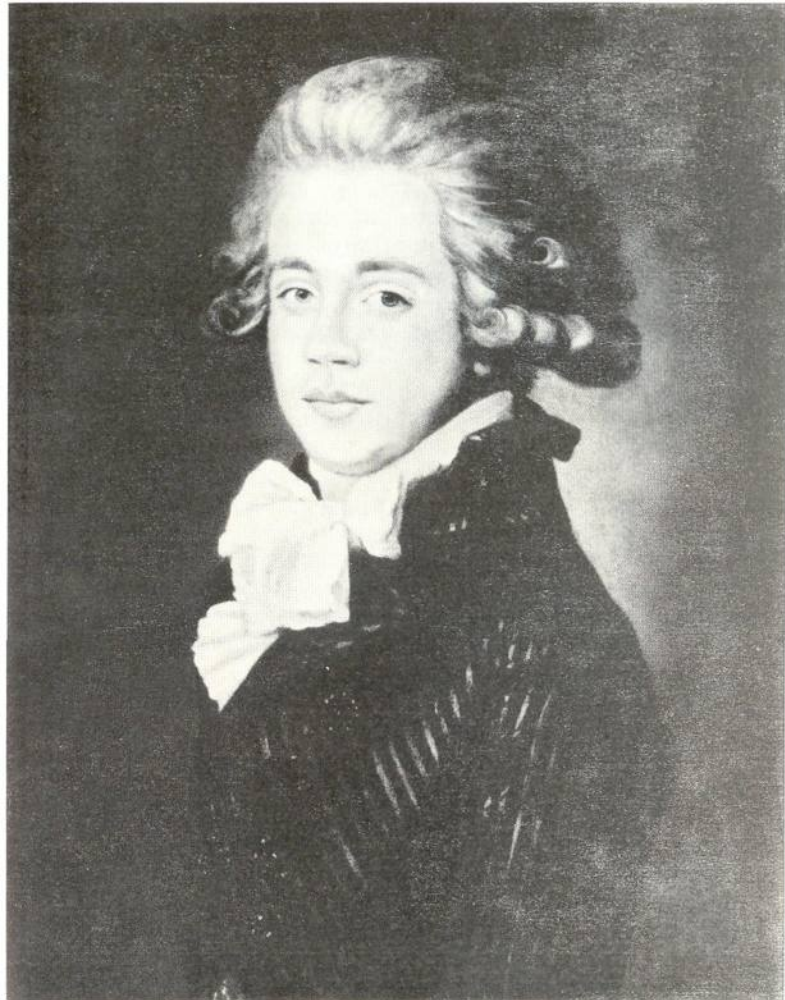
Прежде всего за портретом, безусловно, должна остаться старая атрибуция Вуалю. Портрет написан в его манере, с той теплотой и сердечностью подхода к модели, с той простотой и непосредственностью ее передачи, которые лучше всякой подписи определяют произведение скромного художника.

Я постаралась решить и вопрос, кого же изображает портрет. Для этого определения оказалось необходимым установить, кого чаще всего писал Вуаль, из кого состоял тот круг заказчиков, который его ценил и любил. Изучив соответствующие материалы, я пришла к выводу, что кроме семьи Павла I, широко пользовавшегося услугами художника, Вуаль был, так сказать, «собственным художником» семьи Строгановых. В этой семье в 80—90-х годах подрастала целая ватага молодежи. По-видимому, их родители, двоюродные братья Строгановы Александр Сергеевич, Александр Николаевич и Сергей Николаевич сочли за благо воспитывать своих детей в тесном общении.

Известно, что Павел Строганов (Попо — сын А. С. Строганова) и Григорий Строганов (Гришка — сын А. Н. Строганова) были отправлены вместе для более систематического образования за границу. Третьим в их компании был будущий знаменитый русский зодчий Воронихин, приходившийся незаконным сыном А. С. Строганову. У мальчиков были общие гувернеры французы, любящие родители заказывали их портреты



тоже как-то оптом, причем одному и тому же художнику — Вуалю. Известны два его портрета Павла Строганова, столько же — Григория, портрет Екатерины Строгановой (сестры Григория) и дважды повторенный портрет молоденькой Софии Урусовой, совсем девочкой вышедшей замуж за Александра Строганова (младшего). Вся эта молодежь, очень близкая друг другу по возрасту, характером и типом напоминающая семью Ростовых в первой части «Войны и мира», веселой вереницей проходит перед художником. С двумя ее представителями — Григорием и Екатериной, близнецами, детьми Александра Николаевича и Елизаветы Александровны, урожденной Загряжской, — наша «девочка» имеет бесспорное сходство. Парные портреты Вуаля изображают Григория и Екатерину в возрасте четырнадцати — шестнадцати лет⁹. Они одеты в нарядные костюмы, какие носили в 80-х годах, в парики «под легкой пудрой» того времени. Из этого богатого, но изящно поданного обрамления смотрят приветливые, очень схожие между собой, еще полудетские лица. Лицо Екатерины на этом изображении разительно напоминает лицо «Девочки в шляпе». Тот же индивидуальный рисунок бровей и разрез глаз, такой же не лишенный прелести неправильный нос, те же детские припухлые губы. Только с одного портрета на нас смотрит девушка, судя по возрасту, уже невеста Ивана Александровича Нарышкина, обер-камергера и обер-церемоний-мейстера, женой которого она стала в 1787 году, а с другого — еще совсем подросток. Интересно, что сходство нашей девочки с портретом Гришки Строганова еще более разительно. Удивляться этому не приходится, так как такое сходство является очень частым среди близнецов, которыми, по-видимому, и были Екатерина



и Григорий (во всех родословных семьи Строгановых их год рождения пишется 1769 — общий для обоих). Если считать, что Григория Строганова Вуаль писал два раза, то не удивительно, что его сестру он мог писать столько же раз. Оба портрета Екатерины отстоят друг от друга на четыре-пять лет. Мерилом этого периода может служить только изменение во внешности девочки, так как моя попытка уточнить датировку «Девочки в шляпе» по костюму не привела к успеху. Подобный костюм, то есть длинный редингот с двойным воротником и рядом пуговиц, завезенный в Россию из Англии, носили в течение длительного периода времени, так же как и широкополые шляпы. Считая, что изображенной девочке на портрете лет двенадцать — четырнадцать, можно отнести ее изображение на портрете к 1781—1782 годам, а ее более поздний портрет — к 1786—1787 годам. На эти годы, кстати, падает большинство работ Вуаля в строгановском доме.

Таким образом, кажется, вопрос, кем является девочка в шляпе, решен удовлетворительно. Конечно, кто знает, какие еще неожиданности могут возникнуть в дальнейшем, но внутреннее чутье подсказывает, что, вероятно, на этот раз ошибки не произошло.

Удалось решить вопрос и о происхождении картины. На ее подрамнике оказалась слабая карандашная надпись, представлявшая собой адрес. По-видимому, она была написана либо лицом, продавшим картину, для удобства ее доставки покупателю, либо с той же целью реставратором, вероятно, отправлявшим ее владельцу со своим подручным. Никакой фамилии при этом адресе не было. Взяв дореволюционный справочник «Весь Петербург», я убедилась, что данный адрес принадлежал барону Д. Г. Гинзбургу, одному из изве-

стных любителей искусства. У Гинзбурга не было коллекции живописи в полном смысле этого слова, но, обладая вкусом и средствами, он приобретал отдельные понравившиеся ему картины. Где он приобрел «Девочку в шляпе», выяснить не удалось.

Но все же одна проблема, относящаяся к портрету, так и осталась неразрешенной. Ведь, если существуют две совершенно одинаковые картины, ясно, что одна из них — подлинник, вторая — авторское повторение или копия какого-нибудь другого художника. Ясно по качеству нашей картины, что она — не копия, но вот который экземпляр — наш или принадлежащий князю Югославскому — является основным, первым, который — повторением, решить, не видя второй картины и не исследовав ее, я не могу. Вуалья часто просили сделать собственноручные повторения его произведений, а также нередко копировали. Особенно часто это происходило в больших семьях, где портрет повторялся для родителей или для других желающих его иметь родственников.

Как будто все, что касается «Девочки в шляпе», мной рассказано. Большого я не знаю о ней и сама, но еще в начале повествования я предупредила, что до поры до времени откладываю разбор небезынтересной темы — а почему английский каталог игнорирует нашу картину и ее атрибуцию? Попытаюсь сформулировать свои предположения на этот счет, тем более что они, как мне кажется, подтвердят мое мнение о факторах, мешающих существованию портрета. С моей точки зрения, в данном случае налицо нежелание нарушать традиционное определение картины. Чтобы читателю было ясно, что я хочу этим сказать, придется, как это ни странно, немного разобраться в родословной князя Юго-

славского, владельца лондонской картины. Его мать происходила из семьи Демидовых. Картина находилась в собрании, принадлежащем этому дому (собрание семейных портретов Демидовых, вилла Пратолино, около Флоренции). Если вы помните, Елизавета Строганова, о которой пишет английский каталог, в замужестве — Демидова. Она была младшей сестрой той самой Екатерины, которую мы узнали в портрете «Девочка в шляпе». Ничего удивительного нет в том, что в собрании Елизаветы Демидовой был портрет старшей сестры. Со временем в собрании Демидовых забылось, кого из сестер Строгановых изображал детский портрет. Имя старшей сестры заступило имя младшей, как более известное и близкое, как имя представительницы семьи Демидовых. Теперешние владельцы, вероятно, самым искренним образом убеждены, что владеют портретом прабабки, а вовсе не ее старшей сестры.

Имя Виже-Лебрэн возникло опять же из смутных семейных воспоминаний, что она, якобы, писала портрет Елизаветы Александровны. Поскольку истинный портрет Виже-Лебрэн был в других руках, в далекой России, то имя художницы механически перенесено на имеющийся. Никому в голову не пришло проверить по мемуарам и документам, так ли это.

Другое дело с нашими английскими коллегами. Они шли по проторенному раз навсегда пути — не спорить об атрибуциях с владельцами, дающими на выставку картины, особенно с «сиятельными»; есть аналогичная картина Буаля в Эрмитаже, ну и ладно. Ведь в Западной Европе и особенно в Америке вопрос атрибуции решается следующим образом. Будет эксперт спорить с владельцами картин — никто его не пригласит делать научный каталог частной коллекции, что является золо-

ТЫМ ДНОМ В ПРЯМОМ СМЫСЛЕ СЛОВА, ИЛИ БЫТЬ СОСТАВИТЕЛЕМ ВЫСТАВКИ. Так зачем же зря портить отношения из-за какого-то давно умершего художника, написавшего портрет давно умершей дамы?

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Государственный Эрмитаж. Выставка французского искусства XII—XX вв. Каталог. М., 1956. С. 14.

² Chefs-d'œuvre de la peinture française dans les musées de l'Ermitage et de Moscou. Exposition. Catalogue par G. Martin-Méry, Bordeaux, 1965. P. 41.

³ Chefs-d'œuvre de la peinture française dans les musées de Léningrad et de Moscou. Exposition. Catalogue. Paris, 1965—1966. P. 103.

⁴ France in the Eighteenth Century. Royal Academy of Arts in London. Winter Exhibition 1968. P. 126, fig. 25, N 715.

⁵ Souvenirs de Mme Loise-Elisabeth Vigée-Lebrun. Paris, 1835. T. 3. P. 18, 19.

⁶ Ibid. P. 345. Liste de mes portraits faits à Pétersbourg. Mme Démidoff, née Stroganoff.

⁷ Русские портреты XVIII—XIX столетий. СПб., 1905. Т. 5, табл. 29.

⁸ Там же. Т. 1, табл. 100.

⁹ Там же. Т. 5, табл. 166.

ИСТОРИЯ ПАРНЫХ ПОРТРЕТОВ
СУПРУГОВ СТРОГАНОВЫХ
РАБОТЫ ЭЛИЗАБЕТ ВИЖЕ-ЛЕБРЕН

В Эрмитаже прекрасное собрание предреволюционного французского портрета. В нем особенно хорошо представлены работы Э. Виже-Лебрен. Удивляться этому не приходится: модная художница получала заказы от русских в Париже, где она была придворной художницей Марии Антуанетты, и в Вене, куда она бежала из Парижа в годы революции, и, что весьма естественно, особенно много русских портретов было ею выполнено во время пребывания в Петербурге. Пожалуй, лучшим из числа произведений этой художницы в нашем музее может считаться действительно великолепный портрет Григория Александровича Строганова (уже знакомого нам Гришки — близнеца Кати Строгановой, «Девочки в шляпе»). Портрет очень живой, вероятно, похожий, то есть в нем есть острота передачи характера определенной личности. Фактура его широка и живописна в противоположность обычной манере художницы. Картина имеет овальную форму. Она подписана Виже-Лебрен, датирована 1793 годом, и в подписи имеется уточнение, что написана в Вене. Принадлежал портрет собранию Строгановых, затем В. А. Шереметева и в 1920 году поступил в Эрмитаж.

Все сведения о картине настолько ясны, она описана столько раз в различных источниках XVIII века



и в литературе XIX века, что, казалось бы, работы с ней никакой не предвиделось. Оно, наверное, так бы и было, если бы по всем данным, начиная с дневника Виже-Лебрен, не числилось парного портрета к портрету Григория Александровича — изображения его жены Анны Сергеевны Строгановой.

Все трудности начались именно из-за портрета этой дамы. Портрет А. С. Строгановой с сыном на руках работы Виже-Лебрен также находится в Эрмитаже. Он имеет несколько сложную, но обычную для портретов историю. Поступил в музей в 1931 году из собрания Строгановых. Одновременно с ним в Эрмитаже появился портрет Екатерины Николаевны Меншиковой, держащей на руках ребенка, также работы Виже-Лебрен. По описанию приемочных актов оба портрета были сходны (чего не было в действительности). Каждый из них изображал поколенно молодую женщину в так называемом античном платье, у обеих женщин на голове были покрывала, на руках каждая держала младенца, изображенного в рост. Произошла какая-то ошибка, и дамам поменяли имена. Строганова под именем Меншиковой осталась в Эрмитаже, та же под чужой фамилией была передана в другой музей.

Строганова недолго жила под чужим именем. В 50-х годах мне удалось найти ее подлинное имя случайно, не думая о ней, просто разбирая фотоархив музея.

Одновременно с уточнением ее имени в музее создалось и вполне твердое утверждение, что именно этот портрет является парным к венскому портрету Григория. Все было занесено в каталог и в таком виде замерло почти на двадцать лет. В 50-е годы я еще не осмеливалась сомневаться в высказываниях авторитетов или, что еще более дерзко, проверять их данные.



28. А. Коренев. Интерьер в доме Строгановых

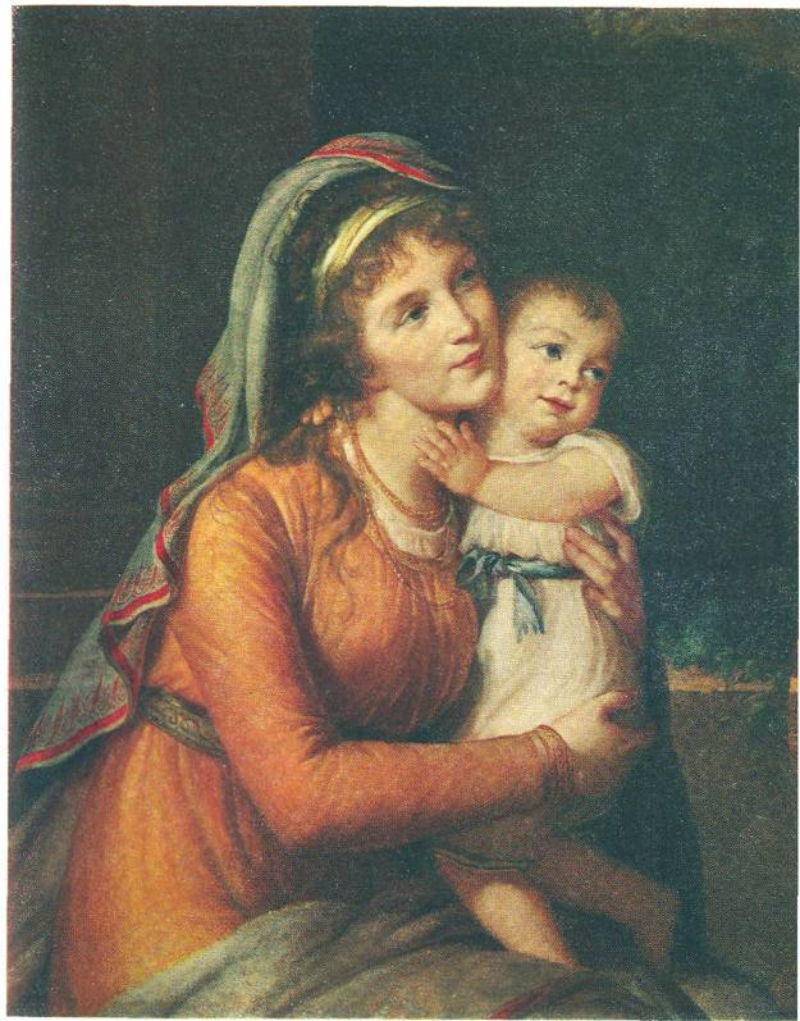
В 60-е годы меня стали одолевать сомнения: а имеет ли портрет Строгановой какое-нибудь отношение к портрету ее мужа? Портрет Анны Сергеевны был прямоугольным, а не овальным, как изображение ее супруга, размер его был хотя и незначительно, но все же меньше, фигуры даны несколько в другом масштабе. Могла вызвать сомнение и композиция: если муж был дан в фас, то жена — с сильным поворотом вправо. Так обычно в конце XVIII века еще не делали. Наконец, разными были и манеры письма: очень гладкая, зализанная в женском портрете и, как я уже упомянула, широкая, скорее пастозная — в мужском. Специальные сомнения вызывал костюм: типичный для XVIII века у Григория, с кафтаном, жабо, париком и антикизирующий, который и французские, и русские дамы стали носить позже, у Анны Сергеевны. Это был уже совсем странный случай. Как правило, в парных портретах оба супруга одеты соответствующе: если на одном парадный костюм, то и на другой будет то же; если охотничий, то он скорее всего будет повторен, и так далее.

Суммируя все факты, я убедилась, что портреты вовсе не парные и что портрет Анны Сергеевны написан позже.

Кстати говоря, при сравнении он гораздо естественнее становился в ряд с портретами петербургского периода художницы, чем венского.

Опять появилась новая работа: искать парный портрет портрету Григория.

Художница, описывая свое пребывание в Вене и встречи со Строгановыми, говорит лишь общие фразы о привлекательности этой четы и о том, что она исполнила их портреты. Никаких описаний этих портретов она не приводила¹. Изучая ее дневник далее, в описа-



ниях петербургского периода ее творчества, я наткнулась на упоминание еще об одной паре портретов Строгановых, выполненных уже в этом городе². Работа росла, как снежный ком: сперва найти парный портрет к Строганову в Вене, а затем вторую пару к Строгановой в Петербурге! А еще называется простейший случай!

Анну Сергеевну Строганову я нашла. Она и по размеру, и по формату, и по стилю соответствовала Григорию Александровичу³. Художница изобразила ее совсем молодой, поправляющей цветы в вазе. На этом портрете подпись автора вполне аналогична той, которую я хорошо знала по портрету Григория: Виже-Лебрен, выполнила в Вене 1793 году.

Удалось проследить и историю этого, увы, исчезнувшего произведения. В начале XX века картина принадлежала собранию М. П. Родзянко, выставлялась на знаменитой выставке портретов 1905 года, затем находилась в частном собрании в Америке и проходила на распродаже 1944 года. Куда она делась далее, неизвестно. Я ее знаю только по описаниям и репродукциям.

Найдя парный портрет для одного случая, я попыталась повторить то же самое для второго. Но мужского портрета для второй пары мне не удалось обнаружить. По-видимому, он исчез слишком давно. Вероятно, он ушел из собрания Строгановых в первой половине XIX века, так как на замечательной акварели А. Коренева, датированной 1853 годом, изображающей интерьер в доме Строгановых, мы видим только один портрет А. С. Строгановой, тот самый, который сейчас находится в Эрмитаже без всякого пандаана⁴.

Мне трудно даже предположить, каким был ненайденный портрет Григория Александровича. По некото-

рым данным он мог вовсе и не соответствовать портрету Анны Сергеевны Строгановой в его настоящем виде.

Дело в следующем: взглядываясь в висящий в наших залах портрет Строгановой, мы замечаем в нем капитальные переделки: очевидно, в первоначальном виде изображение было скомпоновано в меньшем квадратном формате, включавшем погрудное изображение матери и ребенка. Затем формат картины был увеличен почти втрое и доведен до вытянутого прямоугольника. Вокруг прежнего квадрата была сплошным обрамлением наращена приставка (то есть, по всей вероятности, старый квадрат был врезан в новый холст).

Изображение матери в новом варианте было дополнено до поколенного, ребенок изображен в рост. Очевидно, изменения в картину были привнесены самой художницей. И на прежнем квадрате, и на приставке мы видим ту же живопись, ту же манеру и тот же почерк.

Неясно лишь одно: сначала ли были выполнены два небольших портрета, потом один из них по каким-то причинам увеличен или, по второму варианту, не были ли они увеличены одновременно?

Я не знаю, какой из этих вариантов предпочесть. Ни для первого, ни для второго у меня нет данных. Точно знаю только, исходя из уже упомянутой акварели, что в 1853 году портрет Анны Сергеевны был в его настоящем виде. А где и в каком виде находится парный портрет Григория Александровича, наверно, останется навсегда неизвестным.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Souvenirs de Mme Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun. Paris, 1835. T. 2. P. 210, 219, 289.

² Ibid. T. 3. P. 346.

³ Nicolenco L. The russian Portraits of Mme Vigée-Lebrun // *Gazette des Beaux-Arts*. 1967. Juillet-août. P. 96, 103, 104, NN 11, 11a.

⁴ Акварель А. Коренева «Интерьер в доме Строгановых» воспроизведена в книге: Praz Marie. L'ameublement. Psychologie et évolution de la décoration intérieure. Tisé, 1964. P. 233.

О ТОМ, КАК ИТАЛЬЯНСКИЕ АКТЕРЫ
АНТУАНА ВАТТО
ПРЕВРАТИЛИСЬ ВО ФРАНЦУЗСКИХ

Среди признанных шедевров эрмитажного собрания существует небольшая картина Антуана Ватто, изображающая двух дам, старика, юношу и негритенка, сгруппированных у каменной балюстрады. Я не случайно даю описание картины вместо того, чтобы просто ее назвать. Мне приходится это делать поневоле, так как из всех тех названий, которые она носила за время своего существования, трудно выбрать самое подходящее. Судите сами: в каталоге барона Кроза¹ картина определялась как «Персонажи в масках, готовящиеся к балу». Почему в масках? Ни один из персонажей не носит маски, и только одна дама держит ее в руке. Следующее название картины дано в статье художника и художественного критика Леписье во французской газете XVIII века «Mercure de France»². Оно звучит как «Возвращение с бала». Современник и коллега Леписье Дезалье д'Арженвилль рассматривает происходящее как «Приготовление к балу»³. Ни то, ни другое не могут удовлетворить нас, так как ни возвращения, ни приготовления, ни бала мы в картине не видим.

Может быть, разница в определении сюжета и так уж принципиально важна, но все-таки она помешала рассматриваемой нами картине иметь твердое, постоянное название.

Оно утвердилось за ней на некоторое время благодаря следующему обстоятельству: гравер А. С. Томассен-младший гравировал это произведение и, как это обычно делалось в XVIII веке, начергал под изображением стихотворение, начинавшееся словами: «Кокетки...», далее шел рассказ о том, на что способны милые дамы для обмана бдительности старого супруга⁴.

И вот эти-то первые слова стихотворной подписи под гравюрой дали картине новый вариант названия. Она стала называться «Кокетки». Так она и упоминается в большинстве зарубежных трудов XIX и XX веков о Ватто. Однако несостоятельность этого названия, кстати, данного не самим художником, а гораздо позже, чем была написана картина, все же не устраивала многих искусствоведов. Поэтому в некоторых работах мы можем встретить и еще один вариант: «Итальянские актеры»⁵. Актеры, потому что Ватто действительно посвятил целый ряд картин людям этой профессии; итальянские, так как Ватто любил именно итальянский ярмарочный театр, а добавочно подтверждает итальянское происхождение персонажей их якобы традиционный итальянский театральные костюмы.

Такой же разницей в названии царит и у русских авторов трудов о Ватто и составителей эрмитажных каталогов начиная с XVIII века. В каталоге Миниха 1783 года⁶ картина названа «Персонажи в масках» (?!); в каталоге 1797 года⁷ — «Маскарад»; автор описи 1859 года⁸ удосужился посмотреть на картину и пошел тем же путем, что и я: не давая названия картины, дал ее описание: «Две женщины, разговаривающие с двумя мужчинами и возле них негр».

Я могла бы и дальше продолжать перечень названий злосчастной картины, но боюсь утомить читателей.



30. А. Ватто. Актеры Французской комедии

Скажу лишь, что приступила к ее исследованию, когда она называлась в музее «Актёры итальянской комедии», а персонажи даже имели свои определенные имена: старик считался Панталоне, девушки Разаурой и Изабеллой, юноша в берете — Скапенем.

Первым делом следовало все-таки уточнить сюжет произведения. Для этого прежде всего надо было забыть о всех его «таинственных превращениях» и постараться посмотреть так, как будто мы о картине ничего не знали, кроме того, что она является одним из шедевров Ватто, крупнейшего и интереснейшего французского художника XVIII века.

Первое, что бросилось в глаза, это то, что картина и по характеру, и по композиции отличается от театральных сценок художника. Персонажи, изображенные на ней, не музицируют, не беседуют, не флиртуют, не наслаждаются природой, как это свойственно героям театральных произведений Ватто. Персонажи нашей картины не соединены ни внутренними, ни внешними связями. Если большинство картин Ватто лишено повествовательного сюжета, то это одна из самых бессюжетных среди них. Своей композицией она скорее всего напомнила мне групповой портрет XVIII века.

Забегая вперед, скажу, что попытка разобраться в характере изображенных и даже установить их личность подтвердила это вначале бездоказательно возникшее предположение.

Ключом к моим изысканиям на этот раз послужили многочисленные рисунки Ватто. Описывающие его жизнь современники утверждают, что он не расставался с альбомом. Зарисовки свои он делал якобы «впрок», фиксировал понравившуюся позу, изящное движение, легкий, еле уловимый, но полный жизни поворот. За-

тем, работая над композицией какой-нибудь картины, он по мере надобности использовал имеющийся у него материал, komponуя свои рисунки самым произвольным образом, как другие мастера используют специально сделанные для данного произведения этюды.

Из графического наследия Ватто, великоленно изданного⁹, я смогла отобрать большую группу рисунков, безусловно, относящихся к нашей картине.

Передо мной встал важный вопрос, является ли картина конгломератом случайно подобранных образов, в чем, представляя себе творчество Ватто, я сомневалась, или они связаны какими-то на первый взгляд незаметными логическими нитями?

Эти логические нити четко обнаружались после установления личности изображенных. Моя мысль, что можно опознать изображенных в картине, найти их имена, подтвердилась работой французского искусствоведа Э. Адемар¹⁰, установившей, что женщина в высоком чепце, изображенная на нашей картине, — г-жа Демар.

Кем же была эта дама? Кристина Антуанетта Шарлотта Демар (1682—1733) — одна из виднейших актрис своего времени. С восьмилетнего возраста она играла в знаменитом театре Французской комедии. Конечно, небольшие роли поручались девочке; амур, зефир, нимфы были почти обязательными персонажами большинства пьес этого времени и изображались самыми малолетними актерами, чаще всего детьми артистов труппы. Позже Кристина сделалась примой и с равным успехом играла трагические и комические роли. Славилась она не только великолепным исполнением, но и тонким умом и веселостью. Современники с удовольствием описывают, как «Демар опять просмеялась весь

вечер на сцене». Ушла она со сцены в тридцать восемь лет, в расцвете славы. Среди прочих ролей играла с большим успехом роль Кошетты в «Трех кузинах» Данкура, что, как читатель увидит впоследствии, является для меня особенно интересным фактом.

К некоторым вопросам, связанным с этой героиней Ватто, мы вернемся позже.

Мне удалось установить имя второго персонажа, а именно: старика, изображенного справа, получившего, как было упомянуто, имя Панталоне, то есть конкретного героя комедии, скупого, сварливого и подозрительного.

К этому персонажу у Ватто есть великолепный рисунок¹¹. На нем старик изображен почти в полный рост (отрезаны краем листа только ступни ног). Именно эта фигура, но уже поколенная и гораздо более детализированная, использована в нашей картине.

Упомянутый рисунок стоит в связи с целым рядом других рисунков, изображающих того же человека. Мысленно разложив эти рисунки в определенном порядке, я убедилась, что все они сделаны с той же самой модели и что один из них изображает, как это подтверждается надписью и документами, Ла Торильера — актера Французской комедии, пользовавшегося большим успехом в комических и характерных ролях¹².

Необходимо отметить, что сходство между Ла Торильером и нашим стариком действительно велико. Очень характерны для обоих устремленный вперед взгляд, широкие, с прихотливым изгибом брови, большие носы. На рисунке Ла Торильер кажется значительно полнее, чем на картине, но это не принципиальное отличие, поскольку произведения могут быть выполнены одновременно.



31. А. Ватто
Этюды голов и рук

32. А. Ватто
Актеры Французской
комедии (деталь)

Приводим краткие биографические данные Ла Торильера: Пьер Ле Нуар Ла Торильер (1659—1731) — сын известного актера театра Мольера. Сам Ла Торильер был воспитан в традициях этой труппы. Начал выступать с четырнадцати лет, сперва во время артистических турне. С 1684 года выступал в Париже в трагических ролях и на ролях любовников. С 1693 года перешел на амплу слуг и комические роли, в которых и пользовался максимальным успехом. Вышел в отставку в 1731 году.

Сложнее всего было определить, чья личность скрыта под образом юноши в берете и названа Скапеном.

Опять пришлось обратиться к рисункам Ватто и начать их анализировать самым внимательным образом. Следовало не только отобрать рисунки, могущие иметь отношение к юноше в берете, но весьма тщательно проштудировать, какие данные о них существуют: не гравированы ли они в XVIII веке с указанием, кого они изображают, нет ли проливающих на них хоть какой-то свет документов или высказываний современников. Напоминаю, что со всем этим материалом приходится обращаться очень осторожно и верить ему только после неоднократных проверок.

Для начала мне повезло. Черты лица Скапена удалось найти в изображении юноши на рисунке, находящемся в частном собрании Бордо-Гру¹³. И в картине, и в рисунке запечатлено, безусловно, то же лицо. В точности совпадают широкий, с выдающимися скулами овал лица, прямой нос с раздувающимися ноздрями, рот очень индивидуальной формы с полными, чувственными губами. На том же листе, что и этюд головы юноши, есть изображение руки с маской, которое связывает его тематически с нашей картиной.



33. А. Ватто. Этюды головок

34. А. Ватто. Актеры Французской
комедии (деталь)



Однако эта сама по себе значительная удача — не каждый день находишь этюдный рисунок к шедевр — никак не определяла персонажа, хотя и была первым звеном в цепи дальнейших рассуждений. Этот рисунок было гораздо легче сравнивать с другими набросками Ватто, нежели картину.

То же лицо юноши смотрит на нас с целого ряда рисунков Ватто¹⁴. Его же мы узнаем в герое картин «Урок любви», «Чаровник» и других.

Существуют рисунки, изображающие обладателя интересующей нас физиономии и в рост. Некоторые изображения предельно близки к нашему юноше, в других это сходство в какой-то мере пропадает, но вместе с тем у всех есть общие характерные черты, заставляющие думать, что все они являются набросками с одного человека.

Задача становится сложнее с каждым новым рисунком, пока почти не заходит в тупик в связи с двумя рисунками¹⁵. Оба этюда изображают одного и того же человека, а именно — нашего юношу. Сравнительные данные доказывают это со всей неопровержимостью. Одно из этих изображений гравировано в XVIII веке в специальном сборнике рисунков Ватто с точным указанием, что оно изображает Филиппа Пуассона, актера Французской комедии¹⁶. Как будто чего же лучше, старая гравюра, старая надпись да еще персонаж оказывается актером того же театра, что и предыдущие, но полнота исследовательского счастья осуществляется редко: второе изображение — этюд с того же лица является эскизом для известной картины Ватто «Семья», а картина прекрасно документирована. Ее персонажи перечислены в нотариальном акте 1777 года, завершающем инвентарь имущества умершей вдо-



35. А. Ватто. Эюдж женщины с маской

36. А. Ватто. Актеры Французской комедии (деталь)

вы некого Жана ле Бук Сантюссана. В акте утверждается, что на картине изображена чета ле Бук Сантюссанов с сыном, впоследствии ставшим ювелиром и женившимся на дочери друга Ватто, торговца картинами Жерсена.

Таким образом, по старым документам мы имеем два имени для одного и того же лица.

Уже несколько изучив эрмитажную картину с точки зрения изображенных на ней персонажей, я решила, что именно она может быть ключом к раскрытию подлинного имени таинственного юноши.

На ней изображены два известных актера Французской комедии. Это дает возможность предполагать, что рядом с ними изображен и третий актер того же театра, а не ле Бук Сантюссан. Логичным кажется, что рядом с Демар Ватто изобразил ее партнера по пьесе «Три кузины», играющего роль Блеза в этой комедии, а не человека, по профессии своей не имеющего отношения к театру.

К сожалению, нам пока не удалось определить, кем является четвертая героиня картины — хорошенькая девушка в полосатом платье с фрезой. К ней тоже сохранились наброски художника. Однако ни одно из этих изображений не удастся иконографически связать с кем-нибудь из окружения Ватто. Судя по костюму и тому, что девушка дважды появляется в непосредственном соседстве с Демар, и эта героиня могла бы оказаться какой-нибудь актрисой: вероятнее всего того же театра Французской комедии.

Последним персонажем картины, о котором я еще не говорила, является паж-арабчонок. Для него существует специальный набросок — лист, на котором среди прочих головок изображен и он¹⁷. Его же мы



можем узнать в картине «Беседа», которая изображает крупного французского мецената и покровителя Ватто — Кроза́, окруженного друзьями на фоне его парка. Обычно считается, что негритенок — слуга Кроза́.

Вероятно, паж не играет в нашей картине какой-нибудь определенной смысловой роли, а ограничивается лишь чисто декоративной, как это часто бывало в произведениях живописи XVIII века.

Определив, таким образом, изображенных на картине лиц, я пришла к убеждению, что ни одно из ее названий, в том числе и последнее — «Итальянские актеры» — ни в какой степени не соответствуют действительности. Перед нами определенно групповой портрет актеров, но не итальянской, а Французской комедии, притом, по всей вероятности, участников одной пьесы — «Три кузины» Данкура. Следовательно, картину было бы справедливее назвать «Портретом актеров Французской комедии». Она не представляет собой театральную сцену, каких много у Ватто. Ни один персонаж в ней неслучаен, не выбран художником за соответствие внешнего вида, движения или поворота общему замыслу. Каждый из портретированных изучался художником в большом количестве набросков. Чтобы достигнуть общей координации, Ватто приходилось прибегать к различным приемам. Он взял лишь часть своего наброска Ла Торильера для картины, но зато эту часть увеличил в размере и сделал более детальной. Желая изобразить Демар и Ла Торильера друг против друга, он прибегнул к контррепрезу, получив его с рисунка, изображающего Демар с маской в руках¹⁸, повернутого в ту же сторону, что изображение престарелого актера.



Насколько мы можем судить, наша картина по своему характеру является единственным в своем роде групповым портретом Ватто. Имеющиеся у Ватто групповые портреты трактованы совершенно иначе. В них художник одевает портретируемых в театральные костюмы, вовсе им не свойственные, дает в руки музыкальные инструменты, строит весь портрет как некую жанровую сцену. Несколько ближе к натуре картина «Беседа». Ватто изображает Крoзá и его близких, произвольно группирует их на фоне декоративного парка.

В нашей картине актеры изображены в том виде, в каком они покинули сцену. Нет ничего нарочитого в их расположении вокруг балюстрады. Вместо обычного пейзажного фона Ватто на этот раз использует гладкий и темный. Все внимание художника устремлено на мастерскую передачу лиц.

Вот как будто и все, что можно сказать о нашей картине. И все же на этом остановиться трудно. Единжды начав изыскания, приходится доводить их до конца, особенно когда результат обещает быть интересным.

Наша картина, вернее, одна из изображенных на ней женщин помогает раскрыть в творчестве Ватто некоторые моменты, до сих пор не концентрировавшие на себе внимание исследователей.

Обычно считается, что Ватто изобразил Демар только как паломницу в самой своей капитальной вещи «Отплытие на остров Цитеру». Но поскольку Демар изображена и в нашей картине, то на основании этого мы можем привести еще ряд образов, запечатлевающих ее черты. Мы узнаем ее в «Польке» из варшавского Национального музея, в «Мечтательнице» собрания Вильденштейна, в «Польке сидящей», известной по гра-



вюре. К этому типу изображений мы можем прибавить и ряд подобранных нами рисунков.

Все эти картины и рисунки, никогда не считавшиеся портретами, тем не менее точно передают наружность Демар, ее неправильные, но очень привлекательные черты лица, особенности посадки головы, характер движения и даже особенности деталей костюма. Портретность этих образов несомненна, остается только удивиться, как сходство этого образа во всех перечисленных произведениях до настоящего времени не бросалось в глаза исследователям Ватто.

Очень важным для понимания творчества Ватто являются выводы, которые могут быть сделаны из определения таких картин, как «Полька», «Мечтательница», «Сидящая полька», как портретных произведений.

Такие небольшие картины, очень сходные друг с другом по компоновке, изображающие одинокую фигуру, стоящую или сидящую на пейзажном фоне, характерны для творчества Ватто. Трудно даже всех их перечислить: есть и мужские образы — «Мецетен», «Гитарист», «Безразличный» — и женские — «Финетта», «Ожидающая». Может быть, перед нами целая галерея изображений близких Ватто людей? Маленькие интимные портреты пользовались большой любовью в начале XVIII века.

Возвращаясь после сделанных выводов к нашей картине и ее героине, Демар, считаю необходимым объяснить, почему эта актриса фигурирует в произведениях Ватто всегда в польском костюме.

Среди работ художника есть и другие изображения людей в польском платье, например три этюда польского офицера. Вероятно, интерес художника к польскому костюму вызван господствующей на него в

Париже модой, продиктованной определенными политическими событиями.

Культурные и политические связи Польши и Франции датируются еще XVI веком, но в XVII веке во время правления Яна III Собеского (1674—1696) эти связи продолжались и укреплялись. Профранцузская партия в Польше имела громадное влияние, используя в качестве своего орудия королеву Марию-Казимиру. После смерти Яна Собеского эта партия пыталась возвести на трон Польши французского принца Конти. Не имея возможности осуществить свой план ввиду избрания на престол саксонского курфюрста Августа II, французская партия интригует дальше и, пользуясь разгромом Польши в 1703 году Карлом XII, добивается избрания королем своего очередного ставленника Станислава Лещинского. Но в 1709 году Полтавская битва опять смешала все карты франко-польских партнеров в международной политике — Станислав Лещинский вынужден был бежать. После долгих мытарств он прибыл в 1719 году во Францию, где его ждала семья, в том числе дочь Мария, ставшая впоследствии женой короля Людовика XV. Массы эмигрантов поляков, сторонников Лещинского, нашли себе прибежище в Париже еще до прибытия туда неудачливого короля. В Париже то и дело слышалась польская речь, «несчастные поляки» были героями дня, польская литература, обычаи, костюмы вошли в моду. Немудрено поэтому, что изящная г-жа Демар носила это нарядное платье, а Ватто заинтересовался живописностью и красочностью польского костюма.

Таким образом, мы имеем в нашем собрании одно из лучших произведений мастера, отразившее его увлечение театром и интерес к портретному жанру.

Картина написана в годы, когда Ватто особенно дружил с А. де Ла Роком, историком театра, драматургом и режиссером. Очевидно, при его участии он познакомился ближе с Ла Торильером и Кристиной Демар. Талант этой последней произвел на него впечатление еще раньше. Рассматривая его ранние произведения, мы находим среди них «Отплытие на остров Цитеру», изображающее финал пьесы Данкура «Три кузины», в которой она играла главную роль.

По-видимому, Ватто оставался всю жизнь ее страстным поклонником, так как, посвятив образу актрисы разобранные нами произведения, он вернулся к нему в расцвете своего творчества в своей капитальной работе «Отплытие на остров Цитеру».

Данный очерк дает достаточное представление об изменчивости судьбы картины, в данном случае не только портрета актеров театра Французской комедии, но и всей серии интимных портретов «малых форм», о которых я говорила ранее.

Разобравший случай совсем неподвижный и особый: в нем не только полностью забыты имена некогда знаменитых, пользовавшихся большой любовью актеров, но также и перепутан жанр произведения. Вместо группового портрета, которым ее замыслил Ватто, картина со временем стала восприниматься как бытовая сцена из жизни театра. Нужно отметить, что, конечно, произведение Ватто — явление совсем особого порядка и при его методе с введениями в картину без изменения этюдов со своих друзей и знакомых такая путаница может быть простительнее, чем при других обстоятельствах. Тем не менее именно этот случай показывает со всей очевидностью, насколько быстро и полно осуществляется процесс забвения: ведь уже в середине

XVIII века, когда гравировалась картина, никто уже не представлял себе истинного содержания произведения, хотя еще была жива Кристина Демар, а Ватто буквально едва успел умереть.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Пьер Кроза́ по прозвищу Младший или Бедный (1661—1740) родился в Тулузе. Переехав в Париж, сделал карьеру финансиста и добился звания казначея Франции. Имел огромные коллекции — собрание рисунков, насчитывавшее 19 000 листов, картинную галерею, включавшую около 400 картин высокого качества, и значительное собрание резных камней и скульптуры.

После смерти Кроза́ собрание рисунков было продано в пользу бедных, резные камни приобрел герцог Орлеанский. Картины перешли его наследникам. Собрание это, еще более увеличенное его племянником Луи Антуаном Кроза́, бароном де Тьером (1700—1770), было приобретено Екатериной II. (Следует отметить, что по странному недоразумению Пьера Кроза́ в литературе часто путают с другим его племянником, также коллекционером, Жозефом Антуаном Кроза́, маркизом де Тиньи.) Приобретение этого собрания имело решающее значение для Эрмитажа. Оно было куплено в 1772 году по инициативе одного из наиболее просвещенных людей того времени, русского посла в Париже Д. Н. Голицына, при посредстве Д. Дидро и коллекционера Троншена.

Эта покупка обогатила галерею Эрмитажа рядом крупнейших шедевров великих мастеров, особенно сильно подняв уровень собрания итальянской живописи («Мадонна с безбородым Иосифом» Рафаэля, «Юдифь» Джорджоне, «Даная» Тициана, «Оплакивание Христа» Веронезе, «Рождение Иоанна Крестите-

ля» Тинторетто и так далее). Не менее значительным было и пополнение собрания фламандской живописи («Портрет камаристки», «Вакх», «Уход Агари из дома Авраама» и пять эскизов Рубенса, несколько портретов Ван Дейка, произведения Я. Йорданса, Д. Тенирса и других), семь картин Рембрандта (в том числе «Даная» и «Святое семейство»). Эта покупка послужила началом собрания французской живописи, в которое вошли работы Л. Ленена, Н. Пуссена, П. Миньяра, Н. Ларжильера, А. Ватто, Н. Ланкре и Ж.-Б.-С. Шардена. (Упомянутый каталог Кроза: *Catalogue des tableaux du cabinet de M. Crosat, baron de Thiers. Paris, 1755. P. 65.*)

² Lépicie B. Notice nécrologique sur S.-H. Thomassin (Lettre à M.D.L.R. de La Roque) écrite de Paris le 11 février 1741) // *Mercur de France, 1741, mars. P. 567.*

³ Dezallier d'Argenville A.-N. *Voyage pittoresque des environs de Paris ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande Ville en Peinture, Sculpture et Architecture. Par M. D.*** Paris, 1757. P. 140.*

⁴ Coquettes, qui pour voir galants au rendez-vous Voulez-vous courir le bal, en dépit d'un époux.

⁵ Jozs V. *Watteau, mœurs de XVIIIe siècle. Paris, 1903. P. 328, 329.*

⁶ См. Каталог Миниха (примеч. № 1, с. 82), т. 1, с. 274, № 873.

⁷ См. Каталог 1797 года (примеч. № 2, с. 82), т. 2, с. 55, № 2545.

⁸ Опись картинного имущества Эрмитажа (Архив ГЭ, ф. 1, оп. XI—Б, д. 1, 1859, № 1699).

⁹ Parker K.-T. et Mathey J. *Antoine Watteau. Catalogue complet de son œuvre dessiné. Paris, 1957—1958. T. 1—2.*

- ¹⁰ Adhémar H. Watteau, sa vie, son œuvre. Paris, 1950. P. 119.
- ¹¹ Parker K.-T. et Mathey J. Op. cit. T. 1, N 64.
- ¹² Ibid. T. 1, NN 84, 53, 64; T. 2, N 914.
- ¹³ Ibid. T. 2, N. 746.
- ¹⁴ Ibid. T. 2, NN 731, 741, 815, 817, 830, 839.
- ¹⁵ Ibid. T. 1, N 172; T. 2, N 665.
- ¹⁶ Лист № 172 гравирован с этим указанием в сборнике произведений Ватто: *Figures de différents caractères...* Paris, 1735.
- ¹⁷ Parker K.-T. et Mathey. Op. cit. T. 2, N 729.
- ¹⁸ Ibid. N 541.

О ПОРТРЕТЕ ОДНОЙ ПОЗАБЫТОЙ ДАМЫ.
ПОРТРЕТ ЛУИЗЫ-МАРИИ-АДЕЛАИДЫ
ОРЛЕАНСКОЙ РАБОТЫ ШАРЛЯ ЛЕПЕЙНТРА

Исследуя портреты, очень часто приходится иметь дело с неизвестными. Эти случаи, как правило, бывают довольно запутанными. Сложность обуславливается тем, что при их определении оттолкнуться не от чего. Никакие рассуждения, никакая логика не могут помочь делу. Приходится искусственным образом создавать отправную точку исследования и схватываться, как за соломинку, за любые данные о картине. Так мне и пришлось сделать, начав работу над небольшой картинкой, принадлежащей эрмитажному собранию, «Портретом неизвестной» Луи Тринкесса. Сама дама не давала никакого материала для опознания: не первой молодости некрасивая женщина, чрезмерная худоба которой скрыта очень элегантно костюмом в серо-голубых тонах, лицо приятное, но невыразительное и не особенно индивидуальное, изображена стоящей в рост в богатом интерьере. Маленькая собачка у ног дамы также не привносила никакой ясности. По изображенному костюму и предметам обстановки портрет легко датировался концом XVIII века, кануном Французской революции.

Зацепки для исследования не было никакой. Атрибуция автора соответствовала датировке картины: Тринкесс писал свои произведения накануне революции. Художник он был третьестепенный, но, поскольку паша

картина не такого уж плохого качества, будем считать, что она относится к его шедеврам.

Кстати, надо бы поподробнее справиться, что он писал и нет ли в его биографии каких-нибудь документальных следов нашей дамы.

Документальных-то следов я не нашла, а вот то, чего, к стыду своему, не знала, всплыло. Тринкесс, оказывается, написал только несколько портретов (при сравнении ничуть не напоминавших нашего), а в основном был знаменит бытовыми сценками эротического содержания. Никак не вязалось это качество с образом нашей скромной и сдержанной героини.

Доведя сравнение портрета дамы с произведениями Тринкесса до конца, я убедилась, что единственный вывод, который можно из них сделать,— тот, что картина к этому художнику никакого отношения не имеет.

Успех поразительный, была только неизвестная дама, стал известным и изображавший ее художник!

Я попыталась найти, кто и когда приписал даму Тринкессу, в надежде, что до этой атрибуции она имела какую-нибудь другую. Напрасный труд! Картина стала принадлежать Тринкессу спонтанно в 20-х годах нашего столетия, после того как она появилась в Эрмитаже из Гатчины.

Не имея ничего другого, я буквально вцепилась в старые гатчинские описи, надеясь найти что-нибудь о портрете. Упоминание о даме встречалось на многих страницах.

Звалась она в них довольно однообразно: «Портрет неизвестной дамы неизвестного художника», «Портрет неизвестной особы работы неизвестного мастера».

Гатчинское собрание было своеобразным. Наряду с очень значительным собранием картин, иногда под-

писанных самыми известными художниками, в Гатчинском замке имелось и другое собрание живописи. Это была огромная портретная галерея: Екатерина II начала собирать портреты своих современников, как коронованных, так и не коронованных. Большая часть портретов лиц, принадлежащих к королевским домам, была ею заказана специально для Чесменского дворца. Покупались и заказывались и отдельные портреты. Павел еще увеличил это портретное собрание. Постепенно оно сконцентрировалось в Гатчине. Наряду с оригинальными портретами там сохранились и копии, некогда заказанные с известных образцов. Вместе с работами иностранных мастеров хранились и произведения русских художников — Левицкого, Боровиковского. Великое множество представителей русской и европейской высшей аристократии было представлено в гатчинском портретном собрании.

Тем не менее было очень странно, что это изображение не известного никому лица некогда попало именно в Гатчину, в собрание портретов самых высокопоставленных особ и, даже утерев все свои «паспортные данные», продолжало храниться среди самых вельможных соседей. Очевидно, это было не случайно. Из прошлого портрета было известно только, что в 1892 году он был переложен со старого холста на новый знаменитым эрмитажным реставратором Н. Сидоровым.

Пришлось начать поиски. Поскольку гатчинское портретное собрание включало изображение лиц лишь высокого ранга, стала перебирать сначала дам царствующего русского дома, потом аристократических кругов Петербурга и Москвы. Никто, имеющий хотя бы малейшее сходство с таинственной женщиной, не обнаружился.



Тогда я попытала счастья среди портретов французских аристократических кругов. Портрет, несмотря на свой небольшой размер, отличался чертами монументальности и репрезентативности, свойственными парадным произведениям французской школы. Это давало надежду найти и изображенную, и художника среди материалов, связанных с французской иконографией: среди гравюр и увражей, воспроизводящих портреты.

Блестящую возможность для разрешения вопросов иконографии XVII—XVIII веков дает изданная в 1838 году так называемая «Историческая галерея Версаля»¹.

В ней, к своему удовольствию, я и обнаружила гравированное воспроизведение нашего портрета. При нем находились все данные об изображенной: Луиза-Мария-Аделаида де Бурбон, мадемуазель де Пентьевр. На специальной вклейке перед гравюрой приводилась краткая биография Луизы-Марии. Она, дочь Луи Бурбона, герцога Пентьевра и Марии Терезы д'Эсте, принцессы Моденской, родилась 13 марта 1753 года, в 1769 году вышла замуж за Луи-Филиппа Орлеанского, тогда еще герцога Шартрского (впоследствии прозванного Эгалите²). Умерла в 1821 году, была матерью короля Луи-Филиппа³. На титульном листе, также предпосланном гравюре, было название и имя автора портрета. Там было указано: «Написан г-жой Виже-Лебрен, гравирован Марром».

Именно эти последние данные титульного листа и заставили растеряться, они вдруг нарушили ясность и благополучие и внесли сомнения в мою душу. Дело в том, что в Версале действительно хранится хорошо известный портрет Луизы-Марии-Аделаиды Орлеан-

ской работы Виже-Лебрен. На этом поясном портрете герцогиня изображена сидящей, опершись на подушку, в белом антикизированном платье, перехваченном широким поясом с большой камеей, — костюм, в который так любила одевать свои модели Элизабет Виже-Лебрен.

Этот очень известный портрет действительно гравирован Марром. Однако ничего общего с эрмитажным портретом, а также с упомянутой гравюрой он не имеет. По-видимому, в титульном листе к гравюре в «Исторической галерее» произошла ошибка, он был предпослан не тому портрету.

Это соображение подтверждалось тем, что воспроизведенный в том же увраже портрет работы Виже-Лебрен не имел своего титульного листа.

Ошибку титульного листа подчеркивала и малозаметная подпись под интересующей нас гравюрой, которую можно было прочитать с трудом, только в лупу: «Картина того времени (гравирована Франсуа) рисовал Жиранде»⁴.

Таким образом, в вопросах с портретом я вернулась к исходной позиции. Атрибуция портрета не сдвинулась ни на шаг, я получила только новую формулировку: «Картина того времени», и надо было предпринимать новые поиски ее автора.

Однако, прежде чем этим заниматься, следовало проверить, правильно ли установлена личность изображенной, может быть, хоть что-то в титульном листе соответствовало истине.

К счастью, в иконографическом определении ошибки не было. Сравнив наш портрет с уже упомянутым портретом Виже-Лебрен и портретом герцогини Орлеанской работы Ж.-С. Дюплесси, хранищемся в Шал-

тий, удостоверилась, что наш портрет действительно изображает Луизу-Марию де Пентьевр, в будущем герцогиню Орлеанскую. На следующей стадии работы, изучая по каталогам представителей дома Орлеанских в надежде найти полезные сведения, я обнаружила, что у этой семьи был свой художник, написавший ряд портретов ее представителей. Им был Шарль Лепейнтр, работавший не только для Орлеанского дома, но и для герцога Пармского, с семьей которого, как было уже сказано, Луиза-Мария была связана родством. Этот художник показался мне возможным автором анализируемого портрета.

Лепейнтр не принадлежал к членам Академии живописи, редко выставлялся и ограничивал свою деятельность Академией св. Луки. Произведения художника, работавшего в самый канун Французской революции и изображавшего семью герцогов, особенно непопулярных у парижан, не дошли до наших дней. Известны лишь две его работы, сохранившиеся в копиях: групповой портрет семьи герцога Орлеанского и, что особенно интересно для нас, портрет в рост Луизы-Марии Орлеанской, написанный в 1776 году, известный по копии, находившейся в Версале⁵. Не удалось найти воспроизведения ни одной из этих картин, вероятно, потому, что обе они существуют лишь в несколько более поздних копиях.

Можно было, конечно, предположить, что обратившая на себя внимание гравюра в «Исторической галерее Версаля» и является воспроизведением упомянутой копии портрета Луизы-Марии Орлеанской, но никаких данных к тому у меня не было.

Все мои домыслы оказались неподтвержденными. Ясность в вопрос атрибуции эрмитажной картины внес



41. Ш. Л е п е й н т р. Портрет семейства Сован

опубликованный в 1921 году «Портрет семейства Сован»⁶. Этот портрет, найденный далеким потомком этой семьи, был написан Лепейнтром как раз в интересное нас время.

Глава семьи Сован, изображенный в картине, как тогда выражались, «принадлежал к дому» герцога Орлеанского. Он носил длинный и сложный титул, который изящно объяснял, что его обладатель является старшим экономом. Вероятно, он ежечасно встречался с придворным художником герцога Орлеанского, может быть, был дружен с ним. Судя по описанию семейного портрета герцога работы Лепейнтра, именно это изображение высокопоставленного семейства послужило прототипом для портрета Сованов.

Портрет Сованов имеет бесспорное стилистическое сходство с эрмитажным портретом герцогини. Та же статичность фигур, та же сдержанность и даже суховатость исполнения. И, более того, между фигурой экономки и госпожи есть несомненное типовое сходство и аналогичность деталей костюма: та же шляпа украшает их прически в одном и другом случае, одинаково расположены перья и банты, те же украшения на платье.

Мне не хочется делать необоснованных предположений, но напрашивается мысль — не подарила ли герцогиня свой костюм жене верного эконома? Детали так близки, что не могут быть объяснены одной только модой.

Портрет семьи Сован подтвердил предположение о принадлежности эрмитажной картины Лепейнтру. Однако полное доказательство того я получила при работе в Лувре, где в отделе документации нашлась редкая фотография с копии портрета герцогини работы Ле-

пейнтра, хранящейся в Версале. Это была та самая картина, гравюра с которой доставила мне столько всяких хлопот и волнений.

Осталась лишь одна нерешенная проблема: выяснить взаимоотношения версальской копии и эрмитажного портрета.

О копии, находящейся в Версале, никто ничего не знал: ни где ее оригинал, ни почему она была выполнена, ни кем заказана.

Я могу сообщить лишь свои предположения по поводу причин, заставивших заказать копию, и догадки об ее оригинале.

Тот же сборник «Историческая галерея Версаля» помещает гравюру с портрета мужа Луизы-Марии герцога Орлеанского. Под гравюрой тоже неясная подпись, что она выполнена с картины того времени.

Заинтересовавшись этим портретом, я выяснила, что он написан неким Калле, художником, часто портретировавшем герцога. Очевидно, к этому огромному портрету (251×167) в рост нужен был парный портрет герцогини. Выполнили копию с имеющегося портрета Лепейнтра. Размер этой копии в точности совпадает с размером портрета герцога. Таким образом, были созданы два парных произведения.

Лепейнтр не писал больших картин. Его любимые форматы: 53×49 см, 65×54 см. Мне кажется возможным предполагать, что наша картина размером 65×56 см и является подлинником, легшим в основу версальского изображения.

Очень вероятно, что после того, как собрание Орлеанских раздробилось, картина попала в Эрмитаж и Гатчину. Тогда становится понятным ее нахождение среди портретов представителей царствующих домов. Посте-

ленно имена изображенной и художника забылись, но местонахождение картины в силу традиции не изменилось.

Однако остается вероятность того, что наше произведение — повторение картины Ленеинтра, выполненное специально для России, где Екатерина II и Павел I коллекционировали портреты царствующих семей.

С большей степенью точности я в данном случае ничего решить не могу.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ *Galeries historiques de Versailles*. Ed. Gavard. Paris, 1838. Т. 12, série 10, section 7, N 2716.

² Луи-Филипп, герцог Орлеанский, более известный в истории под именем Филиппа Эгалите (1747—1793), из ряда личных соображений находившийся в оппозиции к Людовику XVI и Марии Антуанетте. При приближении революции его отношение ко двору приобрело большую определенность: он сделался защитником третьего сословия и противопоставил себя королевскому дому. Участвовал в организации похода на Бастилию. Затем был членом Конвента. Отказался от титула, взял взамен фамилию Эгалите (что по-французски означает равенство). Голосовал за казнь короля, однако как наследник трона он вызывал подозрение. Будучи сильно скомпрометирован в контрреволюционном заговоре Дюмурье, был приговорен и казнен в 1793 году.

³ Луи-Филипп, король Франции (1773—1850), царствовал в 1830—1848 годах. Представитель младшей линии Бурбонов. В годы Французской революции, как и отец, из политических соображений отрекся от титула, приняв, как и он, фамилию Эгалите. В 1793 году возглавил контрреволюционный заговор. После неудачи бежал из Франции и вернулся лишь после свержения Наполеона. Был связан с кругами крупной финансовой буржуазии, при помощи которой в 1830 году попал на трон. Являлся одним из самых жестоких душителей любого демократического движения. Был свергнут в 1848 году, после чего бежал в Англию. Образ неудачливого короля широко известен по острым сатирическим листам Оноре Домье, который посвятил его разоблачению целые серии своих произведений.

⁴ *Tableau du temps gravé par François dessiné par Girardet*.

⁵ Сведения об этом художнике появились только в 20-х годах нашего столетия: Brière G. Documents sur Ch. Lepeintre de l'Académie de St. Luc et sur ses descendants // Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, années 1920. Paris, 1921; Vallery-Radot J. Deux tableaux attribués à Charles Lepeintre // Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, année 1921. Paris, 1922. До этого сведения о «Семейном портрете герцога Орлеанского и Луизы-Марии Орлеанской», известные в копиях, имелись в: Indicateur de la Galerie des tableaux de S.A.S.Mgr. le duc d'Orléans au Palais-Royal. Paris, 1842.

⁶ Vallery-Radot J. Deux tableaux attribués à Charles Lepeintre // Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, année 1921. Paris, 1922. P. 192, 193.



Г Л А В А
Ч Е Т В Е Р Т А Я

Можно ли доверять
документальным
источникам

О КРИТИКЕ ЕКАТЕРИНОЙ II
ПОРТРЕТА ЕЕ ВНУЧЕК
РАБОТЫ ЭЛИЗАБЕТ ВИЖЕ-ЛЕБРЕН

О ПОРТРЕТАХ ПЕТРА I И ЕКАТЕРИНЫ I
РАБОТЫ ЖАНА-МАРКА НАТЬЕ

Общепринято мнение, что документы — это самый исчерпывающий источник познания любой человеческой деятельности. Действительно, если взять хотя бы ту область, которой мы сейчас занимаемся, — изучение памятников искусства, то что может быть в ней более достоверного, чем документ, составленный одновременно с появлением разбираемой картины или скульптуры и имеющий к ним непосредственное отношение? Ведь это источник нашего знания, созданный современниками, которые все видели своими глазами, слышали своими ушами, для которых какая-нибудь интересующая нас картина была не предметом изучения, а явлением окружающей их жизни. Эти современники не нуждались в гипотезах и предположениях, которые вынуждены строить мы, они просто знали, похожа ли Мария Ивановна на своем портрете или нет, по какому поводу какой-нибудь художник сочинил свою аллегория, что он ею хотел сказать и, наконец, как к этим произведениям относились окружающая публика или заказчики.

Да, только в документах истина! — таково мнение большинства людей. Ну а если мы обратимся к человеку, который будет решать этот вопрос не вообще, а в частности, чья профессия может быть тесно связана именно с изучением документов, спросим историка или историка искусства, что они нам ответят? «Верить документам?! Какая нелепость!» Так ответят профессионалы, составляющие явное меньшинство человечества. Их скепсис будет нам первоначально непостижим, но затем, поняв и частично разделив его, мы, так же как и они, найдем выход из создавшегося сложного положения.

Прежде всего следует знать, что источники-документы бывают самые разнохарактерные. Документы могут быть и вариативного характера, как дневники и мемуары, и делового, как донесения дипломатов, и частные, как приватные письма, и даже бухгалтерского, как заказы или расписки об оплате за выполнение того или иного произведения искусства. Документами может служить и многое, многое другое. Вы уже из перечисления видите, что ко всему нельзя подходить с равной доверчивостью. Очень хороши, скажем, материалы дневников или мемуаров, но ведь известна ироническая поговорка о сведениях, передаваемых очевидцами. В этих формах документов можно всегда ожидать тенденциозности, неточности, любой путаницы. Я не говорю, что мемуарист сочиняет как правило, притом осознанно, нет. Мемуары и дневники часто пишутся по прошест-

вни многих лет после описываемых событий и что-то забывается, что-то смещается во времени, где-то воображаемое и желаемое всплывает в памяти как реально бывшее. Как правило, мемуары и дневники больше помогают понять эпоху, в которую происходило событие или было создано то или иное произведение искусства, нежели освещают конкретные факты. Бывает, конечно, и последнее, но описание фактов требует самой большой, самой тщательной проверки, которая достигается путем сличения данного источника с другим или, еще лучше, с другими, и чем больше таких сравнений можно привести, тем больше мы приблизимся к истине.

То же можно сказать о письмах. Доверять им приходится после весьма углубленного изучения. Перепутанная в них дата или имя могут дать их исследователю множество работы или спутать все его выводы, если эта ошибка пройдет незамеченной. Тот же бесконечный метод сравнения данного документального источника с другими даст положительный результат. Дипломатические донесения, как правило, более точны, хотя бывают тенденциозны. К сожалению, из них в нашей области очень многого не получишь, хотя в главе «Картины и политика» читатель встретится именно с таким материалом. Чаще же донесения дают возможность уточнить даты приездов и отъездов художников из страны или в страну. Таким образом, эти сведения всегда интересны для темы «Иностранцы в России».

Как будто самыми точными документами должны были быть всякого рода бухгалтерские записи, но, как оказывается, и они страдают пороком неточности. В очерке о «Давиде и Авигоде» Н. Флейгельса мы встречаемся со случаем фактического оформления заказа на две картины, когда одна из них была уже написана, а расписка об уплате за обе картины выдана после смерти художника, притом в ней упоминается, что произведена оплата непосредственно после завершения работы, в то время как с момента окончания картин прошли многие годы. Вот и бухгалтерская точность!

Исходя из всего этого, и складывается пессимистическое мнение о невозможности верить всякому документу. Но это документу как таковому — документу в чистом виде. Изученному, так сказать, прослеженному документу, получившему подтверждение своего содержания в сравнении, может быть, с такими же сомнительными, как и он, а может быть, и еще более сомнительными, доверять можно.

Иногда мне кажется, что работа над источниками сходна промыванию золота. Моешь, моешь породу, пока не отойдет вся пустая, а на дне ковша не заблестят две-три золотишки. В нашей работе они и есть истина. В этой главе я привожу два случая: в одном из них, в очерке, посвященном портрету Екатерины I работы Ж.-М. Натье, все источники противоречат друг другу и надо их сравнительно анализировать, чтобы восстановить истину. В другом, при разборе портрета Александры Павловны и Елены Павловны работы Э. Виже-Лебрен, два источника в принципе как будто говорят, за исключением входящих обстоятельств, об одном и том же, но, как выясняется, объективной реальности в них нет. Тему же использования документальных источников в той или иной их форме читатель может проследить во многих моих очерках.

О КРИТИКЕ ЕКАТЕРИНОЙ II
ПОРТРЕТА ЕЕ ВНУЧЕК
РАБОТЫ ЭЛИЗАБЕТ ВИЖЕ-ЛЕБРЕН

Покинувшая в разгар революции родину знаменитая французская портретистка Э. Виже-Лебрэн попала в Россию уже в зените своей славы. Будучи любимой придворной художницей королевы Мария-Антуанетты и работая на самых аристократических представителей королевского двора, она не захотела остаться во Франции, чтобы разделить их судьбу. Начались ее длительные, но далеко не мучительные скитания по странам Европы: она побывала в Италии, Австрии, Германии.

В каждой из этих стран находились люди, связанные с ее французскими друзьями, дававшие ей приют и работу. Ситуация, в которой она находилась, как тогда говорили, была интересной: молодая, красивая, талантливая женщина, пережившая тяжелые семейные невзгоды из-за мужа, который ее не понимал, вынужденная, чтобы не быть гильотинированной, покинуть свою страну с маленькой и очаровательной дочерью (трогательные портреты которой служили ей рекламой), почти подруга французской королевы... На Виже-Лебрэн, как из рога изобилия, сыпались заказы. Художница была и светской дамой — умела поддерживать интересный разговор об искусстве, литературе, немного помузицировать, играть в любительских спектаклях, придумывать «живые картины». Как истая парижанка она знала толк в туалетах и умела давать бесценные

советы своим приятельницам в этой сложной области. В довершение всего она писала красивые и изящные портреты, которые отличались и достаточным сходством, и вместе с тем достаточной долей лести и во всех случаях были написаны по последнему слову моды на подобные произведения. Не мудрено поэтому, что русские поклонники Виже-Лебрен, встречавшиеся с ней во всех столицах Европы, всячески уговаривали ее приехать в Петербург. Друзей у нее в этом городе было более чем достаточно, с некоторыми было уже старое знакомство по Парижу, с другими она познакомилась в Риме, Неаполе или Вене. К тому же русская императрица была благосклонна к людям, занимавшимся искусством, будь то художники, музыканты или артисты-исполнители. Виже-Лебрен могла рассчитывать на благосклонность Екатерины.

Слава женщины-художницы, своеобразной музы живописи, намного опередила ее прибытие. Виже-Лебрен немедленно по приезде в Петербург направилась в любимую резиденцию Екатерины II — Царское Село. Большого труда к тому, чтобы добиться представления императрице, ей прикладывать не пришлось, влиятельнейшие сановники позаботились об этом — князь д'Эстергази, с одной стороны, граф Строганов, с другой, облегчили ей эту задачу. Мадам, по собственному признанию, очень трусила перед этим свиданием, но, судя по ее мемуарам, встреча прошла благополучно.

Однако, хотя Екатерина и обронила фразу о том, что художница может жить в непосредственной близости к ней в Царском Селе, поселение ее во дворце не состоялось за недостатком в нем места, как ей объяснили. По-видимому, на деле Екатерина была вовсе не заинтересована в ее близости. Художница жила в

Петербурге, работала над заказами, но и не забывала о всевозможных развлечениях, щедро доставляемых ей русским гостеприимством. В своих мемуарах Виже-Лебрен вспоминает об этом времени буквально так, как будто она побывала в обстановке сказки тысячи и одной ночи¹. Укрепив свои связи в русском придворном обществе, Виже-Лебрен осенью получила первый серьезный императорский заказ: граф Строганов официально передал ей желание Екатерины иметь выполненный Виже-Лебрен портрет своих внучек Александры и Елены, дочерей будущего царя Павла I, пока еще цесаревича.

Далее предоставляю слово самой художнице для рассказа о выполнении этого портрета, возможно точнее сохраняя при переводе все оттенки ее повествования:

«Княжнам было лет по тринадцати-четырнадцати. Черты их лиц были небесны, но с совершенно различными выражениями. Особенно поразителен был цвет их лиц, настолько тонкий и деликатный, что можно было подумать, что они питались амброзией. Старшая, Александра, обладала греческим типом красоты, она очень походила на брата Александра (речь идет о будущем Александре I), но личико младшей, Елены, отличалось несравненно большей тонкостью. Я сгруппировала их вместе, рассматривающими портрет императрицы, который они держали в руках. Их костюм был греческим, но очень скромным. Поэтому я была очень удивлена, когда фаворит императрицы Зубов передал, что Ея Величество была скандализирована манерой, в которой я одела великих княжон в моей картине. Я настолько поверила этой сплетне, что поторопилась заметить туники платьями, которые обычно носили княж-



42. Э. В и ж е - Л е б р е н. Портрет дочерей Павла I

ны, и закрыть их руки скучными длинными рукавами. Правда же заключалась в том, что императрица ничего не говорила, она простерла свою доброту до того, что сама мне об этом сказала, в первый же раз как мы увиделись. Тем не менее я уже испортила весь ансамбль своей картины, уже не считая того, что красивые руки, которые я написала как могла лучше, более не были видны. Я вспоминаю, что Павел, сделавшись императором, в один прекрасный день начал меня упрекать в том, что я изменила костюм, в котором первоначально были изображены его дочери. Я рассказала ему, как все произошло, после чего он пожал плечами и сказал: «С вами сыграли нехорошую шутку». Он не был одинок в этом мнении. Зубов меня не любил. Его недоброжелательство ко мне проявилось и в другом случае: меня носецами буквально толпы желающих посмотреть как на портрет великих княжон, как и на прочие мои работы. Поскольку я не хотела из-за этого терять время, я назначила воскресное утро для посещения моей мастерской, так как я всегда это делала во всех странах, в которых жила. Я уже писала о том, что жила прямо напротив дворца, таким образом, кареты тех, кто приезжал ко двору императрицы, затем делали поворот и останавливались у моей двери. Зубов, который определенно не мог понять, что люди посещают художника для того, чтобы видеть картины, сказал в один прекрасный день императрице: «Посмотри, государыня, у г-жи Лебрен тоже свой двор, вероятно, у нее назначаются свидания...»².

По словам Виж-Лебрен, Зубов покровительствовал другому портретисту, работавшему в это время в Петербурге, — Лампи и потому вредил ей. Думаю, что это заявление совершенно вымысленно, так как сама

же художница пишет о том, как к ней хорошо отнесся Лампи. С другой стороны, по свидетельству как самого Лампи, так и целого ряда других художников, в том числе Рослена, количество заказов в Петербурге было неограниченно. Соперничества не приходилось бояться. Кроме того, вряд ли Zubov стал бы заниматься такой мелкой интригой, как выдвижение одного художника за счет другого, у предприимчивого графа были дела куда более для него важные и интересные.

Для того чтобы представить себе, что в действительности произошло с интересующим нас портретом, следует воспользоваться еще одним источником, дающим немаловажный материал о нашем портрете, — собственноручным письмом Екатерины II, адресованным в Париж ее другу и советчику в области искусств Гримму. Вот что пишет Екатерина: «Приехала сюда г-жа Лебрен. Она претендует на то, чтобы считаться ученицей Анжелики Кауфман. Последняя умеет во всех написанных ею фигурах совмещать элегантность и благородство. Она делает даже более — все изображенные ею обладают идеальной красотой. Последовательница Анжелики ради первой пробы начинает писать великих княжон Александру и Елену. У первой благородное, интересное лицо, вид царственный, вторая обладает совершенной красотой с видом *St. Nitouche*³. Г-жа Виже-Лебрен заставляет обеих скорчиться на диване, сворачивает шею младшей, придает обеим вид мопсов, греющихся на солнце, или, если хотите, двух противных маленьких савоярок, причесанных под вакханок, с гроздьями винограда в волосах и одевает их в туники грубо-красного и фиолетового цветов. Одним словом, не хватает не только сходства, но обе сестры так обезображены, что есть люди, которые не могут разобрать, кото-

рая старшая, а которая младшая. Сторонники г-жи Виже-Лебрен превозносят все это до небес, но, по-моему, это очень плохо, потому что в этой картине-портрете нет ни сходства, ни вкуса, ни благородства, и нужно не иметь ни чувств, ни понимания, чтобы так не справиться с сюжетом, особенно когда такой сюжет перед глазами. Нужно было просто копировать госпожу Природу, а не выдумывать обезьяньи ужимки. . . »⁴.

Мнение Екатерины о картине было очень однозначным и категоричным. Оно очень индивидуально и характерно именно для нее, вкус которой был, с одной стороны, воспитан просветителями, с другой стороны, формировался под воздействием барочного искусства России, где величавость образа занимала первенствующее место. «Во времена Людовика XIV школа живописи во Франции требовала благородства в исполнении»⁵, — восклицала царственная ученица Дидро, критикуя современное ей искусство. При подобной постановке вопроса и подобных эстетических канонах понятным становится появление в творчестве известного прелестью своих произведений малых форм Фальконе такого монументального гиганта, как «Медный всадник», которого он выполнял по заказу Екатерины и руководствуясь ее требованиями. Но вернемся конкретно к разбору текстов о нашем портрете. То мнение, которое имела по поводу этой картины Екатерина, не могло быть подсказано Зубовым. Во-первых, оно слишком глубоко и органично, во-вторых, оно имеет связи и с другими моментами, относящимися к пребыванию в России Виже-Лебрен.

Портрет княжон не был единственной причиной, вызвавшей неудовольствие императрицы художницей.

Современники рассказывают, что она обошлась достаточно резко с женой Александра, великой княгиней Елизаветой, появившейся на балу в costume, сочиненном для нее Виже-Лебрэн, который Екатерина восприняла как ночную рубашку. Не нравилась Екатерине и та толпа поклонников таланта Виже-Лебрэн или ее самой, которой была постоянно окружена художница. Характерно и то, что Екатерина, много и охотно позировавшая самым различным художникам, не заказала своего портрета Виже-Лебрэн. В мемуарах последней есть упоминание, что якобы в вечер накануне смерти императрица сказала ей, что поскольку все хотят, чтобы художница писала ее портрет, то она согласна на начало сеансов на следующий же день. Однако эти сведения относятся к разряду тех, проверить которые невозможно и, вероятно, являются вымышленными.

Отвлекаясь от этих отношений, суммируем. История создания «Портрета великих княжон» находит свое отражение в двух достаточно авторитетных документах разного характера: в письме и в мемуарах.

Вполне естественно, что, имея эти данные, в принципе не противоречащие друг другу, мне захотелось посмотреть, а как выглядел портрет до переделки и, может быть, для себя выяснить, кто был прав — художница, оплакивающая погибший шедевр, или Екатерина, возмущенная «обезьяньими ужимками» и «мопсами, греющимися на солнце».

В моем распоряжении был рентгеновский аппарат, который мог восстановить первичный вид портрета. Снимки получились четкие и очень удачные. Все в них читалось ясно и определенно — никаких переделок в портрете не было. Не было ни знаменитых красивых голых рук, которые закрыли «скучные рукава», ни ту-

ник, ни виноградных гроздей в волосах, одним словом, ничего из того, что не понравилось Екатерине и нравилось Виже-Лебрен. Были видны небольшие изменения другого характера: чуть-чуть передвинута рука княжны, держащая медальон с портретом бабушки, немного под другим углом согнут локоть руки Елены Павловны. Больше ничего не было. Но не приснилась же первоначальная композиция картины одновременно обеим дамам! По всей вероятности, нет. Но, надо думать, что произошло нечто другое. Виже-Лебрен, конечно, знала, что императрица очень недовольна портретом, может быть, это сказал и Зубов, но передаточная инстанция в данном случае не играет никакой роли. Художница оказалась в затруднении. Переделать так капитально портрет, чтобы удовлетворить Екатерину, было делом нелегким, кроме того, история о том, что императрица недовольна работой, получила бы широкую огласку. Просить княжон позировать для нового портрета было совсем неудобно. Поэтому художница переписала уже имеющийся портрет без натуры, сохранив общий силуэт и лица. Признаться в том, что ей знаменитейшему живописцу Европы того времени, пришлось переписывать заново портрет, не хотелось, поэтому для своих парижских друзей она создала версию лишь о легком переодевании, о Зубове и о благоклонном отношении к портрету императрицы, которого, как мы убедились, на самом деле не было.

Таким образом, два сравниваемых документа лишь в какой-то мере дают нам историю создания портрета. Вернее, они дают представление о тех мнениях и взаимоотношениях, которые складывались вокруг этой картины. Объективной же истины мы в данном случае не можем добиться — Екатерина просто не знала, что

написан совсем новый портрет, а художница это достаточно удачно скрыла. Не будь у нас возможностей технической проверки, вряд ли мы могли бы завершить рассказ об этом произведении.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Souvenirs de Mme Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun. Paris, 1835, T. 2. P. 257—367.

² Ibid. P. 294—296.

³ St. Nitouche — буквально святая недогрома.

⁴ Письмо Екатерины II Гримму от 8 ноября 1795 года // Сборник Русского исторического императорского общества, 1878. Т. 23. С. 655.

⁵ Golovine B. N., comtesse, Souvenirs. Paris, 1910. P. 106 или «Записки гр. В. Н. Головиной». СПб. 1900. С. 70, 71.

О ПОРТРЕТАХ ПЕТРА I И ЕКАТЕРИНЫ I РАБОТЫ ЖАНА-МАРКА НАТЬЕ

В этом очерке речь пойдет о двух картинах, равно известных как в истории французского, так и русского искусства. Это портреты Петра I и Екатерины I знаменитого французского портретиста Жана-Марка Натье. Известность их обуславливается, с одной стороны, высоким качеством и тем, что они являются очень показательными образцами парадного французского портрета, сохранившего и в XVIII веке черты торжественности и репрезентативности, свойственные подобным произведениям предыдущего столетия. С другой стороны, тем, что они имеют первостепенное значение в иконографии Петра и Екатерины. Кроме этого, обе картины являются безусловными шедеврами в творчестве Натье.

С иконографической точки зрения интереснее портрет Екатерины. Если образ Петра значительно идеализирован художником и даже в какой-то степени театрализован, то портрет его жены представляется более непосредственно передающим сущность изображенной.

По описаниям современников, как русских, так и иностранцев, Екатерина была женщиной не блестящей красоты, но миловидной. Она, по-видимому, обладала каким-то внутренним обаянием, которое импонировало даже приезжающим в Россию знатым гостям. Известно, что у нее был твердый и сильный характер при умении быть мягкой и выдержанной. Она была единст-

венным человеком, способным укрощать тяжелые вспышки гнева Петра и отвлекать от приступов мрачности, порой нападавших на него. Екатерине нельзя было отказать в уме и какой-то прирожденной рациональности, выражающейся в том, что ей удавалось делать именно то, что в настоящий момент являлось наиболее необходимым. Эти свойства достаточно четко выступают в ее письмах, адресованных как Петру, так и другим лицам.

Многие из этих качеств так или иначе выразил в портрете Натье. Естественно, что при создании образа русской царицы художник старался выявить положительные черты Екатерины. Ее мелочность, грубость, даже жестокость, также отмеченные встречавшимися с ней современниками, не нашли отражения в созданном художником портрете. Но то, что в него вложено, не является, как это часто бывает, выдумкой. Натье изображает Екатерину еще молодой с простоватым, но приятным лицом, озаренным приветливой улыбкой. Темные глаза Екатерины смотрят мягко и серьезно, лицо отнюдь не лишено выражения и мысли, образ отличается каким-то ненавязчиво подчеркнутым величием. Обычно женские образы Натье поражают и отсутствием какой бы то ни было индивидуальной характеристики, и полной бездумностью. Натье является творцом подобного типа портрета, характерного для середины века.

Наш портрет, как и все произведения этого времени, несколько манерен, но в более умеренной степени, чем другие. В нем есть непринужденность и свобода, явно продиктованные характером модели.

Екатерина нарядно и богато одета. Аксессуары, окружающие ее, пышны и несколько тяжеловесны.

Портрет подчеркнуто официальный, изображающий государыню могущественной страны, с которой считается вся Европа. Вероятно, исходя из условий заказа, Натъе с самого начала ставит себе цель изобразить ее именно таковой.

История этого очень знаменитого портрета хорошо известна и документирована. Он был написан до портрета Петра в 1717 году в Голландии.

Петр I весной этого года посетил Францию. Поездка имела большое политическое значение. Предыдущие попытки завязать дружеские отношения с Францией еще при жизни Людовика XIV не увенчались успехом. Старейший король относился к молодому поднимающемуся русскому государству с подозрением и опаской и не пожелал встречаться с его царем. После смерти Людовика XIV Петр возобновил попытки к сближению, в которых преуспел. Он прибыл в Париж с полуофициальным визитом для ведения переговоров самого различного характера. Екатерина осталась в Голландии, в Гааге. Злые языки современников утверждали, что Петр настоял на этом из-за слишком вольной манеры себя держать, которая была свойственна царице. Если этот стиль с натяжкой и годился для демократической Голландии, то уж для французского двора с его внешне строгим этикетом были никак неприемлемы. Как мне кажется, дело было совсем не в этом. Петр, сам не отличаясь изысканностью воспитания в европейском смысле этого слова, вряд ли требовал его от других, в частности от Екатерины. Царица во время пребывания в Голландии выполняла целый ряд его вполне деловых поручений. Впрочем, к нашей теме это не имеет никакого отношения. Нам важно лишь то, что Екатерина находилась в Гааге и что туда для выполнения заказан-



ного ему Петром портрета царицы приехал Ж.-М. Натье. Спустя некоторое время художник был вызван Петром из Гааги в Париж для выполнения на этот раз его портрета. Там создавшееся при первом знакомстве очень хорошее отношение царя к художнику испортилось, так как Натье нарушил имевшуюся договоренность с Петром и отказался ехать с ним в Петербург, утратившись самым фантастическим басен, рассказываемых о России.

Такова вкратце везде повторяемая история написания портретов.

Все изложенное кажется ясным и отчетливым. Каждый факт подтверждается множеством документов. Все изучение портретов сводится, казалось бы, к учету имеющихся о них сведений. Однако, вчитываясь в различные документы XVIII и XIX веков, я вдруг обнаружил, что они противоречат друг другу, а объективные данные портретов противоречат им.

Как было сказано, в залах Эрмитажа висит большой нарядный портрет Екатерины I, на нем имеется четкая и пространная подпись: «Peint à la Haye par Nattier le jeune en 1717», то есть «Написана в Гааге Натье-младшим в 1717». Все четко и ясно, не вызывает никаких сомнений и давно является хрестоматийной истиной.

А вот что пишет в воспоминаниях о своем отце дочь художника Натье, г-жа Токке: «Едва он [Натье] успел закончить портрет, как царица написала об этом изображении царю, бывшему в ту пору в Париже, такие похвалы, что царь пожелал его как можно скорее увидеть, приказал г-ну Натье немедленно вернуться в Париж и привезти с собой портрет императрицы, что и было исполнено. Случай захотел, чтобы в вечер прибы-

тия портрета царь ужинал у герцога д'Антена. Энтузиазм, который вызвал у царя необычайное сходство портрета, заставил его, несмотря на то что была выполнена еще только голова, взять портрет с собой на ужин, где он и был установлен под балдахином, прямо в пиршественном зале. На следующий же день г-н Натье начал писать портрет самого царя, которым последний был так же доволен, как и его прочими работами...»¹. Далее идет рассказ о том, как Натье не решился ехать в Россию и как Петр прогневался на него за это. В конце повествования об их отношениях есть еще абзац, который нам чрезвычайно интересен: «...царь был так оскорблен этим отказом, что для того, чтобы показать свое недовольство художнику, потребовал немедленного изъятия оригинала портрета царицы от г-на Буата, где с него делали миниатюру по царскому повелению; это явилось причиной того, что портрет не был никогда ни завершен, ни оплачен...»

Этот отрывок является основным источником, из которого черпаются сведения о работе Натье над портретами. Меня он поразил совершенно: исходя из данных г-жи Токке, портрет остался «незавершенным», в нем «была выполнена только голова...», а кто же выполнил все остальное? Кто же, наконец, подписал и датировал портрет? Ведь он висит на стене, красивый и законченный, и всей своей сущностью опровергает данные дочери художника! Кроме того, что значит последняя фраза г-жи Токке об оригинале портрета, изъятых у Буата? О чем тут идет речь? Или у мадам просто такая манера выражаться? Она, может быть, хотела сказать, что картина являлась оригиналом для миниатюрных копий Буата? Все это было более чем загадочно и требовало серьезного обдумывания.

Поскольку картина очень знаменита, то вполне естественно, что не я первая явилась ее исследователем. Для начала необходимо было выяснить, что о ней говорили мои коллеги.

Как это ни странно, противоречия между данными картины и документов о ней их нисколько не смущало.

Пьер де Нолак, выпустивший в 1905 году монографию о Натье² и переиздавший ее в 1910 году³, вообще был убежден, что и портрет Петра, и портрет Екатерины утеряны, хотя они были все время в Романовской галерее Зимнего дворца или сравнительно очень небольшое время в Царском Селе. Луи Рео, один из наиболее известных в мировой науке искусствоведов, подолгу бывавший в Петербурге, поступил еще более странно: он в 1922 году написал специальную статью, посвященную портретам Петра и Екатерины⁴, воспроизводя в ней портрет Екатерины, очевидно, получив фото из Эрмитажа, и тут же с изумительной доверчивостью, не утруждая себя никакими сомнениями, привел текст Токке о незавершенности портрета. Он повторяет это и в своей капитальной работе о французских художниках в России, где в соответствующей главе пишет о Петре I, «который не имел возможности сослать в Сибирь за неповиновение подданного французского короля, конфисковал незаконченный портрет Екатерины, не заплатив за него»⁵. Подобный подход к работе поразил меня. Далее, где бы в литературе я ни встречала упоминание портрета Екатерины, о нем всегда говорили словами Токке.

Пришлось с головой погрузиться в выяснение всех этих неожиданно возникших недоразумений. Прежде всего я решила заняться внимательным анализом текста Токке, а затем уже сравнением его с каким-нибудь



другим источником того же времени и желательно того же характера.

При внимательном изучении текста мне бросилось в глаза заключающееся в нем противоречие: в начале этого отрывка Токке писала: «Едва он успел закончить портрет, как...» или «не успел он закончить портрет», что является формой завершенного действия, в конце же текста она утверждала, что «портрет никогда не был закончен», что «выполнена была только голова». Это противоречие усилило мои сомнения. И до того, как я его заметила, мне казалось, что мадам в лучшем случае что-то путает, а в худшем — передает какую-то нужную ей по ряду причин дезинформацию, после же обнаружения этого несоответствия мои подозрения усилились. Мне захотелось найти те письма, в которых Екатерина якобы расхваливала свой портрет Петру. Я надеялась, что среди похвал портрету я найду какие-нибудь элементы описания. Простудировав «Переписку русских государей»⁶, издание очень полное и подробное, я убедилась, что писем такого содержания не было опубликовано — очевидно, их не было. Считаю, однако, что любое письмо, даже написанное русской царицей, может затеряться, я не стала основывать никаких предположений на этом шатком фундаменте.

Удивляло меня и то, что незавершенный портрет находился у миниатюриста Буата для выполнения с него миниатюр. Я никогда не слышала, чтобы в начале XVIII века миниатюристу давали для копирования незавершенный портрет. Это было нецелесообразно и противоречило всем представлениям того времени.

В Эрмитаже существует миниатюра Екатерины I работы именно этого мастера. Ознакомившись с ней, я с сожалением убедилась, что она не поможет рас-

сеять сомнения — поле миниатюры охватывало только голову Екатерины. Что оставалось ниже, было ли изображение плеч, груди, рук, платья, кружев, драгоценностей — неясно, так как изображение было обрезано по шею.

Существовал и еще выход — посмотреть гравюру с портрета Екатерины. Таковая имелась и была выполнена Дюпеном. К сожалению, портрет был гравирован не непосредственно после завершения произведения, а в 1775⁷ и в 1776⁸ годах. Гравюра ничем не отличалась от нашего портрета, точно его повторяла, и, судя по ней, о его незаконченности говорить не приходилось. Но и гравюра не могла служить никаким доказательством ошибки Токке. Она была выполнена через много лет после написания портрета, и за это время кто угодно мог дописать изображение.

Все обычные методы исследования оказывались несостоятельными, нужно было искать каких-то других способов добиться истины. Случай завершения портрета другим художником был, кстати, вполне вероятен. В мастерских модных портретистов были специалисты по написанию фонов, костюмов, даже отдельных деталей. Известно, что Ж.-Б.-С. Шарден именно так начинал свою карьеру в мастерской Н. Куапеля. Портрет мог не быть написан от начала до конца Натье, но следовало знать, кто и когда его доделал. Конечно, неприятны были и многочисленные выпады против Петра I, якобы не заплатившего за картину, но и с этим в конце концов можно было бы примириться, лишь бы знать истину.

С большим интересом я погрузилась во французские и русские документы XVIII века с целью найти что-нибудь полезное для своей темы.

У французского мемуариста Дюкло, в его двухтомных «Секретных мемуарах»⁹ нашлось описание знаменитого ужина, данного в честь Петра герцогом д'Антенем. Портрет Екатерины в нем действительно фигурировал, но, с точки зрения автора, был привезен туда отнюдь не Петром, а добыт где-то самим герцогом, желавшим доставить Петру удовольствие лицезрением образа его сунруги. По всей вероятности, если мемуарист не фальсифицировал, герцог добыл его у Буата, который делал с него миниатюры. Кстати, этот вариант кажется более логичным, нежели тот, в котором Петр привозит портрет жены с собой на прием. Судя по мемуарам, Петр был приятно удивлен появлением портрета и даже расценил его появление как чисто французскую любезность хозяев. Эти слова Петра приводятся еще в ряде источников по совершенно другим поводам. Аналогичную историю с появлением портрета на ужине рассказывает Сен-Симон¹⁰, только в его варианте на ужине у герцога д'Анте́на, но территориально в другом месте находился портрет самого Петра, выполненный за один час художником Ж.-Б. Удри. Те же слова другие очевидцы слышали из уст Петра, когда ему поднесли выполненную в его присутствии медаль с его изображением и так далее. С мемуарами иметь дело исключительно трудно, особенно с претендующими на историчность; постоянно нужно находиться в настороженном и недоверчивом состоянии по отношению к их авторам. Поэтому у Дюкло я не обращала внимания на интересные подробности и на то, что говорил Петр, а взяла лишь одно описание: «Портрет Екатерины был поставлен в столовой под богато украшенным балдахином». Представляя себе обычаи французского двора пачала XVIII века и его еще доста-



точно строгий этикет, я не могу себе представить, как герцог д'Антен демонстрировал бы под парчовым балдахинном незавершенный портрет, в котором среди большого пустого холста, пусть даже с первичным наброском композиции, выступала бы только законченная голова Екатерины. Подобное нарушение обычаев мне кажется вовсе невозможным. Чтобы быть представленным таким парадным образом, портрет должен был быть завершен.

И, наконец, окончательное подтверждение моих предположений находится уже в документах более серьезного характера, а именно: в переписке Петра и Екатерины.

2 мая 1717 года Петр пишет Екатерине из Парижа: «Тапицерейная работа здесь зело преславная, того для пришли мою партрету, что писал Мор і свої обе, которую Мор і другую, что француз писал... дабы здесь тапицерейную работою оных несколько зделать, так же і финифтных маленьких, бо еще тот мастер жив, кой делал в Англии при мне і ныне здесь... P. S. Француза живописца Натира пришли сюда же вместе с племянником или Орликовым, велите тому живописцу взять с собой картину, которую он писал с Левенгопской баталии...»¹¹.

15 мая Екатерина отвечала на просьбу Петра следующим образом: «...живонисца француза Натьера отправила я к Вашей милости с Орликовым, и с ним портрет свой, который он писал. А вашего и моего друга портретов, которые писал Мор, не могла ныне послать для того, что он взял их себе дописывать и сколь скоро оные совершит, то немедленно отправлю с нарочным к вашей милости...»¹².

19 мая Петр благодарит жену за присланный портрет: «Благодарствую за присылку портреты (а не хари, только жаль, что стара, присланный хто говорил — племянник, а то мочно за сие слова наказанье учинить...»¹³.

Из этих писем, точнее из письма Екатерины, можно сделать очень однозначный вывод: если царица не посылает портреты Мора, ввиду того, что они не готовы и, естественно, не годятся ни для копий в шпалере, ни в миниатюре, а посылает без всяких оговорок портрет, выполненный Натье, то значит, он завершен и никаких сомнений в том быть не может. Это наиболее решительный среди доводов для опровержения слов Токке. Его подтверждает и описание ужина у д'Антеа, в котором ничего не пишется о состоянии портрета.

Мои рассуждения подкрепляются и рентгеновским снимком с картины, который не удостоверяет возможность постороннего вмешательства в написание портрета. Этот довод для меня в данном случае был не первичным, так как на рентгеновском снимке видны следы тяжелых повреждений картины, мешающие ее общей характеристике. Совокупность же всего проясняет решение вопроса. Однако на этом осложнения с выяснением судьбы портрета отнюдь не кончились.

Когда я просматривала разнообразные источники XVIII века, я заглянула в интереснейший сборник рассказов Я. Штелина «Подлинные анекдоты о Петре Великом»¹⁴. Штелин сам не был знаком с Петром. Свои анекдоты он записывал со слов близких Петру людей, в основном же по рассказам Никиты Оболенского. В одном из анекдотов¹⁵ Штелин подробно описывает пребывание Екатерины в Гааге и то, как в том городе писал ее портрет француз Натье по... привезенному

из Петербурга оригиналу. Только этого мне не хватало! Моей новой задачей стало выяснить все, что касалось этой версии, и затем либо принять ее, либо откинуть. Перениска Петра и Екатерины как будто не давала возможности согласиться со Штелиным, но ведь в ней не было никаких конкретных рассказов о работе художника. Выражение «портрет свой, который он [Натъе] писал» из письма Екатерины могло быть употреблено без большой точности. Шутка Петра «жаль, что стара» также говорила как будто о том, что портрет писался с натуры, но Петр мог сказать это и про любое изображение другого характера.

Пришлось искать, какие же портреты Екатерины I могли быть привезены в Голландию. Такой портрет существовал и, по словам великого знатока русской гравюры Ровинского¹⁶, действительно посылался в Голландию. Это был портрет, выполненный в 1714 году Таннауэром. Судя по всему, этот портрет не был привезен Екатериной, а прислан позже с определенной целью «для гырдорования», то есть для перевода в гравюру. По-видимому, этот факт привоза портрета из Петербурга и лег в основу легенды, созданной Штелиным.

Занявшись уже серьезнее иконографией Екатерины I, я убедилась по тому же изданию Ровинского, что существовал портрет, почти точно повторяющий изображение Екатерины, созданное Натъе. Доискалась я не до самого портрета, а до гравюры с него. На нем изображена Екатерина с тем же выражением лица и улыбкой, что и на портрете Натъе, с той же прической с «височками» и кольцеобразными завитками «акрошкерами», увенчанная той же диадемой. На Екатерине того же типа платье, что и на портрете Натъе,



CATHARINA IMPERATRIX
RUSSORUM

но не перегруженное шитьем и драгоценностями. Чуть иначе спадают мантия с плеч. Портрет погрудный, а не поясной, кажется более интимным, чем наш. Но в этом и заключается вся разница. Можно было бы подумать, что это легкая вольность гравера, изменившего, как это часто делалось, костюм изображенной и срез изображения, если бы не сообщение Ровинского, что эта гравюра является произведением гравера Губракена (Хаубракена) с портрета, выполненного К. Мором¹⁷.

К. Мор, так же как и Натье, писал в Гааге портрет Екатерины (Ровинский ошибочно переносил место действия в Амстердам.) Вы помните, именно об этом портрете как незаконченном упоминает Екатерина в письме к Петру. По окончании он был отдан вместе с портретом Петра для гравирования Хаубракену. 24 декабря 1717 года Куракин писал царю, что оба портрета от гравера взяты и будут отосланы в Россию в марте месяце сухим путем. Куракин послал Петру «на апробацию» пробные отпечатки с гравировальных досок. Ровинский не знает, куда делись оригиналы Мора и доски Хаубракена¹⁸. Но нам в настоящий момент важнее то, что в 1717 году был выполнен портрет Екатерины, по существу, повторяющий эталон Натье. Этот факт как будто окончательно объясняет слова Штелина о писании портретов по оригиналу. Старик, не будучи сам очевидцем событий и записывая их много лет позже, да еще с чужих слов, спутал, Натье ли писал с образца или его портрет служит образцом. Он, видимо, еще услышал, что танауэровский портрет посылался в Голландию, и объединил все эти разные факты воедино. Так можно было бы сделать вывод, что старым источникам особенно доверять не рекомендуется.

Я бы не стала делать этого грустного заключения, если бы не оборвалась еще одна нить, прочность которой я захотела проверить.

Заинтересовавшись иконографией Екатерины, я уже не только в отношении Натье, но и в более широком плане, решила продлить свои штудии ее портретов.

Меня, естественно, особенно заинтересовал портрет, гравированный Хаубракеном и близкий к Натье. Этот портрет, о котором Ровинский пишет как о безоговорочно моровском, оказался ему вовсе не принадлежащим. Н. И. Никулина опубликовала подлинный портрет Екатерины работы К. Мора¹⁹. Произошла вполне обоснованная реатрибуция небольшого овального портрета с красивой темноватой серо-голубой красочной гаммой, подписью Мора и датой 1717 года. Этот портрет был приобретен Эрмитажем и после расчистки определен. Он ничего не имеет общего с портретом Натье и с гравюрой Хаубракена, являет совсем иное, какое-то более холодное понимание образа. Портрет сдержан и немного суховат.

Екатерине I явно не везло. Паутина путаницы окутывала все без исключения ее портреты. Но если Н. И. Никулина разобралась с Мором, а я в какой-то мере с Натье, то оставался ведь еще портрет, с которого была выполнена гравюра Хаубракена. Чей же был этот портрет, столь похожий на большое изображение Натье? Как будто некоторые выводы по этому поводу можно сделать из намека Ровинского. Он сообщает, не указывая своих оснований: «... в Амстердаме (или, точнее, Гааге — он их путает. — *И. Н.*) показывается портрет ее [Екатерины I], писанный Арнольдом де Бооном, неотличимый ничем от моровского, гравированно Губракеном»²⁰.

Поскольку с моровским портретом произошла ошибка, то можно предположить, что оригиналом Хаубракену для гравюры послужил портрет А. Боонена.

Придя к этому заключению, я уже считала исследование законченным, как вдруг у меня появились новые данные, заставившие сразу же приняться за продолжение работы.

Эти новые и очень важные данные, легко помещающиеся на половинке листка бумаги, мне принесла сотрудница павловского музея Вера Андреева. Она их обнаружила, работая над своей темой, посвященной творчеству русских художников XVIII века. Случайная находка, которой она со мной поделилась, дала возможность уточнить все выводы и сделать новые, с моей точки зрения, все объясняющие.

Вот те документы, которые так меня взволновали. Это были выписки из расходных книг Петра I за 1717 год: «...по приказу Ея Величества дано живописцу французу Натье, который писал персону Ея Величества большую в Гааге и другую, маленькую — 50 червонцев...»²¹.

«...По приказу Ея Величества дано живописцу французу Натье, который в Амстердаме писал портрет Ее Величества, сверх данных ему 50 червонцев — еще пятьдесят червонцев...»²².

Под каждым из этих документов имелось свидетельство о получении денег, написанное рукой Натье, и его подпись. Эти документы раскрывали все: в первой «выдаче» в трех строках рассказывалась вся история портрета. Натье «писал персону Ея Величества большую в Гааге...» — это, безусловно, наш портрет. Я старалась доказать, что он был завершен, а здесь это просто видно из контекста. Токке и вслед за ней

Л. Рео и прочие обвиняли Петра в том, что он не оплатил портрет, теперь стало ясно, что это ложь.

Нашлась и третья «выдача»: «...1717 г. июля в 19 день живописцу Натю, который в Голландии был, за письмо персоны Его Величества и другие, в зачет — 100 червонных...»²³ — и опять подпись художника.

Значит, и портрет Петра был оплачен еще в Париже. Сравнение стоимости говорит о том, что за портреты было заплачено поровну: за портрет Екатерины и еще маленький — 100 червонцев; за портрет Петра и «другое в зачет» — тоже 100 червонцев. Иметь претензии живописцу Патье к Петру не приходилось.

Раскрылась и еще одна тайна: Патье писал не один наш портрет Екатерины, а написал их два — большой и маленький. Маленький — это и есть оригинал гравюры Хаубракена. Кстати, очень характерно, что на гравюре нет подписи художника, то есть Мора, а есть только одна — подпись гравера Хаубракена. Маленький портрет был, по-видимому, уменьшенным повторением большого, в котором, как было сказано выше, художник оставил без изменения голову, но заново переписал костюм и ряд деталей. Может быть, он, не такой измельченный и нагруженный, был сделан специально для гравирования Хаубракеном. Подобные упрощенные для гравирования портреты выполнялись в XVIII веке достаточно часто.

Гравюру Хаубракена преследовал тот же демон путаницы, что и прочие портреты Екатерины. Его автора с необыкновенной быстротой спутали. Русским дипломатам и любителям искусства трудноваты были еще иностранные имена, они и переставляли их с легкостью.

«Выдачи» распутывают и еще ряд узлов. Во-первых, прав оказывается Штелин, когда сообщил, что

Натъе писал по образцу. Образец, правда, не был доставлен из Петербурга, как он считал (я по-прежнему думаю, что он перепутал с таннауэровским), но, безусловно, Натъе писал второй портрет по образцу первого.

Находит свое объяснение и не совсем понятная фраза г-жи Токке, утверждавшая, что Петр, разгневавшись на ее отца, велел изъять из мастерской Буата «оригинал портрета царицы». Речь шла о большом портрете Екатерины, который служил оригиналом для других портретов.

Вот какие выводы позволили сделать документы, пролежавшие под спудом более двухсот пятидесяти лет. Они все помогли поставить на место, атрибуировать гравюру Хаубракена, узнать о существовании еще одного портрета Натъе. Несмотря на все мои старания, «маленькую персону» Екатерины, выполненную Натъе, мне пока не удается найти²⁴.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Mme Tocqué. *Abrégé de la vie de J.-M. Nattier // Mémoires inédites sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale*; Paris, 1854. T. 2. P. 352—354.

² Nolhac P. de. *J. M. Nattier, peintre de la cour de Louis XV*. Paris, 1905. P. 240.

³ Nolhac P. de. *J. M. Nattier, peintre de la cour de Louis XV*. Paris, 1910. P. 24—29.

⁴ Réau L. *Portraits français de Pierre le Grand // Gazette des Beaux-Arts*. 1922. P. 304.

⁵ Réau L. Histoire de l'expansion de l'art français moderne. Le monde slave et l'Orient. Paris-Bruxelles, 1924. P. 84.

⁶ Письма русских государей и других особ царского семейства. М., 1861.

⁷ Réau L. Histoire de l'expansion de l'art français moderne. P. 83.

⁸ Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1887. Т. 2. С. 748.

⁹ Duclos. Mémoires secrets sur les règnes de Louis XIV et Louis XV. Paris, 1791. P. 230.

¹⁰ Réau L. Histoire de l'expansion de l'art français moderne. P. 74.

¹¹ Письма русских государей... № 95, 1717, 2/V.

¹² Там же, № 217, 1717, 5/V.

¹³ Там же, № 96, 1717, 19/V.

¹⁴ Stählin J. Originalanecdoten von Peter dem Grossen. Leipzig, 1785.

¹⁵ Ibid. S. 100. Следует отметить, что в книге Г. К. Фриденбурга «Портреты и другие изображения Петра Великого» (СПб., 1872. С. 15, 16), автор также утверждает: «Кроме портрета Государя описал также копию с портрета Императрицы, привезенного из СПб и... представил ее сидящей...»

¹⁶ Ровинский Д. А. Указ. соч. С. 743.

¹⁷ Там же. С. 749.

¹⁸ Там же. С. 750.

¹⁹ Никулина Н. И. Неопубликованный портрет Екатерины I работы Карела де Моора // *Сообщения Государственного Эрмитажа*. 1958. № 14. С. 21—23.

²⁰ Ровинский Д. А. Указ. соч. С. 744.

²¹ ЦГИА, ф. 468, оп. 43, д. 4, л. 48.

²² Там же, л. 71.

²³ Там же, ф. 9, оп. 2, д. 57, л. 897.

²⁴ Впоследствии И. С. Немилова сделала еще одно предположение о судьбе второго портрета Екатерины I: «В Тронном зале Большого Петергофского дворца в стену над дверьми портрет Екатерины I вставлен рядом с портретами Петра I, Елизаветы Петровны и Анны Иоанновны. Все они выполнены во время оформления зала архитектором Фельтеном во второй половине XVIII века. При реставрации 1968—1969 было установлено, что в портрет Екатерины I врезано погрудное изображение, которое дописано со всех четырех сторон. Эта вставка, соответствующая портрету Натъе, вполне может быть «маленькой персоной» (Каталог, 1985. С. 226). В том же каталоге на 224 с. дается история парного портрета Петра I, о котором И. С. Немилова в этом издании лишь упомянула, тогда еще не располагая достаточными данными о нем. В полном виде рассказ об обоих портретах составил содержание сделанного ею в 1981 году в Монреале доклада на международном симпозиуме по случаю открытия выставки «Никола Ларжильер и его эпоха», одним из организаторов которой и автором раздела в большом каталоге она была.



Г Л А В А
П Я Т А Я

О старых надписях
на старых картинах

«СЕКСТЕТ (ИСПАНСКИЙ КОНЦЕРТ)»
ЛУИ-МИШЕЛЯ ВАНЛОО И
ВОЛНЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ МИРЕ XVIII ВЕКА

О СЮЖЕТАХ, КОТОРЫЕ ПОЯВЛЯЮТСЯ ТАМ,
ГДЕ ИХ НИКТО НЕ ОЖИДАЕТ. КАРТИНЫ
ГЮБЕРА РОБЕРА

О «НЕЗНАКОМКЕ С ПТИЧКОЙ»,
РАНЕЕ НАЗЫВАВШЕЙСЯ
«ПОРТРЕТОМ МАРКИЗЫ ДЕ ПРИ»,
РАБОТЫ ЖАНА-БАТИСТА ВАНЛОО

ПОРТРЕТ ГУДАРА ДЕ ЛАМОТТА,
ПОЭТА И ПУБЛИЦИСТА

Чтение старых надписей на картинах — одно из самых увлекательных занятий для сотрудника музея. По ним можно узнать массу интереснейших вещей о художнике, о событиях в его жизни, об изображении, о владельцах произведения.

Надписи бывают самые различные: на лицевой стороне картины, на ее оборотной, на подрамнике. Бывают они и очень старые, и совсем новые. Они могут быть сделаны самим художником, в подражание ему или вообще вне связи с ним. Трудно даже перечислить все те случаи, когда человеку приходит в голову писать что-то на картине или на ее обороте.

Конечно, самыми интересными надписями являются авторские (их не следует путать с подписями). Иногда они, не являясь непосредственно подписью художника, включают в себя его имя, в других случаях говорят об имени изображенных и об их возрасте. В XVIII веке во Франции надписи несут на себе самые различные функции. На картинах Пьера-Жака Волера, принадлежащих Эрмитажу, обычно изображающих извержения Везувия, рукой автора начертано целое сочинение о том, как он явился очевидцем этого извержения, каково оно было и что он при этом испытал. На других картинах изображенные заказчики держат в руках письма с собственными адресами, на третьих читаются галантные девизы и поэтические строки. Гюбер Робер, художник-пейзажист, писавший по преимуществу руины, любил делать псевдоантичные надписи на изображенных зданиях. Чтение таких начертаний очень помогает пониманию и раскрытию его творчества. Гаснар Гресли не поленился выписать половину латинского алфавита на букваре, который держит в руках одна из его маленьких героинь. Художники любят и в натюрмортах, и в портретах изображать книги, на корешке или титульном листе которых указаны все их данные. Эти книги характеризуют литературные вкусы самого автора или изображенного им человека. Бывают и изображения битв, осад, на которых указаны название и дата события.

Этот очень неполный перечень дает представление о том, чем могут являться авторские надписи. Но на картине бывают сделаны надписи и более поздние. Чаще всего они удостоверяют, что эту картину писал такой-то, что изображены на ней тот-то или событие, имевшее место тогда-то.

Еще шире охват того, о чем свидетельствуют надписи, на подрамнике и обороте картины. Эти надписи лишь в очень редких случаях бывают авторскими. В первую очередь в них со-

держится указание, что картина написана таким-то художником. Верить этому можно после самой тщательной проверки, так как часто подобные надписи сделаны при продаже картин с целью повысить их стоимость. Бывают, однако, отдельные случаи, когда подобные надписи оказываются правдивыми. На втором месте по численности среди надписей на обороте — указания, кто изображен на данной картине. Достоверность их также сомнительна, как и уже упомянутых. Наконец, бесконечной чередой сменяют друг друга имена реставраторов, работавших над данным произведением. Реже мелькают имена коллекционеров, которым оно принадлежало. Вместо надписи с их именем чаще стоит сургучная печать с гербом. Выставки тоже обычно перечислены, но не специально приклеенных к подрамнику ярлыках, относящихся к более позднему времени.

Я не буду в данном тексте говорить о нумерации, проставленной как на лице, так и на обороте. Это номера старых собраний. До первой половины XIX века любители живописи не стеснялись проставлять масляной краской свой номер на лице любого шедевра. Сейчас это дает нам возможность иногда определить, кому и когда принадлежала картина, но произведение искусства вряд ли украшается этой грубой цветной пашленкой.

Наряду с надписями встречаются записи на бумаге. Они бывают прикреплены чаще всего к подрамнику. Обычно такая бумага заполнена текстом. Иногда это переписанная надпись, которая была на обороте картины и исчезла при ее дублировании, иногда текст, который из-за своей длины не мог быть написан на холсте. Тексты самого разного, требующего очень критического подхода содержания. Среди новых текстов попадаются иногда старые, подчас одновременные с картиной.

Работая над надписями, надо все время опасаться, дадут ли они хоть в какой-то мере правдивый текст. Страшнее и сомнительнее всех те, которые кажутся особенно достоверными. Следует всегда опасаться хорошо сфабрикованной фальшивки.

Но, как бы осторожно ни приходилось обращаться с материалом надписей, значение их огромно. Надписи являются ценнейшим источником для атрибуций, для разрешения иконографических проблем, для изучения истории картины, в частности ее прохождения по собраниям. Они дают нам сведения наравне с самыми важными документами (кстати, разновидностью таковых они и являются), но чаще гораздо более непосредственные и конкретные.

«СЕКСТЕТ (ИСПАНСКИЙ КОНЦЕРТ)»

ЛУИ-МИШЕЛЯ ВАНЛОО И

ВОЛНЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ МИРЕ XVIII ВЕКА

Луи-Мишель Ванлоо относится к той же упомянутой мной по поводу «Отдыха Дианы» знаменитой семье художников, работавших при французском дворе в XVIII веке. Луи-Мишель писал много портретов и бытовых сцен. В царствование Екатерины II был моден в России, о произведениях его знали, так как он принадлежал к парижскому кружку просветителей — литораторов и художников, переписывавшихся с Екатериной II. В 1768 году через князя Д. А. Голицына, бывшего в Париже, Екатерина заказала художнику картину, которая в следующем году была привезена в Петербург. Она носила название «Секстет (Испанский концерт)». Картина понравилась и осталась в Зимнем дворце. Я не могу в данном случае безоговорочно согласиться со вкусом любителей живописи XVIII века. Да, действительно, картина написана с большим мастерством. Очень хороши компоновка персонажей, колорит, рисунок. Но вместе с тем в ней есть какая-то приторность, ненужная зализанность и красивость подачи. Однако все это не мешает ей быть интереснейшим произведением и не только потому, что она одна из картин, входящих в самое основное ядро нашего собрания, а и по причинам, о которых я сейчас расскажу.

Картина не представляла большого затруднения для занесения в наш каталог, так как известны были заказ,

художник, дата написания. История ее была несложна: все годы своего существования она провела в Эрмитаже.

На полотне изображено музицирующее общество. Дамы и кавалеры в полуфантастических, стилизованных под испанские костюмах расположились вокруг молодой певицы в белом платье, которая, очевидно, аккомпанирует себе на клавесине. Перед нею видна открытая нотная тетрадь. Прочие члены секстета аккомпанируют ей. Старейший составитель научных каталогов Эрмитажа А. И. Сомов прочел авторскую надпись, выполненную на раскрытой нотной тетради. Он опубликовал ее в своем каталоге эрмитажного собрания французской школы 1903 года следующим образом: «Argentina Del. Sg. Picconi...» С тех пор эта надпись так и переписывалась во всех последующих изданиях без малейших комментариев. Попытавшись ее перевести, я остановилась перед уравнением со многими неизвестными, которое она, оказывается, собой представляла. Во-первых, что такое Argentina? Вероятно, название произведения? Чьего? Некого синьора Picconi (Пиккони). Но такого композитора или хотя бы музыканта-исполнителя не числилось ни в одном справочнике. Естественно, ничего нельзя было узнать и о его произведении.

Я решила, что, очевидно, Сомов чего-то недоглядел и надпись надлежит проверить. Стыду и позору моему не было предела: кто-то из ассистентов Сомова, помогающих ему в работе, действительно недоглядел и чрезвычайно существенно, а мы чуть не полвека повторили эту ошибку.

Надпись была несравненно длиннее и интереснее, чем можно было предполагать. Звучала она так: сверху



47. Л. - М. Ванлоо. Секстет (Испанский концерт)

на нотах было написано: «Del. sig. Gelluri»; ниже на другом нотном листе: «Argeierina 1768 Del. sig. Niccolo Piccini». Между нотными строками, очень стертыми, но, вероятно, понятными специалисту, были вписаны и слова романса: «Si serco, si Dieux l'aime». Расшифровать эту надпись было достаточно трудно, так как картину, вероятно, в свое время и мыли, и чистили и тонкие, как следы от мушиных лапок, начертания букв местами стерлись, но то, что можно было уловить, было достаточно интересно.

Приступила к разбору с первых же слов: «Del. sig. Gelluri». Имя этого синьора удалось найти очень быстро. Так звали итальянского композитора Бальдассаре Галуши (1706—1785), очень популярного в свое время. Начал он свою музыкальную деятельность в шестнадцать лет в Венеции органистом сразу в нескольких церквях. С 1729—1777 годов непрерывно с успехом ставит свои оперы. В 1762 году он был одним из наиболее уважаемых в Венеции музыкантов: стоял во главе капеллы Сан Марко, был директором венецианской консерватории. Уже будучи человеком пожилым, получил приглашение от Екатерины II и приехал в Петербург, где его хорошо знали по часто исполнявшимся отрывкам из опер. В Петербурге по приказу императрицы он обучает оркестр. Музыка и исполнение маэстро пользуются исключительным успехом. Условия, созданные ему в России, по тем временам необыкновенны: оплата 4000 золотых рублей в год, квартира и карета с лошадьми. Эти блага идут ему исключительно из-за личного благоволения императрицы.

Второй человек, поименованный в надписи, еще более знаменит и также играет немалую роль в развитии культуры нашей страны. Это Никколо Пиччинни

(1728—1800) — еще более известный итальянский композитор. Он окончил имеющую в XVIII веке блестящую репутацию консерваторию Сан Онуфрио. Рано проявив дарования композитора, очень скоро сделался горячо любимым не только в Италии, но и в других странах Европы, в том числе во Франции и в России. В 1776 году, уже в зените славы, по приглашению королевы Марии Антуанетты как глава итальянской музыкальной школы он приезжает в Париж. В Париже в это время паходится виднейший представитель немецкой школы Кристоф Виллибальд Глюк, который является властителем музыкальных кругов и общим любимцем публики. Внезапно разгорается война между двумя знаменитыми музыкантами. В ней принимали участие и члены Академии музыки, и профессионалы, и любители от самых высокопоставленных до самых обычных обывателей. Все было пущено в ход: композиторы не щадили друг друга, самая гнусная клевета, инсинуации, сплетни сыпались в равной степени на обоих, как из рога изобилия. Сатирические листовки, памфлеты и эпиграммы вынудили Глюка уехать в 1779 году в Вену.

Но Пиччинни недолго оставался любимцем капризной публики. В 1780 году его затмил приехавший в Париж Саккини. В 1791 году Пиччинни уехал на родину, где доживал свой век при очень стесненных обстоятельствах, так как репутация его была погублена нескрываемой симпатией к Французской революции.

Я не стала бы вдаваться в разбор отношений, создавшихся между обоими композиторами, если бы не имела к тому веских причин. Дело в том, что к этим взаимоотношениям не была равнодушна не только Екатерина II, но и все русские любители музыки. Наи-

более яркими пиччиннистами в Париже были именно друзья Екатерины: Руссо, Мармонтель, Даламбер, Лагард, Гийгоше и даже князь Голицын (не они ли и выжили своими злыми памфлетами из Парижа бедного Глюка?). Поэтому не случайно на картине, заказанной Екатериной II да еще через Голицына, начертаны имена двух любимых императрицей музыкантов, представителей особо популярного в России направления итальянской музыки.

Изображая какой-то концерт, Луи-Мишель Ванлоо, сам, как уже сказано, относившийся к кружку друзей Екатерины, с чистой совестью решил доставить удовольствие высокой заказчице напоминанием о ценных ею композиторах.

Я попыталась найти романс, первые строки которого начертаны на нотной тетради. В 1768 году — год написания картины, который обозначен в надписи, — Пиччинни как будто ничего подобного не писал. Сказать с уверенностью, однако, трудно, так как до нас дошли далеко не все произведения композитора. Незначительная песенка, бывшая недолго в моде, могла и выпасть из круга зрения музыковедов, некогда собравших его произведения. Конечно, было бы интересно узнать, о чем еще напоминает Екатерине II Луи-Мишель Ванлоо, но в конце концов эта деталь нам не так уж и важна. Значительнее другое: как живописное произведение при помощи начертанной на нем его автором надписи вводит нас в совсем другой круг интересов, нежели связанный с изобразительным искусством, как эта надпись заставляет ожить перед нами культурный мир того времени с его спорами, дискуссиями, симпатиями и антипатиями.

О СЮЖЕТАХ, КОТОРЫЕ ПОЯВЛЯЮТСЯ ТАМ,
ГДЕ ИХ НИКТО НЕ ОЖИДАЕТ.
КАРТИНЫ ГЮБЕРА РОБЕРА

Гюбер Робер, безусловно, — один из интереснейших французских художников XVIII века, широко известный у себя на родине и очень ценимый русскими любителями живописи.

Жанр Робера очень характерен для второй половины XVIII века — он мастер архитектурного «руинного» пейзажа. Это отнюдь не значит, что именно Робер открыл подобный жанр для искусства: задолго до него изображения развалин античных зданий существовали в живописи. Руины были обязательной деталью всякого классического пейзажа, в какой бы стране он ни был создан.

В XVIII веке, после открытия Геркуланума и Помпей, после того как археология из забавы любителей и коллекционеров стала постепенно превращаться в науку, в отношении к древним памятникам произошел значительный переворот. Они стали привлекать серьезное внимание, их начали изучать, писать о них серьезные труды. Изображение памятников античности также преобразовалось. Античные здания стали вводиться художниками в произведения уже не как декоративные детали, а как основной сюжет. Художники научились равно ценить в них и гений зодчих древности, и те следы времени, которые накладывали на них свой неповторимый отпечаток.

Руины в картинах блестящего знатока античности Робера всегда имеют романтический характер. Восхищаясь монументами древнего Рима, художник как бы скорбит о минувшем величии далеких веков. Бренность сущего — основной и любимый его мотив. Он вспоминает людей прошлого, создавших эти здания, но не забывает и настоящего — населяет руины веселыми толпами своих современников, разрушающих или способствующих разрушению этих символов былого. Развалины, изображенные Робером, обычно густо населены: в них живут, держат скот, стирают и сушат белье, занимаются самыми повседневными делами. Изредка среди обитателей руин мы видим фигуру художника, или мечтающего в тени полуразвалившегося портика, или деловито набрасывающего что-то в свой альбом. Часто в этой фигуре мы можем узнать самого автора.

Подобные картины Робера, изображающие главным образом памятники Рима, хорошо изучены и описаны. Они всегда стояли в центре внимания его исследователей, так же как частые в его творчестве изображения пышных итальянских дворцов и вилл эпохи Возрождения, полных поэзии парков Версаля или Марли и других живописных мест Франции. Интерес к этим произведениям художника вполне закономерен: они имеют большое значение для истории искусства. Эти произведения прославили Робера среди его современников, за них он получил прозвище *Robert des ruines* (Робер Руинный), ими же заслужил горячие похвалы, а по временам не менее горячую брань Дидро.

Не мудрено, что огромное количество дошедших до нас произведений подобного рода незаслуженно вытеснили на второй план немногочисленные, но оцепь ин-



тересные бытовые картины Робера. Они изучены несравненно хуже его руин.

Мне посчастливилось найти в творчестве Робера совсем новый жанр, никогда за ним не числившийся и не упомянутый ни у одного его исследователя.

Произошло это следующим образом. В Эрмитаже среди очень большого количества произведений Робера имеются две картины, заслуженно считающиеся шедеврами не только этого художника, но и эрмитажной картинной галереи. Это «Бегство» и «Разорители гнезд».

Под этими названиями картины вот уже с 1933 года числятся в Эрмитаже, ранее они хранились в Москве в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, а еще раньше — в собрании Д. И. Щукина. В противоположность большинству своих произведений Робер не изобразил в них какие-нибудь значительные памятники архитектуры. На первой изображена погоня юноши за молоденькой девушкой. Юноша сбегает со ступенек полуобвалившегося мостика, в то время как девушка в быстром движении, от которого развеивается ее одежда, уже почти скрывается за берегом, поросшим густыми серебристыми ивами.

Необычно привлекателен пейзаж с тенистыми деревьями заглохшего парка, каменным мостиком с полукруглой аркой, из-под которой, пенясь на камнях, вытекает ручей, деревенским домом на втором плане, голубоватыми купами ив, среди которых мелькает пленительная фигурка девушки. Вся картина проникнута радостным и поэтическим настроением.

С тем же настроением написана и парная картина «Разорители гнезд». Это еще более на первый взгляд простая сценка: юноша, забравшийся на раскидистое



дерево, протягивает стоящей внизу девушке найденное им гнездо с птенцами. Двое находящихся тут же детей также тянутся к гнезду. Весь пейзаж залит ярким солнечным светом.

В обеих картинах нет ничего, что бы требовало особенно углубленного исследования. Подпись автора имеется, датируются они легко при помощи сравнения с другими произведениями Робера, происхождение их ясно. Сюжет мил, прост. Перед нами две редкие в творчестве Робера бытовые сцены.

Однако существовала одна маленькая подробность, которая сразу изменила ситуацию, заставив заниматься картинами очень серьезно.

Над аркой изображенного в «Бегстве» мостика вделана довольно большая каменная плита, на которой видны остатки стершейся надписи. Робер изобразил плиту очень старой и поврежденной, надпись совершенно неразборчивой. Первоначально я не смогла в ней ничего различить, кроме заглавной буквы «М», потом — слога «Ga» и ниже двух слов, из которых последнее, может быть, было *Puella*, то есть девушка (латынь). Надо сознаться, что более я себя и не утомляла попытками разбора надписи, поскольку Робер изображал их часто и фрагментировал нарочно.

Однако мне не удалось долго сохранять своего покоя. Подбирая разный материал к картинам Робера, я нашла репродукцию его рисунка к «Бегству». Этот рисунок называется «*La poursuite*» («Преследование»), нарисован сангиной и хранится в музее города Валанса. Рисунок является, совершенно очевидно, подготовительным к картине эрмитажного собрания, близость его к «Бегству» бесспорна. Он изображает юношу, стремящегося догнать уже далеко убежавшую вперед де-

вухку. Тем же жестом, что и на нашей картине, девушка протягивает вперед руки, та же калитка остается распахнутой перед юношей, те же ивы растут на берегу, где скрывается беглянка. В рисунке, может быть, только нет того несколько нарочитого изящества, которое художник придал персонажам в картине, да пейзаж имеет меньшее значение.

Но именно рисунок раскрыл нам замысел художника и позволил найти нечто новое и неожиданное: на камне, изображенном на переднем плане, справа, имеется четкая латинская надпись:

Et fugit ad salices et se cupit ante videri.

(В ветлы бежит, но жаждет, чтоб я ее раньше увидел.)

Эта надпись, конечно, и служит ключом к сюжету картины. Надо только найти, откуда эта строка об убегающей девушке. Задача не из легких: Робер был человеком образованным, знал античную литературу и произведения более поздних авторов, писавших на латинском языке.

Поиски были долгие, пришлось просматривать те произведения античных авторов, которые были особенно популярны в XVIII веке. Не обошлось и без помощи друзей-филологов, которые в конечном счете и направили поиск в нужном направлении. Строка оказалась из «Буколик» Вергилия¹ и является частью песни, слагаемой пастухом Даметом в честь любимой им девушки, прекрасной Галатеи. Дамет состязается в пении с другим пастухом — Меналком. Каждый из них поет по две строки песни. Вторая строка из двустипхия Дамета и начертана Робером на камне.

Однако, естественно, что, прочтя надпись на рисунке, я немедленно и очень внимательно стала расшифровывать начертания на картине, к которым первоначально так пренебрежительно отнеслась. При старательном изучении удалось разобрать несколько очень небрежно начертанных и полустершихся слов, могущих показаться значками, имеющими лишь декоративное значение:

Malo... G... Lasciva... Puella

Имея текст «Буколик» в руках, для меня не было уже проблемой выяснить, что это значит. Эти слова вполне соответствовали первой строке упомянутого двустипшия:

Malo [Me] Ga[latea petit] Lasciva Puella

(Девушка резвая, яблоко бросив в меня, Галатея)

Вместе со строкой на рисунке получается полное двустипшие:

Девушка резвая, яблоко бросив в меня, Галатея
В ветлы бежит, но жаждет, чтоб я ее раньше увидел.

Таким образом, совокупность надписей на картине Эрмитажа и на рисунке из музея в Валансе вполне раскрывает замысел художника и, более того, раскрывает жанр картины. Перед нами единственная в своем роде картина Робера на литературный сюжет. А я, вероятно, не будь наводящей надписи, так бы и не добралась до скрытого смысла произведения.

Да и не одного только произведения. Ведь парной картиной к «Бегству» является вторая — «Разорители гнезд». Опять же никто и никогда не задумывался,



почему картины считаются парными: сюжетом они вроде не связаны, масштаб изображения и пропорции у них разные, одинаков только размер. Теперь же все стало ясным: я не обладала никакими добавочными материалами в виде надписей, начертаний, любых знаков, могущих дать указание о сюжете «Разорителей гнезд». Его можно раскрыть, только исходя из дальнейшего текста эклоги III из «Буколик».

Действительно, если пропустить следующее за ним разобранным нами двустишие, которое поет пастух Меналк, то новые строки песни Дамета раскроют содержание «Разорителей гнезд»:

Я для Венеры моей приобрел дары: Я заметил
Место, воздушные где голубки гнездо себе свили².

Таким образом, расшифровка текста доказывает и взаимосвязь картин. К последнему сюжету Робер возвращался не один раз³.

Обе упомянутые картины Робера не следует считать непосредственными иллюстрациями «Буколик» Вергилия, поскольку в эклоге III и речи нет о каком-то конкретном действии.

Робер хорошо знал Вергилия, даже специально изучал и переводил его произведения совместно со своим другом и покровителем меценатом де Бретейлем. Пользуясь текстом «Буколик», Робер, однако, переосмыслил его по-своему. В обоих произведениях изображены не сицилийские пастухи, как следовало бы ожидать по тексту, а современники Робера, одетые в крестьянские костюмы XVIII века, на фоне французского пейзажа с деревенским домом.

Строфы любимого поэта послужили Роберу для объяснения чувств и переживаний изображенных им моло-

дых людей. Очень интересно, что за введение подобных, вполне реалистических персонажей в свои произведения Робер неоднократно подвергался жестокой критике самого передового для своего времени публициста Дидро, считавшего, что их современность идет вразрез с изображением исторических античных памятников и романтических пейзажей⁴. В обзоре Салона 1787 года «Merlin au Salon»⁵ автор возмущенно восклицает: «Что за безумие все офранцузивать!» Именно это качество, с нашей точки зрения, особенно ценное в художнике, проявилось в эрмитажных картинах.

Обращение Робера к сюжетам, заимствованным из Вергилия, не может вызвать удивления. Мы уже говорили о проявлении особенного интереса к античности в XVIII веке. Но для Робера характерно не только это. Он разделяет как представитель своего времени стремление предреволюционного общества, пресыщенного утонченной и изощренной придворной культурой, к чисто внешней простоте, к радостям сельской жизни, к естественным чувствам. Робер, как и другие художники, писатели, поэты, не чужд этим настроениям. Он изображает королевские «фермы» Трианона и Марли и пишет картины, источником для которых являются «Буколики» Вергилия. Однако в его творчестве гораздо более простоты и непосредственности, чем в работах большинства современных ему художников.

Так, благодаря расшифровке надписи, на первый взгляд имевшей лишь декоративное значение, удалось найти совсем новый жанр в творчестве художника Робера. Но, как говорят, «лиха беда начало». Удостоверившись, что такой жанр не чужд художнику, я пересмотрела под этим углом зрения его другие картины эрмитажного собрания. Поиски были удачными: наш-

лось еще одно произведение Робера, написанное на литературный сюжет.

Этим произведением оказалась приобретенная в 1948 году небольшая картинка, тогда условно названная «Пейзаж с отшельником».

Вот в этой картине Робер был действительно самим собой. На ней была изображена характерная для художника руина: часть какой-то арки или дворца с остатками кессонированного свода, с разбитым рельефом на стене и богато орнаментированным пилоном. Тут же виднелись обломанная каннелированная колонна и фрагмент не то античного алтаря, не то саркофага...

Грубые деревянные брусья, из которых сделаны навес и перегородка, превращающие эту руину в жилище отшельника, придают более декоративный характер композиции.

Но внимание Робера уделяется в картине не только «мертвым камням». Среди руин находятся трое персонажей, между которыми происходит какой-то оживленный разговор. На камнях перед алтарем, на который водружен большой деревянный крест, спиной к зрителю стоит отшельник, всю фигуру которого окутывает широкое монашеское одеяние. Монах протягивает руку не то со страхом, не то с протестом в направлении к двум стоящим рядом с ним женщинам. Старшая из них, с покрывалом на голове, подталкивает к монаху совсем молоденькую черноволосую девушку, одетую в традиционный костюм пастушки XVIII века.

Эти персонажи не нохожи на другие, населяющие руины Робера. Назначение тех — дать представление о кипучей жизни, которая, как подчеркивает Робер, продолжается среди развалин и не зависит от крушений империй и форм правления. Обычно его персона-



жи в противоположность фигуркам в пейзажах художников XVII века не связаны между собой какими-нибудь повествовательными сюжетами.

В этой же картине совершенно отчетливы и взаимоотношения между изображенными, и нарастающий между ними конфликт. Раскрытие сюжета удалось сделать благодаря сравнению этой картины с произведением Ф. Буше, старшего современника Робера, находящимся в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Ситуация в картине Буше изображалась совершенно та же, только вместо руин фоном для происходящего служил нарядный декоративный пейзаж.

Картина Буше никогда не утрачивала своего сюжета. Он был зафиксирован за ней еще в эрмитажном каталоге XVIII века (в Москву картина была передана лишь после революции). Называлась она «Gréce Luce», то есть «Брат Люс» по одноименной новелле Ж. де Лафонтена, сюжет которой лег в ее основу.

Сказки и новеллы Лафонтена были необыкновенно любимы и популярны в XVIII веке. Они неоднократно иллюстрировались художниками того времени: иллюстрации Кошена, Эйзена, Фрагонара и других широко известны. Другие художники — Ланкре, Патер, Бертен, Буше, Сюблвйра — черпали в них сюжеты для станковых произведений.

Сюжет картины Робера заимствован из XV сказки второй книги Лафонтена. Новелла именовалась «Отшельник», или, как чаще называли в XVIII веке, «Новелла о брате Люсе». В ней рассказывается о том, как хитрый монах, желая добиться любви молоденькой девишки, является к ее матери под видом святого духа и приказывает отвести дочь к монаху, живущему непода-

леку (то есть к нему самому), так как от их союза должен произойти «великий папа». После трехкратного внушения мать повинуется, но лицемерный монах не сразу соглашается на ее предложение.

Веселое и ироническое повествование заканчивается сообщением, что у «избранной богом» родилась крепкая и здоровая девочка. В эрмитажной картине и изображен момент, когда мать приводит свою дочь к монаху, а тот с притворным благочестием отстраняется от нее.

Сопоставление данной картины Робера с другими произведениями художника позволяет приблизить ее стилистически к группе работ, написанных между 1780—1790-ми годами. Живописность манеры, колорит, особенности костюма девушки дают возможность уточнить датировку картины 80-ми годами XVIII века. Эта датировка может быть подтверждена и близостью картины к рисунку О. Фрагонара⁶ на тот же сюжет, выполненному по заказу герцога Шуазеля, следовательно, не позже 1785 года — года смерти заказчика.

Рисунок Фрагонара, иллюстрирующий другой, менее скромный момент сказки, имеет ряд деталей, общих с картиной Робера. Кажется, что действие, изображенное на рисунке, происходит в тех же руинах, которые запечатлел Робер, и является логичным завершением отношений, возникших между героями этого художника. Фрагонар заимствовал у Робера обломки каннелированных колонн, даже брусья, создающие грубые перегородки. Та же корзинка, что и у Робера, изображена на переднем плане его рисунка.

Сравнение обоих произведений дает возможность предположить в этом случае совместность работы друзей-художников над одной и той же темой, но тракто-

ванной по-разному в силу различия характера и темперамента.

Такое творческое содружество имело место и на более ранних этапах жизни молодых художников. Обычно они писали или рисовали совместно виды Рима и его окрестностей. Существуют картины, в которых Робер выполнял руины или пейзажи, а Фрагонар персонажи и животных. Подобное содружество было очень плодотворным для обоих друзей.

Теперь, в завершение нашего рассказа, несколько слов о сюжете картины, с которым все оказалось несколько сложнее, чем можно было предполагать.

Во всех изданиях «Сказок» Лафонтена есть указания о заимствовании названной новеллы у Боккаччо. Однако в «Декамероне», произведении, из которого Лафонтен неоднократно черпал сюжеты, нет новеллы, которая могла бы послужить основой для этой сказки.

Единственная новелла в этом духе, посвященная разоблачению ханжества и лицемерия монахов, рассказывает о даме, верившей, что ее несравненная красота соблазнила ангела, в конце новеллы оказавшегося хитрым монахом и потерпевшего наказание за свой обман⁷. Оба произведения — и новелла Боккаччо, и сказка Лафонтена — являются злыми и острыми сатирами на духовенство, но устанавливать прямую зависимость сюжета нам кажется невозможным.

Новелла XV Лафонтена ближе к одному из произведений французского Возрождения, написанному в XV веке и неоднократно переиздававшемуся в последующие столетия. Речь идет о сборнике «Сто новых новелл», автором которого первоначально считался король Людовик XI, затем Антуан де Ла Салль.



Новелла XIV (часть I) этого сборника под названием «Le faiseur des Papes, ou l'Homme de Dieu» («Изготовитель пап, или Божий человек»), рассказанная одним из действующих лиц повествования, монсеньором де Крекуа, является прозаическим прообразом стихотворной новеллы Лафонтена. Последний заимствовал не только весь сюжет, но даже характеристику персонажей и отдельные образные выражения, лишь изменив текст в духе XVIII столетия.

Тому, что Лафонтен хорошо знал и широко пользовался сборником «Сто новых новелл», имеются и непосредственные свидетельства. Новеллы IV (1-я книга) и II (2-я книга), как и некоторые другие, снабжены пометками о заимствовании их именно из данного источника. Лафонтен сам указывает на этот сборник как источник своих сюжетов.

Сюжет, обличающий притворное благочестие, лживость и распущенность нравов монахов, очевидно, не случайно выбран Робером. Этот художник, казалось, далекий от какой бы то ни было формы сатиры, написал ряд картин, в которых духовенство представлено далеко не в привлекательном виде.

Так, на различных аукционах XIX века⁸ проходили картины Робера следующего содержания: изображение проповедующего монаха, все слушатели которого заснули; через несколько лет продавался вариант того же сюжета, затем еще более красноречивая картина, изображающая монаха, подглядывающего через окно полуразрушенной церкви за купающейся поселянкой.

Удалось найти картины Робера сходного содержания.

Подобные темы характеризуют художника с совершенно новой нам стороны. Появление их накануне

Французской революции вполне закономерно. Очень вероятно, что все вышеупомянутые картины имеют определенные литературные сюжеты. Решить этот вопрос, имея только их описание, представляется затруднительным⁹.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Эклога 3, стих 65. Цит. по пер. С. Шервинского. М., 1933. С. 33. Перевод не совсем точный.

² *Porta mea Veneri, sunt mihi: panique natavi Ipse locum, aegiae quo congressere palumbes...*

³ См., например, каталог Музея Оранжерии (Catalogue de l'exposition d'Hubert Robert. Musée de l'Orangerie. Paris, 1933, N 200). Вариант композиции под названием «Разоритель птичьих гнезд» ранее находился в собрании Менье, Париж.

⁴ Дидро Дени. Собр. соч. М., 1946. Т. 4. С. 407, 408.

⁵ *Gabillot C. Hubert Robert et son temps. Paris, Libr. de l'art, s.a. P. 134.*

⁶ *Contes de La Fontaine avec illustrations de Fragonard. Réimpression de l'édition de Didot. 1795. Revue et augmentée d'une notice par M. Anatole de Montaiglon. Paris, 1883.*

⁷ Боккаччо. Декамерон. М., 1937, Т. 1. День IV. Новелла 2. С. 328.

⁸ В 1866 году на аукционе собрания Буатель (Vente Voitelle). В 1892 году — Гюло (Vente Hulot). В 1873 году — Папен (Vente Papin).

⁹ В дополнение к рассказанному см. также: Немилова И. С. Еще раз о сюжетах картин Гюбера Робера // *Труды Государственного Эрмитажа. 1982. Т. 22. С. 69—72.*

О «НЕЗНАКОМКЕ С ПТИЧКОЙ»,
РАНЕЕ НАЗЫВАВШЕЙСЯ
«ПОРТРЕТОМ МАРКИЗЫ ДЕ ПРИ»,
РАБОТЫ ЖАНА-БАТИСТА ВАНЛОО

Портрет этой хорошенькой женщины, с чуть манерным наклоном головы и изящным движением ручки, не то грозящей, не то предостерегающей маленькую канарейку, сидящую у нее на пальце, интересовал меня давно. Очевидно, не исключительное качество картины привлекло меня: она находилась в экспозиции, что уже говорило о ее художественных достоинствах, но в зале, посвященном французскому портрету XVIII века, имеется много и лучших произведений. Манила меня скорее биография Агнес Бертело де Пленеф, маркизы де При (1698—1727), так звалась полным именем милостивая «Дама с птичкой». Эта молодая женщина славилась некогда своим острым умом и предприимчивостью. Но на что обратить эти качества, когда имеешь несчастье жить в начале XVIII века, принадлежать к аристократической семье да еще вдобавок слыть одной из первых красавиц Франции? Было только две возможности: увлечься любовью или политикой.

Агнес де Пленеф принялась и за то, и другое, начав, естественно, с первого. Все мемуары начала века описывают ее блистательные победы. Но главной для нее была связь с Генрихом Конде, герцогом Бурбонским, первым министром Франции. Положение его признанной фаворитки открыло ей и вторую возможность—заняться политикой. Политические интриги ста-

ли ее профессией: брак короля Людовика XV с Марией Лещинской, польской принцессой, был делом ее рук. Герцог Бурбонский вел политику дальнего прицела, и родственные отношения польского и французского королевских домов создавали очень большие возможности для ведущего положения Франции в Европе. Говорилось о том, что на польский трон тоже хорошо было бы посадить принца французской крови, намекали на возможность избрания Конти, но и род Конде был одним из древнейших и знатнейших.

Агнес принимала участие и в крупных финансовых аферах, которые в начале XVIII века совершались одна за другой. И вдруг эта блистательная женщина, которой Вольтер посвящал стихи и вокруг которой концентрировалось самое избранное общество, решила уйти от всего — двадцати девяти лет она отравилась. Современники повторяли слова будто бы оставленной ею записки: жизнь слишком скучное занятие, чтобы посвящать ему излишне много времени.

Как-то жаль было эту женщину, по-видимому, гораздо менее заурядную, чем сонм фавориток, правящих Францией после нее. Она, безусловно, была пустоцветом, но кем она могла бы стать?

Ее портрет поступил в Эрмитаж в 1919 году из собрания Ферзен с классическим названием «Портрет неизвестной». О художнике, написавшем его, свидетельствовала старая надпись на обороте. Она, очевидно, была нанесена на какой-то предыдущий подрамник картины. Впоследствии, когда при реставрации картина была натянута на другой, то кусок дерева с надписью был вырезан из предыдущего подрамника и вставлен в новый. Текст надписи гласил следующее: „Peint par Vanloo à l'hotel de Soisson en 1721, pour monsieur de Doux

menil. NB c'est Jean Baptiste Van Loo d'ont il s'agit né à Aix 1684 mort ibid 1745".

В переводе это означает: «Написан Ванлоо, в отеле Суассон в 1721 для господина Думениля — речь идет о Жане-Батисте Ванлоо, который родился в Эксе в 1684, умер там же в 1745». В музее было безоговорочно принято имя Ж.-Б. Ванлоо, данное этой надписью. Один из сотрудников Эрмитажа нашел и имя дамы. Портрет оказался гравированным Ф. Шеро. Гравюра давала возможность назвать даму Агнес де При.

Однако атрибуция этого портрета вызвала у меня сомнения. С моей точки зрения, он не мог принадлежать Ж.-Б. Ванлоо. Этот художник, писавший тяжеловесные парадные портреты, традиционные и пышные, знакомый мне и по репродукциям, и по его произведениям, хранящимся в Эрмитаже, не мог написать такого подчеркнуто изящного, легкого, чуть манерного портрета. Мне не удалось найти в творчестве этого мастера произведений, аналогичных нашему.

Далее сомнения усиливались характером самого портрета маркизы де При. Его светлая, несколько условная цветовая гамма, характерная для развития стиля рококо, казалось, была близка к середине XVIII века и плохо согласовывалась с датой надписи 1721 года. Это предположение укреплялось еще и другими соображениями: костюм и прическа дамы тоже «тянули» к более позднему времени.

Однако, считая что у меня предвзятое мнение в отношении старых надписей, я решила посмотреть, не даст ли мне что-нибудь для определения художника та самая гравюра Шеро, на основании которой была распознана изображенная. На гравюрах обычно ставят две подписи: гравера, исполнившего ее, и художника, с



чьей картины было выполнено изображение. Кстати, посмотреть на гравюру с картины было тоже чрезвычайно полезно.

В отношении художника гравюра разочаровала меня до крайности. Подпись под ней была, но какая! «Vanloo pinx», то есть «Писал Ванлоо». Как я говорила, Ванлоо было целое семейство, которое работало с самого начала века вплоть до его завершения.

В гравюре еще было нечто неожиданное. В тексте под ней, там, где обычно пишется, кого или что изображает гравюра, ни одним словом не было упомянуто, что портрет изображает маркизу де При. Там вообще не стояло никакого имени. Текст под гравюрой был стихотворным. Некий г-н Вердюк, очевидно, поэт, специализировавшийся на подписях под гравюрами, посвящал свои строки в основном сидящей на пальшке дамы канарейке и ее счастью быть в плену у столь прекрасной хозяйки. И более в этом тексте ничего не было. Разочарованию моему не было предела, поскольку моим предшественником определение портрета не было опубликовано и никакой «рабочей кухни» не было оставлено. Очевидно, надо было проделывать всю работу заново.

Пока же мое внимание остановил следующий факт. В пару к гравюре с нашего портрета Шеро гравировал другую, очень близкую по стилю, характеру и композиции к армитажному. Он тоже изображал молодую женщину, сидящую вполборота к зрителю и опирающуюся на подушку, положенную на каменный подоконник. В руках дама держала голубя. Под этим изображением имеются те же подписи: художник Ванлоо, гравер Шеро и стихи, не раскрывающие ни в какой мере имени изображенной. Пришлось обратиться к справочни-

кам. К счастью для историков искусств, учет гравированных произведений ведется издавна и гораздо точнее и толковее, чем учет произведений живописи. Каждая гравюра со всеми к ней относящимися данными находит место в справочнике. Справочников много, и каждый добавляет что-нибудь к сведениям предыдущего. Из этого материала можно сделать много очень интересных выводов.

И вот в этих-то трудах впервые и появилось имя маркизы де При в отношении гравюры с нашего портрета. Однако и тут дело не обошлось без курьеза. Справочник Ле Блана 1856 года считал даму маркизой де При при атрибуции картины Луи-Мишелю Ванлоо; Фирмен-Дидо 1875—1877 годов приписывал ее Карлу Ванлоо; Порталис и Беральди 1880 года дипломатично приписывали ее просто Ванлоо. Справочник Наглера 1849 года еще ранее относил картину к Луи-Мишелю Ванлоо, к нему присоединялся и Овре 1882—1885 годов¹.

Если между учеными — составителями справочников — не было согласования в имени художника, написавшего портрет, они приписывали последний по очереди всем Ванлоо, работавшим в XVIII веке, то все они с полным единодушием считали изображенную даму маркизой де При. При этом они неизменно указывали и первоисточник, из которого позаимствовали это имя. Этим первоисточником они считали некий список гравированных портретов, приложенный к капитальнейшему историческому справочнику, называемому «Bibliothèque historique»².

Не буду затруднять читателя подробностями своих мытарств со всеми этими высокоучеными трудами. Отсылая интересующихся к примечаниям, скажу лишь одно — в списке, на который ссылаются все справочни-

ки, никаких объяснений, почему данная дама названа маркизой де При, не приводится. А в самом объемном увраже в списке портретов знаменитых людей указывается лишь на единственный известный портрет этой дамы, выполненный в технике рисунка неизвестным мастером³.

Таким образом, все справочники, не удосужившись проверить приводимые ими данные, повторяли в течение XIX века совершенно безответственное и бездоказательное определение.

Следует отметить, что во всех упомянутых трудах дается имя и дамы с голубком, изображенной на гравюре, парной к даме с канарейкой. Она называется в них г-жой де Сабран, знаменитой фавориткой регента герцога Орлеанского, правившего при малолетнем Людовике XV. Никаких обоснований этому имени мне также не удалось найти. Имя же художника, которому приписывается этот портрет, меняется с такой же легкостью, как и имя создателя портрета дамы с канарейкой.

Я попыталась внести свою лепту в таинственную историю дамы с канарейкой.

Если верить, что надпись действительно принадлежала старому подрамнику данного портрета, а не была при очередной перепродаже картины заимствована совсем из другого источника, то портрет выношен в отеле Суассон. Этот небольшой дворец был подарен некогда королевой Екатериной Медичи роду Бурбон-Конде и частично после всех перестроек и продаж принадлежал ему и в XVIII веке.

Можно предположить, что портрет маркизы де При исполнялся в доме ее возлюбленного. Но этот аргумент, взятый без другого подтверждения, все-таки слишком



Quelle part
 Sur votre belle Main ce Captif enchante ? Le Coeur, ne libre Iris n'a de plus chère envie
 De l'aile méprisant le secours et l'usage, Que d'attendre, au plutôt, le Temps de songer
 Content de badiner, de pousser son Ramage: Est-il voulu de Temps, si deux, mais trop L'œuvre
 N'a pas pour être heureux, besoin de Liberté. Ah ! que la Liberté nous pèse dans l'air !
à Paris chez D'Anson le premier sur le boulevard, au grand N. N. 100.

несостоятелен. Могут быть, как вы это скоро увидите, и другие толкования этой надписи.

Таким образом, я отвергла атрибуцию картины Ж.-Б. Ванлоо, отвергла определение портрета как изображение маркизы де При. Ничего позитивного при этом без дальнейших изысканий предложить не смогла.

Начнем же скорее эти изыскания.

Как всегда, в первую очередь надо просмотреть всю возможную литературу и источники XVIII века. Смотрю для начала подряд все каталоги знаменитых ежегодных выставок-салонов. Никакой маркизы де При, ни одного из Ванлоо в них нет. Перелистываем каталоги выставок Академии св. Луки — опять нет. Нет и в критическом разборе, посвященном другим выставкам, нет в газетных материалах, нигде ничего нет.

Наконец, в беллетризированной биографии Ж.-Б. Ванлоо, написанной неким Гуссэ в 1842 году⁴, нахожу игривые строки о том, как г-жа де При пожелала поцеловать художника во время позирования и что из этого вышло. Ссылка сделана на мемуары Ш. Колле, известного драматурга XVIII века, издавшего свои письма и мемуары. Читаем и то, и другое, не находя ничего, солгал Гуссэ! Взял наверняка сведения из уже допустивших в это время ошибку справочников и свалил все на Колле.

И вот луч света в темноте: одна строчка в каталоге Салона 1763 года, дающая возможность сделать кое-какие положительные выводы. Строчка отнюдь не посвящена маркизе де При, а просто гласит следующее: Луи-Мишель Ванлоо выставил портрет дамы с голубем в руках, опирающейся на подоконник. Так ведь это моя вторая, парная дама. Сомнений быть не может — и голубь, и окно — все существует на гравюре.

Никакого имени в каталоге не указано, значит, художник его и не давал. Кроме того, Сабран, именем которой была названа гравюра, в 1763 году было бы 68 лет. Лучшего доказательства того, что это не она, пожалуй, быть не может.

Какие же я могу сделать выводы из этой одной-единственной строчки каталога? Мне кажется, что дело с именем обеих дам обстояло очень просто — были гравированы две привлекательные женские головки работы Луи-Мишеля Ватлоо (необязательно даже портретных. Во французском искусстве этого времени «*têtes d'expressions*» — «головки с выражением» — составляли немаловажный раздел). Чтобы привлечь внимание покупателей к тиражу гравюр, изображенные были названы громкими именами, пользующимися широкой, хотя и довольно печальной известностью.

Как я старалась доказать и как это подтверждает каталог Салона 1763 года, портреты относились к середине века, даже, точнее, к его второй половине. К этому времени, естественно, внешность обеих дам уже сильно подзабылась и такая вольность была допустима. Кстати, это вовсе не единственный подобный случай. В XVIII веке гравировали портреты фавориток Генриха IV, ничего не имеющие общего с их реально сохранившимися изображениями. Гравировались с таким же основанием и галереи изображений французских королей и королей средневековья или целые серии портретов героев римской истории. Получившее широкое хождение, не имеющее никаких оснований определение, но-видимому, достаточно прочно вошло в обиход и попало в справочники.

Таким образом, переходя к каталожному стилю, суммирую: портреты дамы с канарейкой и дамы с го-

лубком не являются работой Жана-Батиста Ванлоо. Портрет дамы с голубком документально атрибутируется Луи-Мишелю Ванлоо. Судя по их полному стилистическому и прочему сходству, портрет дамы с канарейкой также написан этим мастером. Сравнение нашего портрета с его известными работами дает самые положительные результаты. (По-видимому, у авторов гравюрных справочников, пастойчиво поминавших Луи-Мишеля, ведь за него большинство голосов, имелись какие-то веские основания приписывать картину именно этому члену семьи Ванлоо.)

Датироваться дама с канарейкой по аналогии с дамой с голубком может тем же временем, то есть 1762—1763 годами. Она могла бы даже фигурировать на той же выставке в Салоне как парная к даме с голубком, так как в каталоге после аннотации к этой картине идут слова: и еще (выставлено) несколько картин под теми же номерами.

Портрет не изображает маркизу де При. Узнать, кто его модель, так же как и модель второго портрета, не удалось да и вряд ли удастся.

Надпись на обороте картины, с нашей точки зрения, выполнена позже картины и гравюры, недаром в первой ее части мы видим, так же как и на гравюре, фамилию Ванлоо без имени. Это мог сделать человек, имеющий перед глазами определенный образец. Вторая часть надписи дополняет первую, в ней разъясняется, о каком Ванлоо идет речь, но господин Думениль и отель Суассон остаются нерасшифрованными.

Ну вот, теперь как будто немного распуталась история дамы с канарейкой. Пришлось перевернуть тома литературы, прежде чем собрались скудные крупицы сведений, на которых я постаралась построить свои



Rem. des. d'après le tableau de Philippe de Champaigne, au grand Musée.

*Qu'un tombeau Artisan Esclave du Sceptre,
 Des Objets qu'il nous peint vante tous les Arts;
 Ni Dessin, ni Couleur, ne nous rappellent pas,
 Et West avec mépris, voit le zain ridicule.*

*Mais voyant de Philis les Attraits ravissans,
 Exprimés d'une Main hardie, ingénieuse,
 Du plus charmant des Dieux l'air leur impose,
 Songez de nos Coeurs, et sçavez tous nos sent.*

выводы. Выводы? Это еще далеко не выводы, это только вариант таковых, только вариант и, быть может, не последний.

А теперь пусть терпеливый читатель проникнет в историю совсем другой женщины, которая тоже «Дама с канарейкой».

Если раскрыть каталоги Салонов, о которых я неоднократно упоминала, за 1741 год, можно увидеть: на выставке этого года экспонировался портрет некой г-жи Саразен с канарейкой, сидящей на ее пальчике (подобное описание встречается в каталоге Салонов один раз за весь XVIII век). Портрет был выполнен второстепенным портретистом Этьеном Гесленом. В художественных журналах и газетах того времени, как, например «Mercure de France», его имя несколько раз упоминается, но как-то вскользь. Фигурирует оно и в протоколах заседаний Академии живописи, членом которой он состоял. Неоднократно встречаются упоминания о выполненных им портретах в каталогах Салонов, где Геслен достаточно часто выставлялся. Сравнение нашего портрета с его произведениями, однако, более чем затруднительно. Сохранились только один из его портретов, изображающий врача и находящийся на Faculté de Medecine (Медицинская школа) в Париже, и гравюра Одрана с его портрета Монтфокона. Сравнение женского портрета с мужским да еще в гравюре почти никогда не может дать каких бы то ни было серьезных результатов.

К сожалению, не дало оно ничего положительного и в данном случае.

О Саразен я могу лишь предположить следующее: она, вероятно, супруга Жана-Батиста Саразена, пейзажиста, миниатюриста и театрального художника,

имевшего звание *peintre decorateur des menus plaisirs du roy*.

Я делаю это предположение на чрезвычайно зыбкой почве. В каталогах Салонов обычно при женских портретах шла очень точная социальная характеристика изображений: поминались либо все титулы, либо точно указывалось, кем является муж или отец изображенной. Только хорошо знакомые устроителям выставки жены художников избегали этой характеристики: о них писали кратко — г-жа Токке, г-жа Авед, г-жа Ванлоо. Г-жа Саразен упомянута в каталоге именно таким образом. Это и дает мне возможность видеть в ней жену художника Саразена.

Упомянутый Ж.-Б. Саразен принадлежал к династии художников и скульпторов, родоначальником которой был известный скульптор Жак Саразен, работавший очень много по заказам королевской семьи и ее ветви Бурбон-Конде. Ему принадлежит монументальный мавзолей, в котором было похоронено сердце Генриха Бурбон-Конде. Этот момент очень интересен, так как указывает на связи семейства Конде со скромными Саразенами.

В XVII и XVIII веках очень часто бывало, что какой-нибудь художник, получив работу от вельможного заказчика, причислялся к его свите, как тогда выражались, к его дому и часто со всеми своими домочадцами переселялся к своему покровителю (так жили, например, художники Ш. де Лафосс и А. Ватто у мецената Крозá).

Это дает основание вновь вернуться к таинственной надписи на обороте картины «Неизвестная с птичкой»: «*Peint par Vanloo, à l'hotel de Soisson. . .*», что означает, повторяем: «Написана Ванлоо в отеле Суассон». Как

я упоминала при первой попытке интерпретации надписи, отель Суассон принадлежал роду Бурбон-Конде. Поэтому художник, писавший г-жу Саразен, мог бы сделать пометку о выполнении ее портрета именно в этом особняке.

С большей натяжкой можно объяснить, кто такой Думениль или Дюмениль, упомянутый в надписи. Так звали ректора Академии св. Луки, возглавлявшего ее в 40-е годы XVIII века. Если картина, попавшая на выставку Салона, первоначально предназначалась для выставки Академии св. Луки, то надпись на пей о ее предназначении для г-на Думениля вполне правомерна. Остается, к сожалению, по-прежнему неясной только первая часть надписи: «1721... Van Loo». Дата и имя не находят себе места и в этом варианте...

Вот теперь, кажется, приходит к концу история дамы с канарейкой. Я раскрыла читателю все свои карты, высказала все сомнения и размышления. Я считаю, что оба варианта совершенно равноценны. Какой из них ближе к истине, я действительно не знаю. Очень может быть, что существует третий, единственно верный, но пока не открытый. Если читатель не найдет его, то пусть выберет из этих двух тот, который ему больше нравится. И да не смущает его надпись, как смущала она меня, потому что, хотя я по долгу службы и не выпускала ее все время из поля зрения, все же она, вероятно, поздняя и заняла свое место только из-за фигурирующей в ней фамилии Ванлоо.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Le Blanc Ch. Manuel de l'amateur d'estampes. Paris, 1854—1856. Т. 2, N 16; Firmin-Didot. Les graveurs de portraits en France. Paris, 1875—1877. Т. 1. P. 83, N 262; Portalis R. et Béraldi H. Les Graveurs du XVIII^e siècle. Paris, 1880. Т. 1. P. 385, N 11; Nagler G.-K. Neues allgemeines Künstler-Lexicon. München, 1849. B. 19. S. 375; Auvray L. Dictionnaire Général des artistes de l'école française. Paris, 1882—1885. Т. 2. P. 251.

² Lelong P. Bibliothèque historique. Paris, 1768—1778. Т. 4.

³ Не этот ли рисунок, который был впоследствии в собрании Ораса Уолпола в Стробери-хиллс, и упоминается в каталоге распродажи этого собрания? (Strawberry Hills. The Renowned Seat of Horace Walpole. Mr. George Robins, auctions of 25/IV 1842. P. 223.)

⁴ Houssay H. Les Vanloo // *Revue des deux mondes*. 1842. Juillet — Septembre. P. 499.

ПОРТРЕТ ГУДАРА ДЕ ЛАМОТТА, ПОЭТА И ПУБЛИЦИСТА

Перед нами портрет розовощекого полного человека с веселым и каким-то особенно живым лицом. Одет он несколько небрежно: на нем нет ни кафтана с кружевным жабо, ни парика с локонами, полагающихся по моде XVIII века, а лишь уютный халат с опушкой, из-под которого виден торчащий ворот расстегнутой рубашки. На голове лихо заломленная своеобразной формы шапка. Портрет по своему характеру очень далек от типичного парадного и репрезентативного портрета своего времени. Он считался изображением писателя Гудара де Ламотта работы Алексиса Гриму. Атрибуция и определение изображенного были сделаны А. Н. Бенуа еще в 1906 году, когда картина принадлежала собранию Мятлевых (в 1922 году перешла в Эрмитаж). Опубликована картина Александром Николаевичем в «Золотом руне» в 1906 году в статье, посвященной мятлевскому собранию. В ней автор не приводит никаких атрибуционных доводов, а говорит о принадлежности произведения Гриму, как о чем-то само собой разумеющемся.

Мне кажется, что Александр Николаевич принял атрибуцию и определение личности, существовавшие раньше. Дело в том, что таковые имелись в разнохарактерных надписях на обороте. Во-первых, к подрамнику была приклеена выцветшая бумага, на которой



различными почерками, но одними чернилами была сделана надпись. Она состояла как бы из двух частей. Первая из них, написанная округлым, нарочито четким почерком, гласит следующее: «Antoine Houdart de la Mothe de l'Académie Française né à Paris le 17 Janvier 1672». («Антуан Гудар де Ламотт, член Французской Академии, родился в Париже 17 января 1672».) Вторая часть — четверостишие — располагается под первой и написана поздним почерком, скорописью, с наклоном вправо. Отдельные слова исчезли с пожелтевшей и запылившейся бумаги. Их удалось восстановить по старой инвентарной карточке, составленной еще в то время, когда вся надпись была удобочитаемой. В тексте поэтому берем эти слова в скобки:

Philosophe riant [et poète sublime]
à l'exacte Raison il aservit la Rime.
Dans les siècles de dieux mortels
il [eut] obtenu des autels.

(Насмешливый философ [и возвышенный поэт] он по праву покорил себе Рифму. В эпоху смертных богов [ему] воздвигали алтари.)

Эта надпись с достаточной точностью определяла, кого изображает портрет. Последние ее строки даже намекали на факты из биографии писателя. В своих произведениях Гудар де Ламотт выступал против условностей классицизма за более современную трактовку тем.

Кроме надписей на листочке бумаги, идентифицирующих личность изображенного, непосредственно на картине была еще одна надпись: на обороте холста стояло крупно и отчетливо имя художника «Grimou».

Возникшие еще в начале изучения этой картины сомнения столь исчерпывающие надписи не рассеяли,

а скорее усугубили. Я сомневалась, что картина принадлежит Гриму. Она ничем не напоминала этого художника. Я сооставила портрет с его бесспорным произведением «Молодая женщина в театральном костюме» из собрания Эрмитажа, а также с не менее бесспорными картинами в Лувре, Дрезденской галерее и турецком Музее изящных искусств, но эти сооставления никак не позволяли приписать Гриму наш портрет.

Алексис Гриму — один из самых характерных французских рембрандтистов рубежа XVII—XVIII веков. Как большинство французских художников того направления, он вовсе не усвоил основных принципов великого голландского мастера, но зато по-своему воспринял некоторые технические особенности живописи Рембрандта. Не обладая ярким живописным талантом, он и в этом пошел недалеко. Художник стремился только научиться лепке живописных форм белилами, многослойным лессировкам и умению пользоваться эффектами, создаваемыми рельефом красок. В какой-то мере он заимствовал у Рембрандта светотеневые решения, сильно их упрощая. Вероятно, из ранних произведений того же мастера взяты береты, вышитые драпировки, широкополые шляпы, рельефные украшения — обычные элементы костюма персонажей Гриму.

Все эти элементы можно обнаружить в какой-то степени в написанной Гриму женской головке, принадлежащей Эрмитажу, и невозможно увидеть в портрете Гудара де Ламотта. Надпись с именем художника на обороте картины, выведенная черной краской, кажется мне явно сфальсифицированной. Она находится на старом потертом холсте, который наклеен сверху на новый дублировочный холст. Можно допустить, что холст, на котором она написана, был когда-то дублировочным,

затем он был снят ввиду обветшания, заменен новым, и ради сохранения надписи наклеен поверх него. Этот вариант не выдерживает критики, во-первых, потому, что холст с надписью в достаточно хорошем состоянии и будь он дублировочным, было бы нецелесообразным его менять, а во-вторых, такое бережное отношение к старым надписям появилось лишь за последние три-четыре десятка лет, а в данном виде картина была уже к началу нашего столетия. Вернее всего был взят старый холст с надписью и наклеен на не относящуюся к нему картину для того, чтобы утвердилось хотя и не знаменитое, но все же известное имя.

Требовала самой тщательной проверки и надпись на листке, прикрепленном к подрампику. Бумага была не начала XVIII века, а гораздо более поздняя, почерки разновременные, хотя и вся она написана теми же чернилами, что казалось особенно подозрительным. Здесь в равной степени могло быть два случая — вся надпись полностью сфальсифицирована или просто прикреплен новый листок, повторяющий какой-то старый текст. Этот текст мог быть написан на обороте картины до ее дублирования, мог быть помещен и под гравюрой с данной картины, если она существовала.

Добавочных иконографических исследований требовал и тот факт, что, как известно, Гудар де Ламотт ослеп между двадцатью восьмью — тридцатью годами, а на нашем портрете изображен человек старше этого возраста, но зрячий и даже с очень живыми и веселыми глазами и выразительным взглядом.

Пожалуй, логичнее всего было начать исследование с иконографии. В отделении гравюр, куда неизменно приходится обращаться при всех изысканиях, нашлось два листа, изображающих Гудара де Ламотта.



*Antoine Houdart de la Motte
de l'Academie Françoise*

Первая гравюра была очень невелика по размерам и ремесленна по выполнению. Подписей художника и гравера под ней не было, и только надпись «Houdart de Lamott» удостоверяла изображенного. Отдельные элементы гравюры сходились с нашим портретом: Гудар был также изображен в полуфантастическом головном уборе, не то шапке, не то тюрбане, в расстегнутом халате с торчащим из-под него воротником рубашки. Однако искать сходство лиц было затруднительно ввиду примитивности гравюры. Можно, однако, было говорить об общности типа изображенных. Зависимость гравюры от портрета установить с точностью не удалось. Имелись, как было уже сказано, какие-то общие элементы: и гравюра, и портрет давали погрудные изображения (гравюра была в обратную сторону). Но существовали и расхождения: на портрете изображение срезано ниже, написаны руки, держащие платок; на гравюре срез был выше, рук не было видно.

Вторая гравюра оказалась интереснее. Она воспроизводила более значительный портрет Гудара де Ламотта. Ее хорошее выполнение не давало возможности сомневаться в том, что перед нами то же лицо, что и на эрмитажном живописном портрете, только на гравюре этот человек был значительно моложе, нежели на портрете. Гудар де Ламотт опять (третий раз подряд) был изображен в том же фантастическом головном уборе и расстегнутом халате с вылезавшим воротником рубашки. Этот костюм не мог быть случайностью — что за фантазия портретироваться только в таком сугубо домашнем виде! Очень много общего в этой гравюре с нашим портретом: подход к изображенному, портретное сходство, отдельные детали. Гравюра также имела подписи: «Ranc pinxit, N. Edelinck sculpsit» («Ранк напи-



сал, Н. Эделинк гравировал») и указание, что она изображает Гудара де Ламонта.

Таким образом, выяснилось, что приклеенный к подрамнику листок с именем изображенного не обманул пас, а надпись Гриму па холсте, как я и ожидала, оказалась фальшивой.

Необходимым казалось установить взаимную связь между портретами и гравюрами и попутно решить еще кое-какие вставшие передо мной вопросы.

Было ясно, что наш портрет — не отдельное, случайное произведение, а звено в какой-то цепи взаимосвязей, которую предстояло установить. Об этом свидетельствовали и общие с другими изображениями детали, и постоянно повторяющийся костюм, и то, что Гудар был изображен, несмотря на возраст, зрячим. Значит, портрет был выполнен не с натуры, а с какого-то готового прототипа.

Этим прототипом, как мне кажется после всех поисков, является портрет поэта работы Ранка, знакомый нам по второй гравюре. Ясно, что гравюра с надписью «Ранк» была непосредственным воспроизведением этого исходного портрета, считающегося одним из самых значительных в творчестве художника. Очевидно, с этого уже гравированного портрета была сделана ремесленная перегравировка только погрудного изображения поэта без всяких деталей, с сохранением только общих черт: поворота, общего силуэта, костюма. Эта гравюра вероятнее всего должна была украшать издание какого-нибудь из его произведений.

Эрмитажный портрет относится к основному портрету Ранка, так же как относится друг к другу разобранные нами гравюры. Закономерность в данном случае может просто уложиться в математическую пропор-



цию. Наш портрет является, вероятно, частичным повторением большого портрета, упрощенным, несколько измененным композиционно, сохранившим поворот, движение, детали костюма. Выполнен он позже оригинала, вероятно, на несколько лет: лицо изображенного старше, более оплывшее и обрюзгшее, но перед нами зрячий человек, а не слепой, каким был Гудар де Ламотт в эти годы. Это и понятно, если допустить мысль, что портрет сделан с прототипа, а не с натуры. Очень трудно было бы уточнить эту атрибуцию дальше, располагая только гравюрным материалом. Наш портрет, очевидно, так и остался бы с названием «Гудар де Ламотт. Портрет выполнен по типу Ж. Ранка», если бы мне не посчастливилось сперва увидеть портрет маркграфа Саксонского работы Ранка в Моридбурге, а затем особенно важный для дальнейшего анализа портрет художника Вердье его же работы в Национальном музее Версаля.

В портрете художника Вердье есть моменты общности с эрмитажным портретом Гудара де Ламотта. Та же живопись с красноватыми и коричневыми тонами. Очень близки трактовки форм, в частности лепка лиц в обеих картинах.

Исходя из этого, я с большой уверенностью могу высказать мнение, что наш упрощенный портрет Гудара де Ламотта, вероятно, выполнен самим Ранком. За это говорят не только черты сходства между портретами, но и черты различия, которые есть между большим и нашим Гударом де Ламоттом: шапка сохраняет свой силуэт, но меняется материал, халат расстегнут, но не одинаково, его опушка меняется, не вполне сходно написана рубашка. Такие вольности вряд ли позволят себе обычный копиист.

Мне кажется, что Ранк получил заказ на второй портрет поэта, может быть, даже после смерти последнего. Такие портреты Академия живописи заказывала для того, чтобы увековечить своих членов. Художник выполнил его, взяв за образец свое же, имевшее успех произведение.

Творчество Ранка мало известно, и в наше определение могла вкратиться ошибка, но нам оно представляется весьма вероятным.

Несколько слов необходимо сказать об интересной личности нашего героя.

Антуан Гудар де Ламотт (Antoine Houdart de la Motte, 1672—1731) происходил из духовной семьи и был воспитан для принятия духовного сана или для юридической карьеры. Однако больше всего он увлекался театром и литературой. Неудача его первой пьесы «Оригиналы» (1698) поверг поэта в такое уныние, что он удалился в траппистский монастырь. Однако обет вечного молчания, которому ему надлежало подчиниться, был меньше всего совместим с его бешеным темпераментом спорщика, готового вести бесконечные дискуссии, резкого критика и заядлого говоруна. Поэтому очень скоро Гудар де Ламотт сбежал в Париж продолжать писательскую деятельность. Дальнейшая жизнь была сложной и противоречивой. Его произведения при постановке на сцене были многократно освистаны, а между тем он считался лучшим украшением двух соревнующихся литературных салонов: герцогини де Мэн, в котором он встречался с поэтом Ла Фаром и со своим близким другом Фонтенелем, одним из интереснейших людей XVIII века, поэтом, критиком, философом и ученым; и маркизы Ламбер, где своими людьми были Монтескье и Мариво. Другие противоречия

были еще более разительны: он создал, по его мнению, лучший перевод «Илиады», но был главой большой группировки, выступавшей против увлечения классикой. Правда, его перевод «Илиады» отличался некоторой особенностью: он считал, что святотатством является переводить всего Гомера подряд с вероятными позднейшими наслоениями и неудачными местами. Поэтому из двадцати четырех песен «Илиады» он сделал только двенадцать. Непонравившееся ему описание пиршества Ахилла он заменил своим, так же как и обстоятельства смерти Гектора. Его работа была местами переводом, иногда вариантом на тему, иногда выдумкой.

Если в настоящее время такое отношение к классическому намятнику литературы кажется абсурдным, то в XVIII веке это было возможным. Правда, подход Гудара к классике вызвал бурю дискуссий, тема которых еще более расширилась благодаря его выступлениям против норм классической литературы вообще (Ламотт боролся за уничтожение классических единств на сцене). Постоянным соратником его в этих очень горячих литературных боях был Фонтенель. Еще одно противоречие: будучи поэтом, он выступил за уничтожение рифмы как элемента, связывающего творчество. Собственно, отдельные высказывания на эту тему были сделаны и до него, и в его время: нечто похожее выразил Паскаль, но он не был поэтом. Можно увидеть подобную тенденцию в «Персидских письмах» Монтескье, в произведениях Фенелона. Но Ламотт боролся за эту идею особенно яростно, переводы в прозу не только свои произведения, но и чужие.

Как с вожакom нового направления уничтожения рифмованного стиха как такового с ним боролся Вольтер даже много лет спустя после его смерти.



Г Л А В А
Ш Е С Т А Я

Картины и политика

ИСТОРИЯ ПОРТРЕТА НЕИЗВЕСТНОГО ЮНОШИ.

О ПОРТРЕТЕ П. А. СТРОГАНОВА РАБОТЫ

ЖАНА-БАТИСТА ГРЕЗА

«ГЕНИЙ АЛЕКСАНДРА I»

ЭЛИЗАБЕТ ВИЖЕ-ЛЕБРЕН

«Картина и политика»... Читателя, вероятно, не удивит возможность такого соединения в нашем очерке: ведь одно из основных положений марксистской исторической науки и эстетики и заключается в том, что любое явление в искусстве есть явление идеологическое, а идеология неминуемо связана с политикой.

Это положение, естественно, применимо и к этой главе, но все же основным ее содержанием будет и нечто иное, а именно непосредственные связи между отдельными предметами искусства и политикой.

Если мы попытаемся вспомнить примеры подобных связей, то в памяти у нас возникнет великое множество их, притом самых разнообразных. Вероятно, первыми припомнятся те, которые являются и отличной иллюстрацией к положению о соотношении искусства и идеологии, но вместе с тем представляют собой и конкретную связь между данным предметом и политической ситуацией своего времени. Кто не помнит картин с изображением триумфов императоров и королей, военных парадов, пышных и сложных аллегорий.

Такие произведения мы найдем начиная с XVI века в тот или иной момент почти во всех школах. Они украшают собой залы музеев всего мира. Примером таких картин в залах Эрмитажа может служить, например, произведение Пьера Миньяра «Великодушие Александра Македонского», должествующее превозносить милосердие Людовика XIV к поверженным врагам; бесконечные парады войск того же короля, написанные Ван дер Менленом, цель которых была убедить разоряемых налогами жителей Франции в необходимости содержания блестящей и победоносной королевской армии. Вспомним и один из самых прославленных шедевров Эрмитажа «Союз Земли и Воды» Рубенса. Смысл последней картины ясен только при знании исторического и политического положения Фландрии в XVII веке. Благодаря войне между Испанией и Голландией Фландрия, находящаяся в те годы под испанским владычеством, была лишена выхода в море через реку Шельду, на которой находились значительные фламандские порты. Голландцы систематически блокировали устье реки, Фландрия была тем самым лишена возможности вести торговлю.

Картина рисует в аллегорической форме стремление фламандцев к морю. Только в «Союзе Земли и Воды», то есть снятии ограничения с их торговли, они видели единственную воз-

возможность процветания своей страны. Картина, таким образом, носит характер острого политического манифеста.

Не нужно объяснять, что все упомянутые произведения являются порождением идеологии того или иного класса и непосредственно связаны с его внутренней и внешней политикой. Это читатель понимает и сам.

Но кроме подобных случаев мы можем вспомнить и другие, в которых политическая нагрузка ложится на произведения самостоятельным наслоением и связана другими каналами с его идеологической сущностью. В этих обстоятельствах вполне нейтральное само по себе произведение начинает принимать участие в каких-то политических акциях.

Так, известно, что в большинстве династических браков активно участвовали произведения искусства — я имею в виду портреты женихов и невест, заказанные специально по этому случаю. Как это сейчас ни кажется смешным, роль таких портретов была достаточно велика. Молоденькая Христина Датская, вдова герцога Миланского, отворгла руку Генриха VIII, а с ней и английский престол, убедившись, что внешность короля английского соответствует его репутации (до того, как она увидела портрет, репутация ее почему-то не пугала). Сам Генрих VIII выражал желание на ней жениться после того, как Гольбейн привез ему выполненный с натуры портрет герцогини.

Вспомним несчастливое сватовство царевны Ксении, дочери Бориса Годунова, влюбившейся по портрету в своего нареченного принца датского до такой степени, что после его смерти ни один брак не казался ей мыслим.

Таких случаев мы можем припомнить довольно значительное количество.

Традиция подобного сватовства кончилась лишь в XIX веке. В этом в равной мере сыграли роль упрощение этикета, известная демократизация придворного быта, а позже — изобретение фотографии.

В XVIII веке эта традиция была чрезвычайно сильна. Когда встал вопрос о женитьбе французского дофина (будущего Людовика XVI) на австрийской принцессе Марии Антуанетте, то при французском дворе долго обсуждалось, кого из художников — качеством лучше, но обязательно ценой подешевле — следует послать в Австрию для выполнения портрета юной невесты.

Кроме матримониального значения портреты имели и другое, также окрашенное политическим оттенком, — лучшим проявлением дружбы между государями был обмен портретов. Считалось признаком уважения и дружелюбия держать в королевском картинном собрании одной страны портреты правящей династии другой страны. Екатерина II заказывала специальные копии с прославленных изображений иноземных государей.

Естественно, что в этих случаях политическая значимость произведений совсем иная, чем в ранее разобранных примерах. Она, если можно так выразиться, обладает меньшим диапазоном и случайнее.

Можно вспомнить еще и о третьем роде связей между политикой и конкретными произведениями искусства. Это тот случай, когда произведение несет своеобразную дипломатическую службу при совсем других обстоятельствах, нежели те, на которые оно было рассчитано при своем создании.

Мы знаем, например, как магистрат города Эльбинга из чисто политических соображений подарил Петру I превосходную картину немецкой школы XV века «Страшный суд», являющуюся украшением ратуши этого города. Почетным гражданам Эльбинга надо было заручиться благоволением русского царя, и их дипломатической посланницей оказалась картина.

Случай подобных дипломатических даров был достаточно част. Дар ценной статуи, картины или предмета прикладного искусства мог доставить радость одариваемому, расположив его в пользу дарителя, и в то же время не был ни данью, ни взяткой.

Не стоит перечислять все случаи, когда таким образом пользовались силой мировых шедевров для достижения политических целей.

Несколько особняком от таких обычных случаев стоит, также связанная с политикой, история Венеры Таврической.

Петр I во время своих прибалтийских походов захватил в Риге мощи одной из очень чтимых католической церковью святых — святой Бригитты. Для прославленного царя они не представляли никакой ценности, поэтому он предложил католической церкви, точнее папе, получить свою святую обратно в обмен за «идолицу Венеру». «Идолица Венера» была только что найденная статуя и уже успевшая своей красотой прославиться на всю Европу. Петр первоначально хотел приобрести ее честно — купить, но не получил разрешения вывезти ее за пре-

дела Италии. Тогда царь приступил к хорошо продуманному политическому шантажу.

Папе совсем не хотелось менять прекрасную богиню на более чем подозрительные косточки, но политика требовала жертв. Перед ним встал вопрос дальнейших взаимоотношений с православным государем и его церковью и собственного престижа у католической паствы, которая не должна была сомневаться в том, что он отдает все мирские богатства за освобождение святыни. В результате папа получил свои мощи, Петр — Венеру, впоследствии названную Таврической по дворцу, в котором она находилась.

Естественно, что обмен в официальных отношениях не именовался обменом — сделки такого рода назывались «подарками». Царь «подарил» мощи верующим и взамен получил «в дар» Венеру.

Примеров взаимоотношений предметов искусства и политики можно привести и более. Мне хочется к ним добавить еще два, достаточно интересных. Эти случаи, как мне кажется, особенные. Обе — картины, о которых пойдет речь, не являются пассивными носителями возложенных на них политических нагрузок. Они рождаются в гуще политических событий и благодаря этим событиям отражают их развитие, кульминацию и спад. Найти такой букет в одном и том же произведении удается не так часто. Поэтому мне и хочется довести их историю до читателя.

ИСТОРИЯ ПОРТРЕТА НЕИЗВЕСТНОГО ЮНОШИ. О ПОРТРЕТЕ П. А. СТРОГАНОВА РАБОТЫ ЖАНА-БАТИСТА ГРЕЗА

Как обидно, что именно об этом портрете мы ровным счетом ничего не знаем! Нет сведений, кого он изображает, кем написан, и даже дата его поступления в Эрмитаж не вполне ясна, а меж тем он является одним из самых привлекательных в нашем собрании живописи XVIII века.

На портрете изображен юноша с красивыми, тонкими чертами лица, с чуть припудренными выющимися волосами, одетый в темную одежду (очевидно, фрак), из широкого выреза которой видны завязанный под самым подбородком тончайший белоснежный шейный платок и скромное жабо. Портрет не претендует на глубокий психологизм, не раскрывает «внутреннего мира изображенного во всей его полноте», но передает мягкость и привлекательность, свойственные модели. Картина, безусловно, написана рукой значительного мастера.

Этот таинственный портрет, вошедший в каталог эрмитажного собрания 1958 года как портрет неизвестного, написанный неизвестным французским художником, интересовал меня давно. Собственно говоря, и в этот каталог он попал только благодаря моей глубокой симпатии. Обычно картины, о которых мы ничего не знаем, вплоть до каких-то результатов их исследования мы не вводим в подобные издания. Но о существовании

этой вещи мне хотелось заявить уже в то время, когда я практически о ней ничего не знала. Опыта, необходимого для ее исследования, у меня в ту пору не было. И вот теперь, спустя двенадцать лет, работая уже гораздо более подробно над собранием французской живописи, я опять столкнулась с этим портретом.

Данных о нем у меня не прибавилось, но, может быть, появилось умение их истолковывать и находить материал там, где раньше не приходило в голову его искать. Посмотрим, чем я стала располагать при повторном исследовании.

На обороте картины была наклейка с изящной виньеткой, выполненная типографским способом, гласившая следующее: «Московскому Главному Архиву Министерства иностранных дел принес в дар гофмейстер Двора его императорского Величества и директор Архива (1841—1872 гг.) Тайный советник К. М. Оболенский, №. . .» Номер не был проставлен. На обороте холста красовалась печать с гербом Оболенских. С этой этикеткой я была знакома и прежде, но тогда кроме ее прямого текста мне не удавалось из нее ничего извлечь. Сейчас было иначе. Я постаралась выяснить, что это был за дар, из чего он состоял и почему он был сделан гофмейстером Оболенским архиву. Собрав соответствующий материал об архиве иностранных дел, я узнала, что К. М. Оболенский, бывший долгое время его директором, за время своего правления, заботясь об украшении архива, передал туда ряд портретов членов царской семьи и русских дипломатических деятелей, принадлежащих его личному собранию. Количество этих картин превышало сотню. Все они были якобы описаны в специальном труде, посвященном имуществу архива. Я кинулась разыскивать этот достаточно редкий сборник. К сожалению



нию, он не оправдал моих ожиданий. В нем была описана только часть картин дара Оболенского: наиболее известные портреты наиболее известных лиц, остальные же были обобщены словами «...и прочие». Наш портрет молодого человека попал именно в число таковых, более того, он не получил даже соответствующего номера как предмет, не имеющий большого значения, и поэтому его дальнейшие розыски были затруднены. Однако как ни незначительна была польза от изучения этой архивной истории, она все-таки была. Стало ясно, что изображенное на портрете лицо — один из русских дипломатов. Время его деятельности, исходя из возраста и костюма, могло относиться к периоду правления Павла I, а вернее, Александра I.

Итак, неизвестный юноша мог получить звание неизвестного дипломата. Что можно было сделать дальше с портретом? Подвергнуть его исследованию рентгеном, предварительно еще раз как следует в него всмотреться, чтобы знать, на что нужно с особенным вниманием направить лабораторные изыскания.

И вот, когда я еще раз взгляделась в знакомый портрет, я обнаружила целый ряд дотоле мной не увиденных и не осознанных черт. Прежде всего портрет первоначально не был того формата, который он имеет сейчас. Он был, безусловно, больше. Это можно было заключить из того, что загнутые на подрамник кромки картины были покрыты живописью, продолжающей изображение. Живопись на них лежит до самого их края, что заставляет думать о том, что часть ее могла быть и обрезана. Такие операции иногда производились с картинами с очень поврежденными краями или в том случае, когда реставраторы или владельцы считали нужным изменить формат произведения, как было, ве-

роятно, в данном случае — из прямоугольного портрета сделать овальный.

Это была первая черта, менявшая характеристику портрета. Далее пошли еще более интересные находки: в левом ухе юноши я высмотрела еле заметную, но вместе с тем вполне четко написанную большую кольцеобразную серьгу. Этой детали можно удивиться в полной мере — строгий темный фрак, шейный платок и висячая серьга в ухе! Да еще в период, когда они были уже давно запрещены в России как мужские украшения!

Затем последовали еще сюрпризы: всматриваясь в костюм юноши, я убедилась, что с ним далеко не все ясно. По его отворотам шли мелкие золотые рельефные пуговицы, совершенно неуместные, несогласованные с покроем костюма, ничего не застегивающие и непонятные по своему характеру. Одна из них вдруг почему-то находилась на середине белой манишки! Другие располагались на ее границе с фраком. Пуговицы явно сквозили из какого-то нижнего, глубинного, красочного слоя картины, принадлежали к какому-то более раннему костюму и перебивали написанный поверх них фрак совершенно невпопад. Кстати говоря, у фрака были собственные пуговицы, значительно крупнее проступающих, серебристые, а не золоченые, и находились они именно там, где им и надлежало находиться, то есть на груди.

Вывод из этого наблюдения был однозначен: молодой человек некогда носил другой костюм, а впоследствии был «переодет». При более внимательном рассмотрении и благодаря микроскопическому анализу удалось установить и цвета этого перекрытого новой живописью костюма: белильные мазки, которыми был написан шейный платок и манишка, имеют различную

плотность, некоторые из них, густые и пастозные, непрозрачны. Другие мазки более легкие, прозрачны и позволяют различить цвета мазков, лежащих под верхним слоем.

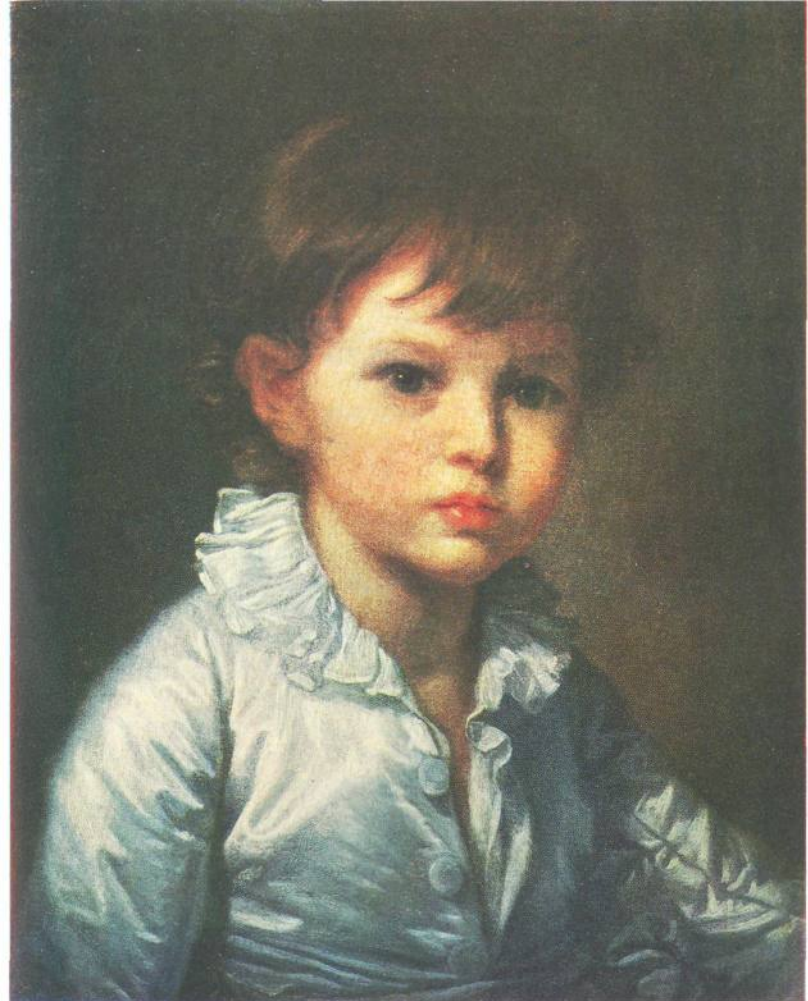
Под высоко поднятым шейным платком сквозят в основном красные и местами синие мазки. Интенсивный синий цвет просвечивает в нижней части манишки, в верхней преобладает опять красный, так же как и на белых отворотах жилета.

Следовательно, костюм юноши был красно-синий и, очевидно, при нем он носил серьгу в ухе. Оставалось надеяться, что рентгеновское и прочие исследования дополнят эти сведения.

Надежда эта оправдалась не полностью. К сожалению, это был тот самый случай, когда рентген ничего не дал. В этом была вина и слишком прозрачных слоев живописи в темных местах картины, и густота белильных мазков, забивших первоначальные контуры костюма в светлых местах, и всякие другие привходящие обстоятельства.

Зато ультрафиолетовые и инфракрасные лучи сделали свое дело. Они показали, хотя и очень обобщенно, покрой первоначального костюма юноши. Это был мундир со стоячим воротником и характерным нагрудником, обшитым по краю небольшими пуговицами с рельефом. На левом плече просматривался неширокий плоский погон с перехватом. На втором плече погон не проступил. Судя по сквожению цветных мазков, мундир был синим, воротник и, вероятно, частично нагрудник — красный.

Таким образом, на первом этапе работы удалось достичь следующего определения портрета. Перед нами, очевидно, русский дипломат, первоначально изо-



браженный в каком-то красно-синем мундире, затем по непонятным для нас причинам переодетый в сугубо штатский фрак без каких бы то ни было знаков отличия. Пожелал ли он сам «переодеться» или его «переодели» — было неясно. Произошло это, во всяком случае, скоро после изготовления портрета, так как характер прически соответствовал покрою фрака.

Дальнейший путь исследования мне казался приемлемым только один: искать среди русских дипломатов такого, который был бы почему-либо заинтересован в смене мундира на штатское платье. А нока таковой отыщется — заняться параллельно изучением мундиров, чтобы хотя примерно представить себе род войск или полк, в котором служил таинственный незнакомец. Естественным казалось искать синий с красным мундир среди форм русских полков.

На мое счастье, русские формы изучены очень хорошо. Им посвящено достаточное количество литературы, включающей подробные описания их цветов, фасонов, украшений. В Эрмитаже, в Русском отделе, имеется и богатая коллекция самих мундиров. Обратясь за консультацией к друзьям-специалистам в области костюма, показавшим мне все образцы известных мундиров, я убедилась, что в конце XVIII и начале XIX века красно-синего мундира нужного мне фасона в России не было. Самое близкое, что мне удалось найти, был все-таки не подходящий мне кавалерийский мундир черный с красным воротником. Интенсивно-синего, такого, как мне было нужно, найти не удалось.

Очевидно, юноша носил мундир какой-то другой страны. И вот, забравшись в гравюрный отдел, я стала переворачивать многочисленные листы подпеченных гравюр, изображающих униформы всех стран и времен.

Я предавалась этому не очень увлекательному занятию довольно долго и безрезультатно, как вдруг увидела нечто, заставившее меня буквально оцепенеть от удивления: это было изображение французского национального гвардейца эпохи Великой буржуазной революции. Изображение это было помещено в серии знамен полков Национальной гвардии, выполненной офортом и раскрашенной. При каждом знамени стоял соответствующий знаменосец. Все они были одеты в ярко-синие мундиры с красным воротником и белым нагрудником, окаймленным красным кантом и пуговицами с рельефом. На одном плече у каждого красовался погон. На втором плече его не было. И фасон этого мундира, и расположение цветов его деталей соответствовало мундиру, сквозящему из-под фрака нашего юноши! Было от чего удивиться — русский дипломат во французском революционном мундире!

Я поняла, что эта находка сильно упрощает мои дальнейшие поиски. Собственно, поиски как таковые были уже не нужны, так как было совершенно ясно, что перед нами портрет еще очень юного Павла Александровича Строганова, в будущем видного дипломата царствования Александра I и члена его Негласного комитета, а в момент портретирования — ярого сторонника санкюлотов, члена якобинского клуба и даже хранителя его библиотеки, а также активного члена Клуба закона. Чтобы читателю стала ясна разнохарактерность деятельности этого интереснейшего человека своего времени, обратимся к его биографии.

Павел Строганов родился в 1772 году и был сыном крупного екатерининского вельможи и близкого друга императрицы Александра Сергеевича Строганова и его жены Екатерины Петровны, урожденной Трубецкой.

Был он от рождения связан с русским двором деятельностью своего отца и тем, что был крестником Павла I, тогда еще цесаревича. Попо, так звали в детстве и юности молодого Строганова, паходился в прямом родстве с уже знакомыми читателям этой книги персонажами строгановского семейства — был кузеном Гришки Строганова и его сестры-близнеца Екатерины — «Девочки в шляпе».

Детство Попо протекало в несколько исключительных условиях. Первые годы он провел с родителями в Париже. Нас знакомит с его детским образом написанный в Париже портрет одного из самых модных французских художников того времени — Жана-Батиста Грёза, хранящийся в Эрмитаже. Ребенок удивительно мил и симпатичен. Но безоблачному существованию с папой и мамой пришел конец почти сразу же после возвращения в Петербург. Его мать, Екатерина Петровна, увлеклась известным светским львом и фаворитом Екатерины II Иваном Николаевичем Корсаковым. Семья распалась. Екатерина Петровна последовала за возлюбленным сперва в Москву, куда его выслала императрица, потом в Саратов. Попо и его сестра, естественно, остались с отцом. Воспитание мальчика было поручено французцу Жильберу Ромму, одному из самых ярких последователей энциклопедистов. Будучи овернцем по происхождению, он приехал в Париж завершать свое математическое образование и зарабатывал хлеб уроками. Каким-то образом он познакомился с жившим в этом городе графом А. Г. Головкиным, который ввел его в высшее французское и русское общество. Именно у Головкина с ним встретился Александр Сергеевич Строганов, и когда Попо понадобился гувернер, он, не раздумывая, пригласил Ромма. Ребенку было семь лет. Он

не говорил ни слова по-русски, и изучение этого языка в России шло одновременно воспитанником и воспитателем.

С самого начала своей деятельности Ромм был поставлен в исключительные условия. Он был даже представлен Екатерине, являлся неоспоримым авторитетом во всех вопросах, относящихся к воспитаннику, регулировал его отношения, свидания и переписку с уехавшей матерью. Александр Сергеевич в своих письмах Ромму говорил о Попо, употребляя чаще всего выражение «наш сын», тем самым подчеркивая права губернатора. Ромм растил Попо по всем заветам Ж.-Ж. Руссо — воспитание было «естественное», — учил ребенка обращать внимание на все окружающее и оценивать увиденное. Учился Попо естественным и точным наукам, литературе, языкам. Очень скоро понадобилось скрывать от него семейный разлад, и Ромм увез его в длительное путешествие по России. Воспитатель и воспитанник исколесили всю ее европейскую часть, начиная с Олонецкой губернии, кончая Крымом, побывали на Урале, объездили Байкал и частично Алтай, собирая естественные и этнографические коллекции, присматриваясь к хозяйству в необозримых строгановских имениях и к производству на заводах и мауфактурах, принадлежащих этой семье. Ромму эти путешествия были не менее интересны, чем Попо, его руководство имело неопределимое значение для воспитания ребенка. Однако, с современной точки зрения, в деятельности овернца можно было бы найти несколько странные вещи. Он всячески изолировал сына от матери, которой писал письма с осуждением ее поведения и соответствующими мотивировками отдаления от нее сына. Он непрерывно изображал из

себя какое-то высшее по своему интеллекту существо перед Александром Сергеевичем.

Довольно непонятным представляется и воспитание живущего с ним в соседней комнате Попо при помощи длинных прочувственных писем. С сожалением надо отметить, что не был Ромм и бессребренником, стараясь получать гонорар с обоих родителей.

Когда Попо исполнилось пятнадцать лет, ему был пожалован Екатериной II чин поручика в Преображенском полку и пост адъютанта князя Потемкина.

Однако Попо не продолжил столь блистательно начавшейся военной карьеры. Ромм давно уже уговаривал его отца отпустить их во Францию. Александр Сергеевич долго колебался, но наконец согласился. Во Францию двинулся целый строгановский караван: Ромм со своим воспитанником, кузен Попо Гришка Строганов с гувернером Демишелем, поступившим к нему по рекомендации Ромма, и молодой архитектор Воронихин, о котором шла молва, что он был незаконным сыном Александра Сергеевича, официально же он числился только его крепостным. Отъезд их состоялся в 1787 году. Они побывали в Оверни у матери Ромма, потом прослушали курс естественных наук в Женеве, а затем двинулись в Париж.

Париж кипел революционными настроениями. Недаром Строганов-отец не очень охотно отпустил туда свою молодежь. Ромм, всегда разделявший передовые идеи французского общества, с головой ушел в революцию. Он скоро сделался одним из самых видных членов якобинского клуба, постоянным посетителем заседаний Национального собрания, одним словом, крупным деятелем революции. Не отстал от него и Попо. Осторожности ради он принял другую фамилию — стал назы-



ваться Очером. Имя это было производным от названия одного из пермских строгановских заводов, который он некогда посетил с Роммом во время своих путешествий по России. К этому времени его кузен Григорий был вынужден уехать в Россию в связи с болезнью и смертью отца и Попо остался даже и без такого необременительного семейного контроля. В дореволюционной литературе, посвященной истории семейства Строгановых, утверждалось, что Александр Сергеевич пребывал в Петербурге, ничего не зная о революционных увлечениях своего сына. А тот, думая, что он надежно скрыт под своим псевдонимом, так же как и его губернёр, вступил в члены якобинского клуба, сделался в нем даже основателем и хранителем библиотеки. Свой якобинский диплом на имя Павла Очера он получил 7 августа 1790 года. Несмотря на свою молодость, Павел Александрович вместе с Роммом был и одним из организаторов Клуба закона, в основном готовившего голоса для решения тех или иных политических вопросов в Национальном собрании. И Ромм, и Строганов вместе с парижанами, жертвовавшими на нужды революции свои ценности, внесли свою «патриотическую контрибуцию». Притом Очер, судя по сохранившейся записи, пожертвовал не то серьги, не то пряжки («Boucles d'argents»), что для нас очень интересно. Я не могу согласиться со старыми историками, что отец не мог не знать о деятельности своего сына, хотя мог не представлять ее себе во всей полноте. Основанием к этому моему недоверию служит одно из писем отца к сыну, относящееся именно к этому времени, в котором отец благодарит Попо за листовки и брошюры, доставленные ему с английским кораблем. Это письмо всегда замалчивалось, и текст его никогда не анализировался. А вместе с тем

совершенно ясно, какие в это время листовки и брошюры могли быть посланы из мятежного Парижа. Почему понадобилось посылать их с английским кораблем, а не обычной почтой, кажется достаточно ясным. В эти годы в России почта, даже частная, шедшая из революционной Франции, изучалась цензурой самым тщательным образом. Как мне кажется, Александр Сергеевич, благодаривший сына за интересную посылку, не мог совсем ничего не знать о его времяпрепровождении. Правда, он писал раза два Ромму о своей боязни, что парижская атмосфера не будет способствовать занятию науками мальчиков, и рекомендовал переехать либо в Женеву, либо в Вену, но эти рекомендации не носили категорического характера. Страстно увлеченные событиями Ромм и Попо и не подумали к ним прислушаться. Однако долго их поведение не могло оставаться тайной. Во-первых, раскрылся псевдоним юного Строганова — Павла Очера. Произошло это в Оверни следующим образом. Во время кратковременной поездки в Овернь умер старый слуга Попо. Ромм и Попо похоронили его без священника, но с достаточно пышным гражданским ритуалом, а в гроб ему вложили нечто вроде революционной эпитафии, подписанной своими полными именами. Кто-то описал эти похороны в газете, опубликовал и эпитафию, и подписи. Скандал получил широкую огласку, так как высказанные в эпитафии взгляды и нерелигиозные похороны были достаточно крайними даже для того времени. Скандал усугубился и романом, который был у юного Строганова в Париже. Он увлекся некоей дамой по имени Теруань де Мерикур и, по-видимому, не скрывал своих отношений с ней.

Теруань де Мерикур была молода, хороша собой, являлась членом якобинского клуба, сотрудничала с

Очером бок о бок, будучи заведующей архивом в том же клубе. Деятельность ее этим не ограничивалась. Она организовала парижанок на поход в Версаль с требованием хлеба. В день взятия Бастилии ей также принадлежала одна из первых ролей. Желая олицетворять революцию, она появлялась на улицах Парижа в кроваво-красной амазонке с пистолетом и саблей или в более чем откровенном античном костюме. Теруань де Мерикур не придерживалась особенно строгих моральных принципов.

Пожалуй, именно эта связь исчерпала терпение русского посла в Париже. Во Франции к этому времени оставалось лишь считанное количество лиц русского подданства, так как большинство из них по желанию Екатерины или по собственному усмотрению вернулись в Россию или разъехались по другим странам Европы. Таким образом, поведение Строганова выступало особенно рельефно. Посол И. В. Симолин в своем рапорте в Россию, последовавшем в июле 1790 года, очень образно описал, как преображенский офицер, адъютант Потемкина, граф Строганов, нарушая все приличия, появляется на улицах Парижа в революционном платье да еще с такой особой, как Теруань де Мерикур, под руку.

Александр Сергеевич, призванный к ответу, сделал наивное лицо, сообщил матушке-императрице, что он и не подозревал о таком поведении своего сына (о Теруань де Мерикур последний действительно вряд ли его информировал) и быстро послал за ним своего старшего племянника Новосильцева. После трагического прощания с Роммом, которому был запрещен въезд в Россию, Попо был водворен на родину. Екатерина обошлась с ним милостиво ради его отца и не подвергла его

никаким репрессиям, но все же ему пришлось поселиться не в столице, а в строгановском имении Братцево, где он и пробыл до 1796 года.

Прежде чем вернуться к истории нашего портрета, два слова о судьбе героев повествования. Ж. Ромм продолжал свою революционную деятельность, изобрел революционный французский календарь, в основу которого, как считают некоторые специалисты, он положил русский народный календарь с его названиями месяцев и сезонов, связанными с природой. При крушении якобинской диктатуры он попал в заточение, где и закололся кинжалом, чтобы не быть гильотинированным. Теруань де Мерикур закончила свой жизненный путь не менее трагично. Любовь и доверие парижанок к ней превратились в какой-то момент в свою противоположность в связи с легкомысленностью ее поведения. Однажды на улице она была ноймана парижанками и жестоко избита, после чего помешалась. Ее не удалось вылечить, и после долгих странствий по домам умалишенных, так и не придя в себя, она умерла в одном из них.

Иначе сложилась судьба нашего главного героя Павла Александровича Строганова. Вернувшись в 1796 году в Петербург из Братцева степенным женатым человеком, он близко сошелся с будущим царем Александром I. Павел Александрович стал фактически учредителем Негласного комитета. Эта группа политических деятелей младшего поколения, сплотившись вокруг юного Александра, пыталась разработать проект Конституции и «устранить порочное управление, заменив его законами, должностными остановить действие существующего произвола».

По-видимому, революционная деятельность Попо не была, как склонны считать ее историки, простым маль-

чишеским увлечением. Какие-то отблески революционного зарева, при нем загоревшиеся на небе Франции, продолжали освещать его жизненную дорогу.

В целом вся политическая деятельность Строганова была направлена на уничтожение крепостного права. Особенно яркое выражение его идеи получили в то время, когда после учреждения министерств он стал товарищем (заместителем) министра внутренних дел Кочубея.

После того как Аракчеев и его сторонники оттеснили комитет на второй план, Строганов не потерял дружбы Александра. В 1805 году он сопровождал его в поход против Наполеона, затем выполнял ряд важных дипломатических миссий, связанных с противодействием Наполеону в Лондоне, Вене и Берлине. Наполеона, в котором он, вероятно, видел не только захватчика, пытающегося поработить Европу, но и душителя революционных традиций во Франции, он ненавидел страстно. Поэтому особенно много сил П. А. Строганов положил на дипломатическую подготовку антинаполеоновского блока между Россией, Англией, Пруссией и Австрией.

Далее наступает вторая героическая пора в жизни Павла Александровича. Не найдя общего языка с другими русскими дипломатами и видя, как его усилия остаются бесплодными, он решил служить отечеству иным образом.

Имея чин тайного советника и будучи сенатором, он в 1807 году просил императора освободить его от всех служебных обязанностей и пошел в армию к атаману Платову простым волонтером. Не обманывавшийся в людях Платов поручил ему полк. Первой добычей нового командира была ставка маршала Даву, которую он захватил в битве при Алле. Строганов был страстным и

храбрым воином. Павел Александрович участвовал и в турецкой, и в шведской кампаниях. Особенно же отличился он в Отечественную войну, где встретился со своим врагом лицом к лицу. Перечень его военных удач и серьезных побед занял бы на этих страницах слишком много места, да он и знаком всем, интересующимся этой эпохой, поэтому я его не привожу.

В 1814 году Павла Александровича постигло тяжелое горе. На поле боя погибает его сын Александр, которому оторвало ядром голову. Павел Александрович был необычайно нежным отцом. До конца жизни он не оправился от этой потери. Она косвенно даже стала причиной его собственной смерти. Строганов долго болел, предаваясь своей печали, не обращал внимания на тяжелое состояние здоровья, лишь незадолго до смерти уехал лечиться за границу, где в то время пытались бороться с туберкулезом. Не успев вернуться на родину, скончался на корабле в виду Эльсинорского замка, на который ему захотелось взглянуть при обратном путешествии.

Теперь вернемся к портрету нашего героя. Биографические данные П. А. Строганова вполне объясняли наличие на изображенном юноше мундира Национальной гвардии, который в годы революции являлся не только униформой гвардейцев, но и просто «революционным платьем». Последующая переделка его в скромный фрак стала вполне объяснимой. Упоминание о жертвовании серег (правда, выражение «bousles» по-французски может иметь и значение пряжек) на алтарь революции тоже как будто подтверждает, что Попо имел такие в то время. Кстати, в революционный период они были и очень модны, как бы символизируя вольнодумство. Таким образом, объективные данные портрета,

казавшиеся такими непонятными в начале его анализа, получают свои разъяснения.

Однако остаются и еще неразрешенные вопросы, на которые следовало бы ответить. Вот главные из них. Кто из художников написал портрет Павла Александровича? Стоит ли этот портрет в какой-нибудь иконографической связи с другими его портретами, то есть подтверждают ли другие портреты П. А. Строганова наше заключение. И, наконец, как могло случиться, что портрет, вероятно, рассчитанный на дальнейшее пахождение среди фамильной галереи Строгановых в России, воспроизводит Павла Александровича в революционном мундире?

Для ответа на самый первый вопрос у меня есть следующие соображения. Первичную канву для них дают фразы из письма Александра Сергеевича Строганова, посланного Ромму во Францию 5 октября 1789 года. Даю нужный нам абзац в русском переводе: «Я Вас прошу, дорогой Ромм, заказать у лучшего художника портрет моего сына маслом в натуральную величину».

Эти слова указывают нам на желание отца иметь портрет сына, написанный известным мастером. Ну что же, его желание было удовлетворено, что доказывается художественными качествами эрмитажного произведения. Остается лишь определить, кто из французских известных художников мог его написать. Это был не О. Фрагонар, пишущий в легкой и широкой манере, создающий образы, полные искрящейся, бьющей через край жизни. Это был не сурово-правдивый, недавно взшедший на художественном горизонте Франции Ж.-Л. Давид. Не был им также тихий и правдивый Ж.-Б.-С. Шарден, в годы старости начавший писать пастельные портреты. Трудно предположить в авторе портрета хо-



лодную и поверхностную модную художницу тех лет Э. Виже-Лебрен или ее соперницу Лабиль Гийяр.

Остается только одно имя из числа известных портретистов Франции, и это единственное имя, которым при всей своей совокупности качеств и недостатков мог бы быть подписан наш портрет, — это имя Жана-Батиста Грёза, друга Дидро и проповедника его эстетики и морали в живописи.

Работа именно Грёза над портретом являлась вполне закономерной. Ромм выбрал его для выполнения портрета как художника, хорошо известного ему еще до приезда в Россию, друга энциклопедистов, разделяющего их идеи. Вероятно, Ромм, пробывший достаточное количество лет в России, и не знал о сформировавшихся во Франции молодых художниках более революционного толка. Кроме того, Грёз некогда уже написал портрет совсем маленького четырехлетнего Попо в бытность его с родителями в Париже. Таким образом, с ним уже имелись какие-то связи. Но все эти домыслы по поводу авторства Грёза остались бы только догадками, если бы у меня не было возможности сравнить оба портрета — Попо-маленького и Попо-юноши. Сходство манеры живописи, подхода к образу, отношения к модели в них разительны. Оба портрета не являются самыми оригинальными портретами художника, а скорее являют открытый им для богатых заказчиков шаблон. Но шаблон этот общий для обоих. Кроме художественной общности в них с такой же яркостью выступает и ремесленная — они написаны не только в тех же цветах, но и теми же красками, одинаковые их мазки одинаково лежат на глазах, губах, волосах.

И, наконец, последнее, что является уже до известной степени ответом на вопрос об общности иконогра-

фических данных: лица на портрете очень похожи. С интересом смотришь, как пухлый младенец превратился в красивого юношу, как развиваются черты его лица, как они определяются, как это лицо становится, колюче, иным, но вместе с тем сохраняет свою основу. И лица портретов не просто похожи, они похожи как лица, изображенные одним художником, раз навсегда по своему появившего их особенности.

Сравнивала я портрет нашего юноши и с другими портретами Грёза, он свободно становится с ними в один ряд. Смущало меня лишь одно: а чем занимался в это время Грёз, чьи портреты он писал, не был ли он таким же ярким роялистом, как многие его коллеги, в том числе знакомая нам Виже-Лебрен, к которому не смог бы подойти с заказом ни один якобинец, будь он даже русским графом.

Пришлось изучить клиентуру художника в революционные годы. Клиентура была как нельзя более подходящая для окружения Попо: Грёз писал портреты Даптопа, Дюмурье, два портрета Робеспьера, несколько раньше Руссо, а в те годы еще ко всем прочим... Терауань де Мерикур, «на три четверти вправо в чепце с лентами...»!

Не был ли этот портрет парным к нашему юноше, изображенному в трехчетвертном повороте влево? Красавец, национальный гвардеец и хорошенькая горожанка в чепчике, оба члены якобинского клуба, какая отличная пара! Увы, это предположение, вероятно, навсегда останется предположением. Куда делась грёзовская Терауань, мы не знаем.

Конечно, не с одним портретом маленького Попо сравнивала я «неизвестного юношу». Это было лишь одно из наиболее удачных сопоставлений, одновремен-

но подтвердившее и то, что изображен П. А. Строганов, и мои предположения об авторе его портрета. Но были и другие сравнения. Известен портрет Павла Александровича Виже-Лебрен. Она писала, как известно, многих из Строгановых. Портрет параден и наряден, очень характерен для художницы и изображает явно того же человека, что и наш бывший неизвестный с его красивым ртом, широкими бровями, миндалевидными глазами. Только в несколько более старшем возрасте и позднем костюме. Написан он совсем в другом духе, чем наш, что вполне закономерно и нимало меня не смущает.

Есть и еще один отличный портрет Павла Александровича работы Доу, находящийся в Военной галерее Зимнего дворца героев 1812 года в Эрмитаже. Опять на нас смотрит тот же красивый и привлекательный человек, только поседевший и сделавшийся еще старше, и написанный в иной художественной манере, свойственной иному мастеру. . .

Таким образом, мы имеем ряд из четырех портретов Павла Александровича, представляющие его в самые разные моменты жизни: маленьким ребенком (Грёз), пылким якобинцем (Грёз), не менее пылким борцом с крепостным правом и царским советчиком (Виже-Лебрен) и доблестным русским офицером, человеком, прошедшим через многие тяжести жизни и потери (Доу).

Из поставленных мною самой себе вопросов ждет разрешения еще только один: как мог молодой Строганов, заказывая портрет для своего отца, позировать художнику в мундире национального гвардейца? Если бы я разделяла взгляды старых историков и считала бы, что отец действительно ничего не знал о деятельности сына, то этот вопрос был бы для меня неразрешим и,

несмотря на всю бесспорность фактов, сломал бы всю мою концепцию. Но я ведь не разделяю этих взглядов. Ведь существует же письмо, в котором Александр Сергеевич благодарит сына за листовки и брошюры, отправленные с английским кораблем. Старому русскому вольтерьянцу казалось очень интересным то, что происходило во Франции. Он отнюдь не протестовал против присылок литературы и отнюдь не метал громов и молний ни на воспитателя, ни на воспитанника, когда открылась их деятельность в Париже. Последнее письмо Строганова-отца Ромму, как и все предыдущие, полно симпатией и любовью, и не упреком, а сожалением дышат его слова о том, что он не может поступить иначе, чем увести сына на родину. Возможно, что портрет сына в якобинском образе был бы для него не менее занимателен, чем полученные брошюры, и уж, во всяком случае, не явился бы сюрпризом. Но, конечно, при создавшейся ситуации мундир не мог долго красоваться на изображенном. Его закрыли скромным темным фраком, хорошо покрывавшим яркие краски и покррой. Только серьга в ухе юноши, которую позабыл стереть живописец, переделывавший картину, намекала на какой-то другой образ, другой аспект изображенного.

Такова история портрета «Неизвестный юноша», ныне называемого «Портрет П. А. Строганова» работы Ж.-Б. Грёза. Для меня исследование этого портрета было интересно не только своей атрибуционной стороной или возможностью определения изображенного лица. Другая ее грань, отражавшая цельную историческую панораму эпохи, сложной, до какой-то степени неясной, но полной самых радужных человеческих надежд, определявших новые отношения людей друг к другу и их стремления, казалась мне куда более значительной.

Увлекательно было прослеживать и непосредственное участие портрета как такового в политических событиях и изменения, происходящие с ним, в зависимости от последних.

Появление на свет изображения русского аристократа из такой семьи, как строгановская, в революционном костюме, с серьгой в ухе, смена этого костюма на темный фрак без каких бы то ни было знаков отличия и побрякушек, столь любимых в XVIII—XIX веках, кажется мне символичным.

«ГЕНИЙ АЛЕКСАНДРА I» ЭЛИЗАБЕТ ВИЖЕ-ЛЕБРЕН

Перед нами картина уже упомянутой в этой книге прославленной художницы Элизабет Виже-Лебрен. На этот раз — произведение, написанное не в России в расцвете творчества, а многие годы спустя во Франции доживающей свой век художницей. Картина носит несколько непонятное в настоящее время название — «Гений Александра I». Под этим названием она проходит по старым каталогам императорского собрания, сохраняет его и по настоящее время. На ней изображен юный кудрявый отрок с полуобнаженным торсом, являющий идеал красоты конца XVIII века. Он обращен вполоборота к зрителю. Большие правильного разреза глаза, маленький пухлый рот, перламутрово-розовый цвет кожи, изящное сложение, ни одна из черт образа, выработанного мастером позднего рококо, не упущена художницей. Юноша держит в руках щит и пальмовую ветвь. Над головой легкий колеблющийся язычок пламени, обозначающий божественность его происхождения. На щите выведена легко читаемая надпись «Alexandre le Magnanime. Paris, 31 Mars 1814», что в переводе означает «Александр Великодушный. Париж, 31 марта 1814 года». Совершенно ясно, что здесь вместе с лестным эпитетом в адрес Александра I запечатлена дата его торжественного въезда в Париж. Надпись на картине комментируется и каталогом 1838 года. В нем сооб-

щается, что картина была написана старой художницей для Александра I и поднесена ему в день его вступления в столицу Францик. Упоминается и еще одна небезынтересная деталь: якобы Виже-Лебрен, очевидно, торопясь с работой, превратила в гения Александра I портрет «молодого князя Любомирского».

Казалось, о картине есть все сведения: подпись, дата, пышное историческое прошлое, никаких изменений в судьбе (с 1814 года она не покидала запасы Эрмитажа) и, уже сверх всякой меры благополучия, известно, чьи черты легли в основу образа гения. Карточка каталога практически готова. Остается сущий пустяк — надо проверить, с которого Любомирского писался портрет, переделанный в гения, чтобы дополнить уже имеющиеся сведения его полным именем.

Работа минутная: берется биографический словарь, родословная дома Любомирских, . . . и с удивлением я убеждаюсь, что в 1814 году ни одного Любомирского по возрасту, подходящему для изображения в нашей картине, нет. Сюрприз неожиданный и не очень приятный, так как нет ничего сложнее, чем проверить старые каталоги. Я пытаюсь выйти из тяжелого положения: расширяю возрастной диапазон изображенного от шести до шестнадцати лет. Зная характер творчества Виже-Лебрен, я не сомневаюсь, что ей ничего не стоит при необходимости сделать отрока из младенца и обратно. Но все мои стремления подвести под нужный мне возраст любого Любомирского ни к чему не ведут. Остаются две возможности: либо считать, что в старом каталоге допущена ошибка, и спокойно это отметить в своих карточках, либо продолжать поиск. Предпочитаю последнее. Начинаю с очередного штудирования скучных и чрезвычайно по-дамски написанных мемуаров Виже-Лебрен.



Они не доходят до 1814 года, так что беру я их только для очистки совести, дабы уничтожить одну пришедшую мне в голову идею. Заключается она в следующем: уж не написан ли этот гений гораздо раньше, чем был он подарен, как-то слишком он напоминает всяких амуров (в том числе эрмитажного), гениев и прочих небожителей с произведений Ж.-Б. Грёза. Грёз был очень известным художником, и его образы нашли свое отражение в картинах бесконечного количества современников. Виже-Лебрен даже какое-то время училась у него и, естественно, подражала ему. Так вот, не относится ли прообраз нашей картины именно к этому периоду в жизни Виже-Лебрен?

К моей радости, идея оказалась не такой уж беспочвенной, какой представлялась первоначально. В списке портретов, приложенном к каждому тому мемуаров, художница отмечает, что в 1788 году ею был выполнен портрет князя Генриха Любомирского и в том же году с той же модели «Amour de gloire» — картина, название которой равно может быть переведено и как «Амур во славе» и как «Любовь к славе».

Кроме этих двух портретов уже в самих мемуарах, а не только в списках упоминался третий вариант портрета того же Генриха Любомирского в виде мифологического героя Амфиона, играющего на лире в окружении нимф. Теперь уже не приходилось жаловаться на отсутствие нужного Любомирского. Следовало только разобраться, в какой связи эти три портрета стоят к нашему и почему художница в 1814 году вдруг схватилась за произведение 1788 года, то есть за работу двадцатипятилетней давности?

Мое предположение, что «Амур во славе» именно и есть наш портрет, не оправдалось. Мне удалось пай-

ти репродукцию с него. Лицо, безусловно, то же, что и в нашей картине, но поворот совсем иной, в руках отрок держит миртовый и лавровый венки. Он изображен в этом варианте во весь рост. Видны обнаженные подогнутые ноги. Мальчик как будто несколько моложе, чем в нашем изображении. В настоящий момент эта картина, образ которой, безусловно, лежит в основе эрмитажной, принадлежит собранию Вальтера Кристлера в Америке.

Занимаясь розысками этого прообраза, я наткнулась на его интересную историю, имеющую прямое отношение к нашей картине. В этой истории на смену чистому искусству выходит политика, и картина вместо прозрачной музейной тишины попадает в самую гущу своего времени, полного бурного кипения умов и революционных событий.

Виже-Лебрен неспроста писала портрет молодого Генриха Любомирского. Портрет был заказан ей княгиней Любомирской, которой Генрих приходился племянником. Графиня вместе с мальчиком жила в Париже в эмиграции, так как не могла более безопасно находиться в Польше, подавляемой русской императрицей. Любомирская была ярая патриотка, до фанатизма любила свою родину и боролась за ее свободу всеми средствами. Вокруг нее в Париже группировались польские эмигрантские круги, подготавливались заговоры, собирались средства для повстанцев, разжигалась жажда мщения русскому престолу. Знаменем повстанцев, олицетворением обездоленной Польши для эмигрантов был маленький Генрих Любомирский, чьи родители тяжело пострадали во время репрессий, чинимых в Польше, и чьи имущества были конфискованы царской Россией. Воспитывала его тетка. Она и заказала с него портрет в виде

гения, играющего с аллегорическими символами победы и мира — лавровым и миртовым венками, картину, получившую название «Гения славы». С картины делались повторения, копии, она находилась как недвусмысленный символ в доме каждого сочувствующего польскому движению. В течение многих лет аллегорическое изображение маленького представителя мятежного семейства вдохпвляло поляков на борьбу с русской империей.

Художница отлично знала, что делала: она получила от польских эмигрантов за небольшой портрет Генриха вчетверо больше золота, нежели за свой знаменитый портрет французской королевы Марии Антуанетты с целым семейством. Не берусь утверждать, что симпатии Виже-Лебрен к Польше были очень глубоки и органичны. Несмотря на то что она была видным членом польского кружка (сочувствовать полякам было очень модно во французском обществе, их судьба была так романтична!), как только ситуация во Франции сделалась угрожающей и грядущая революция могла легко лишить аристократическую художницу не только состояния, но и головы, она немедленно отправилась в Россию ко двору той самой императрицы Екатерины II, которая поработила милую ее сердцу Польшу.

Такова странная история прообраза нашей картины. Совсем неясно, что побудило Виже-Лебрен буквально накануне Венского конгресса, когда судьба Польши была в какой-то степени решена Александром I далеко не в благоприятную для нее сторону, выступить с таким странным подарком, с картиной, на которой был запечатлен символ польских патриотов?

И тут, не имея точных данных, я вынуждена войти в область более или менее логичных предположений.

Прежде всего могло казаться, что художница понадеялась, что история ее портрета забыта, что на Александра произведет благоприятное впечатление милость гения и что у него не возникнет никаких неприятных ассоциаций. Просто у стареющей художницы ничего другого под рукой не было, она и использовала валяющийся в мастерской этюд. Но вряд ли это простейшее соображение может быть уместным. Оно легко опровергается следующими доводами: во-первых, в 1814 году Виже-Лебрен еще работала в полную силу и не утратила своего мастерства. Следовательно, с этой точки зрения обращаться ей к старому этюду было вовсе необязательно. В ее мастерской за целую жизнь работы скопилось достаточное количество изображений милых голов (именно подобные картины были ее специальностью), и если она не хотела писать новый, то могла выбрать для подарка необязательно этюд давности в четверть века да еще изображающий одного из противников царской России.

Кроме того, нельзя забывать и подпись на щите, в которой Александр назван «Великодушным». Не связывается ли этот эпитет с образом гения? Сразу возникает второе предположение: может быть, Виже-Лебрен просила о великодушии к друзьям своей молодости и их современным последователям, как бы подчеркивая, что их мятежный дух угас и пришел на службу к Александру? Этот вывод может возникнуть путем логического анализа картины, но, увы, он все же мало реален.

Виже-Лебрен, сколько мы ее знаем по ее же собственным мемуарам, а также по различным воспоминаниям ее современников, не была сильной, целеустремленной личностью, готовой рисковать своим спокойствием ради чего бы то ни было. Наоборот, нам она

представляется скорее очень рациональной, даже чертовой натурой, малоспособной на самопожертвование. Невольно надо искать еще каких-то возможных объяснений ее странного поступка.

Напрашивается и третье предположение. В 1814 году польский вопрос стоял достаточно остро. Александр I решал по-своему судьбы Европы. Художница помнила о своей дружбе с поляками и боялась, что император, который слыл как ничего не забывающий, тоже может припомнить этот прискорбный для нее факт, и в частности то значение, которое приобрел написанный ею портрет Генриха Любомирского. Конфликт с русским царем, от которого, как и от его бабки, можно было ждать выгодных заказов и покровительства, не входил в замыслы художницы. Именно исходя из такого положения вещей, она могла использовать портрет князя Любомирского для подарка, так как тем самым было бы полностью снижено его идейное значение. Действительно, не могли же поляки выступить против России, имея символом своего движения образ гения Александра I, гения публично и с большой церемонией ему поднесенного, которого все знали! Образ Генриха Любомирского был бы дискредитирован раз и навсегда. Кто-нибудь из сведущих в политике друзей художницы мог подсказать ей этот дипломатический ход.

Последний вариант мне кажется наиболее убедительным, но я не могу настаивать на нем со всей твердостью, так как никаких других данных об интересующем нас предмете мне найти не удалось. Читателю решать, какое из предположений покажется более основательным и правдоподобным.

В дополнение к своему рассказу могу прибавить следующее: подарок Виже-Лебрен, по-видимому, не доста-

вил большого удовольствия Александру I. Сколько я ни искала, нигде не обнаружила документальных следов какого бы то ни было выражения его удовлетворения: ни заказов, ни приглашений, ни поощрений не последовало.

Произведения Виже-Лебрен очень высоко ценились в России в XIX веке. «Гений Александра I» имеет уже некоторые черты классицизма, вполне достаточные, чтобы не казаться в Петербурге начала века картиной, выпедшей из моды. Тем не менее картина никогда с момента своего прибытия из Парижа не выставлялась в залах Эрмитажа, даже не украшала пригородных царских резиденций. Она всю свою жизнь просуществовала в запасах музеев. Через весь XIX, а теперь уже и XX век, из описи в опись, из каталога в каталог за ней следует отметка об ее нахождении в фондах, притом, если это положение вполне понятно в настоящий момент, когда музей выставляет произведения лишь самого блистательного качества, то для начала и середины XIX века, когда личность Александра I в придворных кругах ставилась очень высоко, а работы Виже-Лебрен были очень модны, это остается не вполне объяснимым.

Моих читателей может заинтересовать вполне правомерный вопрос. Ну а когда же все-таки написана картина, хранящаяся в Эрмитаже: в 80-х годах XVIII века или был использован старый этюд, а сама картина по нему написана в 1814 году? К счастью, эту проблему можно разрешить с большей долей уверенности, чем все другие. Манера живописи, характер образа, все то, что насторожило меня в начале работы, заставив искать более раннюю дату исполнения картины, чем та, которая стоит на ней, были проверены при помощи снимка картины в рентгеновских лучах. Рентгеноскопия «Гения»

гораздо ближе к подобным же снимкам с произведений Влже-Лебрен раннего периода, чем позднего. В нашей исследовательской лаборатории эти признаки считаются очень вескими доводами. Но нашлись и другие, еще более неопровержимые доказательства того, что основой для картины послужил не соответствующий ее композиционному замыслу этюд: под рентгеновскими лучами видно, какие последовательные изменения делал автор картины. Так, руки «Гения» первично не держали щита с надписью, они были заняты каким-то другим, впоследствии перекрытым щитом, предметом, может быть, гирляндой цветов, может быть, как у его прообраза, венком или венками. Таким образом, положение о том, что картина дописана, а не написана заново по старому этюду, кажется бесспорным.



Г Л А В А
С Е Д Ъ М А Я

Как может бесследно
исчезнуть картина

ОБ «ИСЧЕЗНОВЕНИИ» КАРТИНЫ Л. ГАЛЛОША
«ДИАНА И АКТЕОН»,
НЕ ПОКИДАВШЕЙ СТЕН МУЗЕЯ

ОДНА ИЗ ВЕРНУВШИХСЯ.
О КАРТИНЕ Н. ФЛЕЙГЕЛЬСА
«ВСТРЕЧА ДАВИДА И АВИГЕИ»

О БЫСТРОТЕЧНОСТИ И БРЕННОСТИ СЛАВЫ.
КАРТИНЫ ЖОЗЕФА-МАРИ ВЬЕНА
«МИНЕРВА» И «АНАКРЕОН»

Как может бесследно исчезнуть картина? Самыми разными способами. В одном случае она может исчезнуть из частного собрания или музея, в другом — из поля зрения историков искусства и ценителей живописи. Гибнет ли она при этом фактически? Необязательно. Причины ее «исчезновения» разнообразны. Фактически она может действительно исчезнуть при пожаре, наводнении или другом стихийном бедствии, может быть уничтожена во время войны, может быть похищена злоумышленником, и тогда не всегда есть шансы, что она отыщется.

Но сейчас я расскажу о других случаях, достаточно частых, о случаях, когда художественные произведения не гибнут, но исчезают на длительный период времени с искусствоведаческого горизонта. Речь пойдет и о тех факторах, которые могут вызвать такие удивительные явления. Основных факторов два. Они совершенно разнохарактерны, но, обладая своей спецификой, имеют равную вредоносность. Первый из них — ошибки, совершающиеся в музее во время обработки экспонатов; второй — достижения науки истории искусства, так называемые атрибуции. Как это ни парадоксально, но и ошибки, и достижения часто ведут к одинаковому результату — исчезновению картин, о котором было сказано. Отложив вопрос об ошибках, я остановлюсь подробнее на вопросах о достижениях.

Представьте себе, что в музей или значительное частное собрание попадает интересное произведение живописи высокого качества с малоубедительным определением его автора или вообще без него, как картина неизвестного мастера. Вокруг него начинается профессиональный ажиотаж. Старая, неубедительная для кого-то атрибуция, если она существует, откидывается, возникает новая, затем другая, третья... Хорошо еще, если это происходит в наши дни, тогда можно надеяться, что смена имен предполагаемых авторов будет как-то фиксироваться и прошлые картины не забудется, а если в XVIII или в XIX веках? Тогда специальной фиксацией атрибуции не занимались. И вот одно и то же произведение в инвентарь попадает под именем одного художника, а в каталог — под именем другого и так далее. Частота смены имен, даваемых произведению, обычно прямо пропорциональна его значительности. Окончательная путаница наступает в тот момент, когда в свои права вступает мода. Сегодня может быть моден один художник, о нем выпускается несколько монографий, статьи, заметки. Ему начинают приписывать все, что хоть как-то можно притянуть к его кру-

гу. Но завтра возникнет кто-то другой, и начинается сначала. . . В результате всех этих осложнений то, первое, поступившее в музей или коллекцию произведение как бы перестает существовать, задавленное обрушившимися на него новыми атрибутами.

Существуют и другие случаи «исчезновения» картин. Они связаны с забвением их первичной атрибуции. Эти случаи иногда бывают тесно связаны с музейными ошибками. Живет, живет картина под определенным именем, потом вдруг исчезает: то ли забыли, то ли утерли документацию. Картина превратилась в неизвестную, и нужно много труда, чтобы вернуть ей былое имя, притом не определяя художника заново, а именно отождествив ее с тем произведением, которое некогда числилось в музее. Сейчас уже наравне с термином «атрибуция» вполне официально бытует термин «реатрибуция», то есть восстановление старой, правильной атрибуции, некогда имевшей место, но впоследствии забытой. Приходится восстанавливать имена, которые произведения некогда носили в том же музее.

В предыдущих очерках говорилось о старых надписях на оборотах картин, как о фактах, имеющих значение для изменений судеб произведений. Надписи вносят немалую лепту в изменение атрибуции и «исчезновение» картин. Пример подобного «исчезновения», вызванного надписью, приведу очень разительный — это история «Встречи Давида и Авигей» Н. Флейгельса.

Еще одно предупреждение читателю. Те случаи, о которых я говорила, отнюдь не являются характерными только для одного какого-нибудь музея. Во всех самых старых и знаменитых музеях мира, как Эрмитаж, Лувр, Прадо, Дрезденская галерея и всех других, где все как будто посвящено хранению и изучению памятников искусства, происходит то же явление: прошлое памятников нередко забывается или искажается до неузнаваемости. Со временем утрачиваются данные о происхождении вещи, о ее истории, а главное — ее первичная атрибуция, которая для картин XVII—XVIII веков чаще всего и бывает истинной. То же происходит и в частных собраниях, в которых чередуются более или менее эрудированные и заботливые владельцы, а документация, как правило, не бывает на должной высоте. Таким образом, перед нами явление типическое, бороться с ним можно только одним путем — железной дисциплиной в ведении всей научной документации, относящейся к любому экспонату.

ОБ «ИСЧЕЗНОВЕНИИ» КАРТИНЫ Л. ГАЛЛОША
«ДИАНА И АКТЕОН»,
НЕ ПОКИДАВШЕЙ СТЕН МУЗЕЯ

Я начала розыски этой интересной и редкой картины после упреков и усовещиваний моего почтенного коллеги, друга и учителя С. Р. Эрнста¹. При нашей встрече в Париже после долгих разговоров об Эрмитаже, о картинах, о каталоге он меня спросил:

— Послушайте, а когда Вы найдете Галлоша? Я растерялась:

— Помилуйте, Сергей Ростиславович, да Вы сами еще в Вашей статье о французской школе в 1928 году сетовали, что эта картина непонятно куда и когда девалась², а теперь хотите, чтобы я знала.

— Должны знать, на то Вы и хранитель.

Положение мое было затруднительным. Я, правда, была хранителем, но где был Галлош, не имела ни малейшего представления. Я читала, что в музее была некогда картина этого интереснейшего и талантливого художника, но в глаза ее не видела и о судьбе ее никаких сведений не имела. Помнил о ней, по-видимому, один Сергей Ростиславович, и то не по личному знакомству, а по упоминаниям в старых каталогах, великим знатоком которых он является.

Я пообещала заняться Галлошем. И действительно, не успев приехать, стала его разыскивать. Голова у меня закружилась от количества сведений об этой таинственной картине. Картина никуда не выдавалась, не

передавалась, не отчислялась. Она незримо присутствовала в музее, находилась где-то близко, проходила по массе документов, и вместе с тем практически ее не было. Не будем голословны, приведем лишь некоторые основные данные.

По рукописному каталогу собрания, приобретенного Екатериной II у богатейшего французского коллекционера и мецената Крозэ, картина Галлоша «Купание Дианы» числилась. В примечании было сказано, что картина очень красива, композиция ее богата и закончена, цвета насыщены. Конечно, узнать ее по этим комплиментам было трудно, но учесть их надо было. В каталоге Миниха, первом эрмитажном каталоге екатерининского времени, картина числилась. Compliments было меньше. Кратко было сказано, что она хороша. В каталоге павловской норы имя художника исчезло, и осталось лишь слегка измененное название «Диана превращает Актеона в оленя» неизвестного мастера. Однако картина утратила имя ненадолго. В каталоге 1831 года она обрела его вновь, правда, чтобы потерять в описи всего картинного достояния Эрмитажа в 1859 году. Там картина опять стала приписываться неизвестному художнику. Но рядом с этой пометкой стояла другая: «Проверено. В наличии. 1924 год». Можно было бы подумать, что, утратив по какой-то несчастной случайности имя своего автора, картина затерялась среди множества эрмитажных неизвестных. Нет. В 1928 году С. Р. Эрнст, как было уже сказано, сокрушается о ее исчезновении, но в 1929 году Луи Рео, французский ученый, специально занимавшийся произведениями французской школы в России, ставит ее спокойно в своем каталоге³. Дальше все то же самое. Знающий Эрмитаж, как свои пять пальцев, Сергей Ростиславович ума



65. Я. Галлош. Диана и Актеон

не может приложить, где картина, а Сонье, составляя каталог произведений Галлоша, указывает, что картина в музее существует ⁴. И когда я добралась до этих французских каталогов, у меня начали закрадываться сомнения в полной научной добросовестности моих французских коллег. Может быть, они переступили Великую Заповедь Кatalога: «Описывай, что видел сам или о чем у тебя имеются неопровержимые данные». Может быть, они, не проверив данные, списали их со старых каталогов? Но заподозрить в таком самого Рео!

Устав от возни со старыми документами, я перешла к устному опросу старейших эрмитажников. Выяснилось, что ни самое старшее, ни просто старшее, ни среднее поколение моих коллег никогда, как и Сергей Ростиславович, эту картину не видели. Но она была, она не выдавалась, не исчезала. Ее скрытое присутствие продолжалось.

И вот я начинаю пересматривать всех Диан неизвестных художников. Их оказывается много в каждой школе. Но подходящей для Галлоша нет. И вдруг... Просматривая еще раз каталог Крозэ, из собрания которого поступила картина, но не фотокопию с рукописного или напечатанного нормального типографским способом, как делала до этого, а факсимильное воспроизведение того экземпляра, на котором в свое время в XVIII веке, любясь им в Париже, сделал зарисовки талантливейший художник и рисовальщик Г. Сент-Обен ⁵. В каталог 1755 года, на котором он рисовал, не внесен Галлош, но на стр. 51 я вдруг вижу отлично знакомую композицию, изображенную на полях, и при ней мелкую запись «Gallosche». набросок очень легко и широко выполнен, всего несколько штрихов, но узнать хорошо знакомую эрмитажную картину совсем легко. Только одно ослож-



нение, у нас в музее эта картина носит совсем другое название, ничего общего с Галлошем не имеющее. Она действительно изображает «Купание Дианы», или «Диану и Актеона», как угодно, но ее автором числится Луи Шалон.

Что я знаю об этом художнике? Собственно говоря, ничего. Каталогные карточки моих предшественников были чисты, сама я не включила его в каталог, так как не могла разыскать о нем никаких сведений.

После проверки по индексам художников я выяснила, что французского художника с этим именем никогда не существовало, а был, несмотря на французское звучание фамилии, такой голландский художник, пейзажист, да еще предпочитающий работать акварелью. У него существуют, правда, и произведения маслом, но они редки. Специализировался на изображении зимних видов и конькобежцев.

Открываю опять старые каталоги: у Мипиха — нет такого, в павловском каталоге — «Зима» и «Пейзаж при реке». В описи 1859 года — опять «Зима». Но при чем же тут «Диана и Актеон»? Как могли спутать столь несхожие вещи? Это, вероятно, так и останется тайной. Может быть, начали писать карточки Шалона и, написав имя автора, дописали данными от «Дианы и Актеона»? Может быть, какой-нибудь придворный лакей неправильно поставил номер на картине? Все может быть. Шалон — имя французское, картина — тоже, сомнений, пока она не подверглась изучению, не возникало. Многого могло случиться, техническая ошибка всегда понятна. Но вот как такой маститый ученый, как Л. Рео, умудрился ее внести в свой каталог как произведение Галлоша и, мало того, за несколько страниц до этого ту же картину, тот же многострадальный «Отдых Дианы», он

же «Диана и Актеон», внести еще второй раз как произведение Шалона? Это уже воистину таинственно и непонятно.

К этой сложной истории могу лишь добавить, что на обороте «Отдыха Дианы» я нашла печать с хорошо мне знакомым по изучению Ватто гербом Крoзá. Картина Галлоша пришла к нам именно из этой коллекции и числится в ее каталоге. Сравнение этой картины с другими произведениями Галлоша успокоило меня окончательно. Действительно, как могла я сразу не узнать эти чуть удлиненные пропорции изображаемых в картине тел, удивительного изящества рисунок группы нимф, насыщенный, местами темноватый, но с какими-то особенными теплыми тонами колорит картины. Я была очень счастлива найти картину Галлоша, но мне было стыдно, что я не сделала этого раньше. «Диана и Актеон» — красивая картина, старые каталоги не ошиблись. Она с честью займет место на французской выставке.

И вот я опять в Париже.

— Сергей Ростиславович, а ведь нашла я Вам Вашего любимого Галлоша! — говорю я при встрече.

— И я нашел, — улыбается Сергей Ростиславович. — Знаете где? У Сент-Обена.

Мы шли одним путем с моим почтенным другом. Мне посчастливилось, я могла продолжать работу дальше, картина была рядом. Но разговор с Сергеем Ростиславовичем не окончен:

— Помните, по каталогу Миниха в XVIII веке в Эрмитаже была «Даная» Пуссена? Вот бы Вам ее поискать. . .

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Сергей Ростиславович Эрнст — один из крупнейших русских искусствоведов. Всю свою жизнь посвятил изучению сокровищ наших музеев. Ему принадлежит ряд ставших классическими работ, статей, публикаций, очерков, критических обзоров выставок. Был сотрудником журнала «Старые годы», деятельным участником общества «Мир искусства». Принадлежит к старшему поколению работников Эрмитажа. В этом музее он был в течение ряда лет хранителем французской живописи. В настоящее время живет в Париже.

² Ernst S. L'Exposition de la peinture française des XVII et XVIII siècles au Musée de l'Ermitage à Petrograd // *Gazette des Beaux-Arts*, 1928. T. 17. P. 163.

³ Réau L. Catalogue de l'art français dans les musées russes. Paris, 1929, N 28 (Chalon), N 104 (Galloche).

⁴ Saunier Ch. Galloche // *Les Peintres français du XVIII siècle. Histoire des vies et catalogue des œuvres. Ouvrage publié sous la direction de M. Louis Dimier. Paris-Bruxelles, 1928—1930. T. 1. P. 225, N 12.*

⁵ Catalogue des tableaux du cabinet de M. Crozat, baron de Thiers // *Catalogue de ventes et livrets de Salons illustré par Gabriel de Saint-Aubin. Introduction et notices par E. Dacier. Paris, 1909. P. 51.*

ОДНА ИЗ ВЕРНУВШИХСЯ.
О КАРТИНЕ Н. ФЛЕЙГЕЛЬСА
«ВСТРЕЧА ДАВИДА И АВИГЕИ»

Как говорит Анатолий Франс — мудрый и наблюдательный писатель, — «нет ничего увлекательнее чтения старых каталогов». Не будем обобщать эту мысль и считать, что подобное чтение интересно для всех и каждого, но для музейного работника, конечно, ничего нет увлекательнее. Обычно читаешь каталоги с какой-нибудь заранее установленной целью — нужно выяснить при работе над атрибуцией, за каким автором числилась та или иная картина во время оно, или нужно проверить, когда интересующее тебя произведение попало в музей, и так далее.

Но даже при таком целенаправленном чтении всегда в памяти подсознательно остаются какие-то сведения кроме тех, которые относятся непосредственно к теме, которой занимаешься. Именно при таком чтении запомнилось, что в XVIII веке в Эрмитаже была картина работы Н. Флейгельса, называлась она «Встреча Давида и Авигеи», а сейчас ее нет. Можно предположить, что она ушла из Эрмитажа в XIX веке, во время распродажи музейного имущества Николаем I. Факт сам по себе прискорбный, так как Флейгельс очень хороший художник и произведения его редки.

В 1963 году в Закупочную комиссию Эрмитажа была предложена небольшая картинка. Владелица ее, основны-

ваясь на полустертой надписи на обороте «Le Brun», считала ее произведением знаменитого Шарля Лебрена¹, прославленного вождя академического направления французской живописи XVII века. Несмотря на надпись, с первого же взгляда было ясно, что картина никакого отношения к этому мастеру не имеет. Она, безусловно, принадлежала французской школе, но никаким образом, кроме самых общих композиционных приемов, не была связана с Академией эпохи Людовика XIV. Известная непосредственность изображенной сцены, широта и сочность ее живописного исполнения, характер персонажей, пейзажа, служащего им фоном, говорили о том, что картина относится ко времени победы сторонников живописных принципов Рубенса во французской Академии, то есть к первым двум десятилетиям XVIII века. При внимательном рассмотрении картины я с удовлетворением обнаружила у ее края мелкие буквы монограммы «N. V.» и дату — «1717». Поскольку в нашем собрании имеются картины, подписанные таким образом², то не представлялось затруднительным прочесть монограмму как инициалы Никола Флейгельса, известного французского художника-академика первой половины XVIII века.

Сравнив картину, ее размер, материал с текстом эрмитажного каталога XVIII века, случайно мне запомнившимся, я убедилась, что передо мной именно то самое произведение, о котором там идет речь, которое было приобретено Екатериной II в числе собрания Крозá и пропало с искусствоведческого горизонта в XIX веке. Тайна его бесследного исчезновения стала ясной: истинный автор картины новыми хозяевами был забыт, монограмма его не замечена, а картина продолжала свое существование под фантастической атрибуцией Лебрена,

имя которого пока еще непонятным для меня образом оказалось у нее на обороте.

Картина под именем Флейгельса была приобретена и заняла покинутое ею некогда место среди произведений французской школы. С этого момента началось исследование вернувшейся картины. Сюжет ее читается без затруднения. Она иллюстрирует главу Библии, рассказывающую историю Давида и Абигайли, называемой в русском тексте Библии Авигеей. История эта заключается в следующем: будущий царь Давид нуждался в продуктах для прокормления своей дружины. Он обратился за помощью к богатому скотоводу Навалу, пастухов и стадо которого ему в свое время пришлось охранять от набегов соседей. Навал резко ему отказал. Узнавшая об этом мудрая Авигея, жена Навала, утрапившая гнева Давида и предугадывающая его высокое предназначение, тайком от мужа собрала необходимые припасы и двинулась навстречу Давиду. Ее появление предотвратило наступление дружины на земли Навала, которые Давид предполагал предать огню и мечу. Эта встреча Давида и Авигеи, его будущей жены, изображена на картине Флейгельса.

Что представляет собой этот художник и каково место вновь появившейся картины в его творчестве?

Никола Флейгельс родился в 1668 году. Отец его был антверпенским художником, переехавшим в Париж около 1641 года. Первые уроки Флейгельс получил от отца. Затем учился у соперника упомянутого Ш. Лебрена — Никола Миньяра. Занимался в парижской Академии до 1698 года, затем завершал свое образование в Италии. О его творчестве в первые полтора десятилетия XVIII века известно мало, о вкусах — несколько больше: он увлекался венециан-

скими мастерами, предпочитал другим Веронезе. Это увлечение очень ослабило, если не свело на нет, те основы академических принципов, которые он получал от Н. Миньяра и других своих учителей из Академии. По возвращении во Францию он был принят в 1716 году в члены Академии. С этого момента жизнь художника становится для нас особенно интересной, так как именно в эти годы написана «Встреча Давида и Авигеи». В последующее после возвращения время мастер живет у видного коллекционера Лебрена, родного племянника живописца Шарля Лебрена.

Дом Лебрена — тихий особнячок среди густого сада, каким изображал его Ватто, представляет собой своеобразное общежитие художников. Среди прочих здесь живут и гравер Жора³, и Ватто, которого уговорил переехать туда Флейгельс. Работали оба художника очень дружно, что было явлением почти исключительным при первом и раздражительном характере Ватто. Последний часто писал и рисовал Флейгельса. Образ этого художника можно найти во множестве рисунков и картин Ватто. Стоит вспомнить хотя бы одну из самых знаменитых среди них — «Венецианские празднества» Эдинбургского музея.

Флейгельс в эти годы был известнее своего талантливого собрата, в покровительстве которого тем не менее постоянно нуждался.

Кроме художников дом Лебрена часто посещали знаменитый продавец картин Жерсен — друг Ватто, редактор журнала «*Mesure de France*» А. де Ла Рок⁴, много внимания уделявший искусству, писатель Лесаж⁵ и многие другие интересные люди своего времени.

Вероятно, тогда Ватто познакомил Флейгельса со своими старыми друзьями Жюльеном и меценатом Кро-



67. П. Флейгельс. Встреча Давида и Ахиса

за, что очень помогло Флейгельсу в его дальнейшей карьере.

Подобное окружение интеллектуальной среды, постоянные разговоры и дискуссии об искусстве не могли не сказаться на творчестве художника. Годы, проведенные в доме Лебрена, одни из самых продуктивных в жизни Флейгельса. Упоминания о его картинах очень часты и в письмах, и мемуарах его современников, и в каталогах их собраний. Очевидно, многими заказами он обязан протекции своих друзей. Флейгельс писал по преимуществу исторические и мифологические сцены.

Современник Флейгельса Мариетт, составитель своеобразного словаря художников⁶, жестоко критиковал его произведения, но любителям живописи они нравились. Мастер все больше входил в моду и в 1724 году поступил на службу к герцогу д'Антену, бывшему тогда главой и распорядителем всего королевского строительства. В том же году он был послан в помощь директору французской Академии в Риме, а с 1727 года стал ее директором.

Судя по всем данным, Флейгельс делал много полезного для процветания Академии, но административная работа почти не оставляла ему времени для собственного творчества. Его заслугой было приобретение для Академии великолепного дворца Манчини, открытие для ее учеников доступа в частные собрания итальянских вельмож, привлечение к преподаванию лучших профессоров и, наконец, получение огромных ассигнований, давших возможность коренным образом изменить условия в Академии. Умирает Флейгельс на посту директора в 1737 году.

Возвращаясь к картине Флейгельса «Встреча Давида и Авиген», нужно сказать, что редко бывает, когда вокруг так внезапно возникшего на музейном горизонте

произведения может сосредоточиться такое значительное количество разнообразнейших прямых или косвенных сведений.

Определяя авторство и сюжет картины, мне удалось установить по самым разнообразным архивным данным, что композиция «Встречи Давида и Авигеи» является одной из наиболее значительных и прославленных в свое время работ художника.

История возникновения этой композиции, как ее можно себе представить на основании собранных документов, в общих чертах такова: благодаря хорошему отношению герцога д'Антена Флейгельс получил от Людовика XV заказ на две картины: «Приезд царицы Савской к Соломону» и «Встреча Давида и Авигеи». К «Встрече Давида и Авигеи» мне удалось найти гравюру, выполненную его другом и соседом по дому Лебрена Э. Жора. Композиция, имеющаяся на гравюре, полностью соответствует нашей картине. На гравюре существует подпись Флейгельса, подпись Жора, дата 1720 и стих из Библии (Первая книга Царств, гл. 25, стих 20), дважды повторенный на французском и латинском языках.

Об одной из этих парных картин, не совсем ясно, о которой, д'Антен пишет в письме 3 января 1734 года: «Его Величество чрезвычайно доволен, и никого нет среди тех, кто видел эту картину, кто не был бы очарован ею. Одним словом, она восхищает всех, и действительно, надо признаться, что это славное произведение»⁷.

Однако оплата за обе картины последовала лишь в 1738 году жене художника, через год после его смерти⁸. Из документов об этих картинах мы узнаем, что обе они были написаны на меди, их размер и то, что они считались «выполненными» в 1737 году.

Следующие упоминания, которые имеются об этих картинах, относятся уже к эпохе Французской революции и почерпнуты из документов их передачи Государственному министерству финансов, осуществленной 24 ноября X г. (то есть в зимние месяцы 1801 года) ⁹.

Далее обе картины исчезают из поля зрения, и до настоящего времени их местонахождение неизвестно.

Из размера и материала картин, упомянутых при покупке, ясно, что наше новоприобретенное произведение не является тем, которое было выполнено по заказу короля и пропало в годы Французской революции.

Небольшая величина эрмитажной картины, широта и свежесть ее живописной манеры, а также и то, что она написана на бумаге, крепко наклеенной на дерево, говорит, что перед нами предварительный эскиз к более значительному произведению.

Для дальнейшего выяснения истории картины надо проанализировать три с ней связанные, но абсолютно противоречивые даты. Вы помните, что эскиз датирован рукой художника — 1717 годом, гравюра — рукой гравера — 1720 годом, счет же за оплату утверждает, что картины завершены в 1737 году. Со всех точек зрения, здесь имеется какая-то ошибка. Постараемся решить этот вопрос. Первая дата — 1717 — особенно интересна. Она совершенно бесспорна и означает, что эскиз был выполнен задолго до получения Флейгельсом королевского заказа и даже до его знакомства с покровителем и работодателем герцогом д'Антенем, последовавшего в 1724 году. По-видимому, Флейгельс писал этот эскиз и не думал о заказе.

Некоторые данные, относящиеся уже к биографии Ватто, позволяют предположительно установить историю возникновения этого эскиза.

В 1709 году Ватто представлял в Академию картину на конкурс так называемой Римской премии, то есть на право обучения во французской Академии в Риме, и соответствующую стипендию. Его картина заняла второе место, и мечта художника о поездке в Италию не осуществилась. Неудачи всю жизнь преследовали этого талантливого человека. Но не это нам в данном случае важно. Интересно то, что отвергнутая композиция была написана на тему «Авигея, приносящая дары Давиду». Эта картина сейчас утеряна, но крупный исследователь Ватто Маттей утверждает, что последний раз след ее мелькнул на одном из аукционов 1821 года (Пеньон-Дижонваль)¹⁰. Найдя каталог этого аукциона, я убедилась, что Маттей не совсем прав, что на аукционе проходила не картина Ватто, а его эскиз на эту тему, притом этот эскиз был, как и наш эскиз Флейгельса, выполнен на бумаге, наклеенной на дерево, и имел точно такой же размер.

Исследование усложнилось. В творчество и биографию одного художника вдруг неожиданно проникли дела совсем другого. Ясно только одно: если у двух друзей-художников имеются два эскиза на одну и ту же тему, написанные в одной и той же технике, на не совсем обычном материале да еще одинакового размера, то этот факт не может быть объяснен простой случайностью. Никаких документов, делающих обстановку более ясной, найти не удалось, и пришлось довольствоваться следующими предположениями.

Флейгельс и Ватто жили и часто работали вместе. Флейгельс знал картину и эскиз, выполненные Ватто для конкурса Академии. У него, очевидно, возникла мысль разработать ее по-своему. Может быть, это был своеобразный конкурс или, наоборот, Флейгельс

увлекся работой своего талантливого собрата. Факт тот, что оба художника создали себе единые условия для картины: формат, материал, размер и прочее.

Был ли удовлетворен своей работой Ватто, неизвестно, можно догадаться, что вряд ли, так как он не любил заданных тем. Флейгельс, по-видимому, был удовлетворен своей, так как подписал эскиз монограммой и датировал. Это случай редкий и, пожалуй, исключительный — в XVIII веке художники обычно не подписывали свои эскизы.

Композиция этого эскиза, судя по гравюре, без изменения перенесена в картину. Исходя из датировки эскиза 1717 годом, а гравюры — 1720, можем заключить, что картина написана именно в этот промежуток времени, а не позже. По-видимому, приятель и сосед Флейгельса Жора гравировал ее под наблюдением художника тут же, в доме Лебрена. Картина еще не имела никакого отношения к королевскому заказу. Затем эта картина была представлена друзьями Флейгельса (не забывайте, что благодаря Ватто он был дружен с такими влиятельными лицами, как Жюльен и Кроза) или, может быть, герцогом д'Антенем самому королю. Поскольку картина поправилась, к ней была заказана парная — «Приезд царицы Савской к Соломону». Вероятно, все это имело место в 1724 году, когда Флейгельс познакомился с герцогом д'Антенем.

«Приезд царицы Савской к Соломону» была написана позднее и являлась до известной степени второстепенным добавлением к поправившейся композиции. Эта мысль подтверждалась тем, что она не гравирована и о ней есть только одно упоминание в архивах, в то время как «Встреча Давида и Авигей» упоминается постоянно. Исходя из этого, можно предположить, что хвалебные

слова герцога д'Антена относятся к «Встрече Давида и Авигеи», то есть к основной композиции. Теперь осталась одна невыясненная дата — дата счета — 1737 год. О ней не стоит беспокоиться, хотя в документе и помечено, что картины закончены только что. Такова пресловутая точность французских бюрократов XVIII века: задержав оплату художника на десяток, другой лет, в счете зафиксировать, что картина оплачена «по выполнению».

Покончив с решением задач о трех датах и установив, что наша картина — эскиз утерянной, я решила поискать, не найдутся ли где-нибудь в литературе или документах следы эскизов к композиции Флейгельса.

По счастью, в наших библиотеках существует множество аукционных каталогов XVIII и XIX веков. Каталоги такого рода — это сокровищница, в которой только не надо лениться искать то, что вам требуется. Они совершенно незаменимы. Если более значительные произведения вы можете обнаружить в каталогах ежегодных выставок Салонов или Академии св. Луки, то небольшие второстепенные эскизы вы там не найдете. Их надо искать в каталоге предметов искусств, упоминаемых на бесконечных распродажах. Париж и Лондон славились подобными аукционами. Многие из них имели достаточно толковые каталоги с описанием вещей, другие только списки, пренебрегать которыми тоже не следует.

Так вот, среди этих-то распродаж я и попыталась найти что-нибудь для себя интересное. Я не прогадала. Попались сведения о том, что небольшая картина на дереве, кратко названная «Царица Савская», выполнена «шевалье Флейгельсем», продавалась на аукционе имущества художника Ш. Натуара в 1778 году¹¹. На старинном экземпляре каталога, который я имела в руках, пожелтевшими чернилами была сделана надпись «langlier

84», то есть, очевидно, имя купившего картину на аукционе и ее цена. Таким образом, стало ясно, что для парной картины некогда существовал эскиз, подобный нашему, местонахождение которого в настоящее время неизвестно.

Упоминание о композиции того же художника, посвященной сюжету с Авигеей, находим в каталоге распродажи имущества г-на де Сен Мориса в 1786 году¹². В нем фигурирует картина под названием «Авигея, получающая дары». По-видимому, в каталоге был перепутан сюжет, так как, по Библии, никаких даров Авигея не получала, а наоборот, как было уже сказано, сама приносила их Давиду. В каталоге была отметка о том, что композиция хорошо задумана и выполнена с большим вкусом, как законченный эскиз. Ни о подписи, ни о дате никаких указаний не было. На каталоге опять же имеется надпись выцветшими чернилами, опять имя покупателя и цена картины.

Этот эскиз имеет довольно близкий размер к нашему произведению — $16,2 \times 21,6$, в то время как вновь приобретенная картина — $15,5 \times 23,5$. Ввиду того что нет данных о подписи, неизвестен материал и существует хоть и небольшое различие в размерах, безоговорочно считать, что упомянутый в каталоге экземпляр подобен или близок эрмитажному, мы не рискуем. Тем не менее само по себе его существование для нас очень интересно.

Полустертая надпись «Le Brun» на обороте картины навела меня на следующее рассуждение. Картина настолько непохожа на произведение XVII века, что вряд ли могла быть приписана Леброну даже очень невежественным человеком. Надпись на обороте написана почерком XVIII века, когда такая ошибка вообще была бы немыслима.

Логичным кажется предположить, поскольку мы знаем о дружбе Флейгельса и Лебрена-младшего, что эта надпись свидетельствует о принадлежности картины к собранию последнего, очень значительного коллекционера и торговца картинами, а вовсе не об авторстве его дядюшки Лебрена-старшего. Флейгельс мог подарить, продать или наконец отдать как уплату за квартиру эскиз своему домохозяину.

Эта мысль находит себе некоторое подтверждение в том, что в аукционном каталоге 1791 года распродажи собрания Лебрена¹³ я нашла следующую запись: «Два завершенных эскиза. Один из них изображает Авигею, идущую навстречу Давиду. Композиция состоит из 14 фигур (что точно совпадает с количеством фигур в нашем эскизе). Другой эскиз изображает генерала, смотрящего на восстановление города, в котором виден Колизей».

И далее не совсем ясно, относится ли только к последней картине или к обеим пометка: материал — бумага, наклеенная на холст (у нас бумага наклеена на дерево), и размер — в длину, отличающийся от нашего. Оба эскиза приписываются Бон Булою, который, судя по его биографии и каталогу, не писал картин на подобные сюжеты. Тем не менее несоответствий более чем достаточно, чтобы не отождествить упомянутый эскиз с нашим. Но даже поверхностное изучение каталога дает возможность предположить значительное количество ошибок как в атрибуции, так и в технологических данных.

Откинув из осторожности эту сомнительную запись, можно предположить, что надпись на обороте эрмитажной картины указывает нам имя ее прежнего владельца.

Такова история интересной, но забытой картины, исчезнувшей с музейного горизонта благодаря неправильной атрибуции, возникшей из-за старой надписи на ее обороте. Не случись этой надписи, судьба «Встречи Давида и Авигеи» сложилась бы иначе: после распродажи коллекции Николая I целые поколения директоров и хранителей Эрмитажа собирали в музей разлетевшиеся из него по свету произведения. Конечно, даже если кто-то и знал, что в каком-то частном собрании существует весьма сомнительное произведение Лебрена, то ему и в голову не могло прийти, что это Флейгельс императорского собрания, и заинтересоваться им.

Таков один из путей, по которому исчезают картины. Забвение автора и новое наименование словно одевают произведение в шапку-невидимку. Пока по какой-нибудь причине эта шапка не будет снята, картина остается скрытой от глаз людских.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Шарль Лебрен (1619—1690) — законодатель французской академической школы второй половины XVII века. Первый художник короля и творец большого количества декоративных росписей парадного характера. Много работал по художественному оформлению Версаля.

² Н. Флейгельс. «Наказание Амура», N. V. 1720; Н. Флейгельс. «Встреча Марии и Елизаветы», N. V. 1729.

³ Эдм Жора (1688—1738) — известный гравер. Гравировал как с произведений французских художников XVII и XVIII веков, так и мастеров Возрождения. Будучи другом Флейгельса, гравировал ряд его произведений.

⁴ Антуан де Ла Рок (1672—1744) молодым, после путешествия по коммерческим делам по Европе и Азии попал в Королевский гвардейский полк. Потеряв ногу в битве при Мальплаке (1711), он оставил воинскую службу и посвятил себя театру и литературе. С 1721 года выпускал журнал «Mercure de France» с особенно значительным разделом об искусстве. Для него, бывшего военного, Ватто писал свои «Будни войны», находящиеся в Эрмитаже.

⁵ Ален Рене Лесаж (1668—1747) — писатель-драматург. В молодости Лесаж занимался адвокатурой, затем всецело посвятил себя литературной работе. Известность приобрел после появления в 1707 году романа «Хромой бес» и пьесы «Криспеп, соперник своего господина». Самое значительное произведение Лесажа — роман «История Жиль Блаза из Сантьяны». В произведениях Лесажа характеризуются самые разнообразные слои французского общества — от бедного крестьянина до вельможи.

⁶ Abecedario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Ouvrage publié d'après les

manuscrits autographés conservés au cabinet des estampes de la bibliothèque imp. et annoté par Ph. de Chennevières et A. de Montaignon. // Archives de l'Art français, 1851—1862. T. 1—6.

⁷ Письмо д'Анте́на цитируется в работе: Mlle Bataille. N. Vleughels // Les Peintres français du XVIII siècle. Histoire des vies et catalogue des œuvres. Ouvrage publié sous la direction de M. Louis Dimier. Paris-Bruxelles, 1928—1930. T. 1. P. 250.

⁸ Документы об оплате см.: Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi par F. Engrand. Paris, 1901. P. 634, 635.

⁹ Документы о передаче см.: Les Peintres français du XVIII siècle... T. 1. P. 250.

¹⁰ Mathey J. Antoine Watteau, peintures réapparues... Paris, 1959. P. 30.

¹¹ Vente de M. Ch. Natoire 1778. Cat. des tableaux et dessins originaux des plus grands maîtres... que composaient le cabinet de feu Ch. Natoire... 1778 à Paris.

¹² Vente de M. St. Maurice 1786. Cat. des tableaux... dessins, pierres gravées antiques. Paris, 1786, Vente 1/II 1786.

¹³ Vente de M. Lebrun 1791. Cat. d'objets rares et curieux... prov. du Cabinet de M. Lebrun. 1791.

О БЫСТРОТЕЧНОСТИ И БРЕННОСТИ СЛАВЫ.

КАРТИНЫ ЖОЗЕФА-МАРИ ВЬЕНА

«МИНЕРВА» и «АНАКРЕОН»

Этот очерк озаглавлен назидательным и грустным названием, так как в нем будет говориться о двух знаменитых в XVIII веке произведениях, забытых в последующее время. Эти произведения — «Минерва» и «Анакреон» («Голова Анакреона») Ж.-М. Вьена.

Прежде чем говорить о картинах, мне придется познакомить читателя с самим Вьеном, так как этот прославленный в свое время художник ныне забыт.

Жозеф-Мари Вьен (1716—1809) — художник, сыгравший немаловажную роль в искусстве своего времени не столько благодаря своему таланту, сколько благодаря характеру эпохи, в которую он жил.

Его роль была сродни роли Ж.-Б. Грёза, хотя никакого сходства между их искусством не было. Роднили художников их близость к просветителям, в частности к Дени Дидро, и воплощение в живописи его теории. Если Грёз проводил в своих произведениях морально-этические установки Дидро, то Вьен обращался к античности и был прост и правдив в своих произведениях в той мере, в какой того хотел Дидро.

Отсюда и высокая оценка Вьена современниками как первого художника, порвавшего с искусством рококо и ставшего на путь классицизма. Естественно, что Дидро, восхваляя Вьена в своих произведениях, всячески рекомендовал его своим высокопоставленным друзьям — ко-

ронованным любителям живописи. В 1768 году он предложил Екатерине II приобрести знаменитое произведение Вьена «Марс и Венера», которому он посвятил восторженные строки в своих «Салонах». Великий критик был несказанно удивлен, когда эта в действительности посредственная картина не вызвала никакого восторга при русском дворе.

Кроме «Марса и Венеры» Екатерина II приобрела еще две картины — «Минерву» и «Анакреона». По-видимому, они, как и первая, не понравились петербургским знатокам, так как «Минерва» в том же 1768 году сразу по прибытии в Петербург была по распоряжению Екатерины II передана из императорского собрания в Академию художеств. Это было достаточно показательным: радея о художественном воспитании в России, Екатерина II любимые ею картины держала около себя, в своем собрании. Отправка картины в Академию была своеобразной почетной ссылкой.

«Анакреон» был погребен в запасниках Эрмитажа. Мне удалось найти ссылку французского искусствоведа Обера на письмо, датированное 1867 годом, написанное Оберу Гедеоновым, бывшим в это время директором Императорских музеев. Гедеонов, отвечая на запрос Обера, интересовавшегося Вьеном, сообщал, что «Минерва» утеряна (!), а «Анакреон» продан.

По сей день судьба этих произведений еще периодически волнует историков искусства XVIII века, а сведения о них не изменились со времен Гедеонова.

В 1922 году «Минерва» была возвращена из Академии художеств в Эрмитаж. За полтора столетия она, как это ни удивительно, не утратила имени своего автора, но полностью забылась ее сложная и своеобразная история. Сведения о ней сводились к следующему: ав-

тор — Вьен, сюжет — Минерва, техника — дерево, масло, история картины — приобретена Екатериной II, передана в Академию художеств.

Неточность даже этих минимальных сведений выяснилась при реставрации картины в 1950-х годах. Один из наших лучших реставраторов — очень темпераментная Зиночка Николаева — влетела ко мне с жалобой на сданную мной в реставрацию картину: она, дескать, не поддается обычным методам укрепления масляной живописи. Это заявление послужило толчком к выяснению истории картины, которую постепенно удалось установить.

В 50-е годы XVIII века Вьен, молодой и еще не прославленный художник, пользовался покровительством упоминавшегося нами известного историка искусств, собирателя и любителя живописи А. де Кейлюса.

Кейлюс, истинный сын XVIII века, увлекался античным искусством, в частности живописью. Он собирал антики. Будучи человеком весьма образованным, выискивал у древних авторов высказывания об искусстве, анализировал их эстетические принципы, интересовался описанием технологических процессов создания того или иного памятника искусства. Всестороннему для своего времени анализу античного искусства было посвящено его капитальное произведение «Свод античности». Кейлюс призывал художников не только стремиться внешне подражать древним мастерам, но и использовать их технологические достижения. Он широко опубликовал четыре рецепта живописи с применением восковых красок. Эту живопись он неправильно назвал энкаустикой. Два из этих рецептов оказались практически неприменимыми, два вызвали интерес близких к Кейлюсу художников: знакомого нам Карла Ванлоо и

Вьена, причем последний и начал работать, следуя этой рецептуре.

Вот эти рецепты: на хорошо подготовленную доску равномерно наносится воск до получения гладкой поверхности. Пока эта поверхность до конца не остыла, она присыпается порошкообразными испанскими белилами. Это делается для создания некоторой ее шероховатости, чтобы краски, которыми после этого наносится изображение, легли бы на нее. Краски эти должны быть водорастворимыми (очевидно, типа акварели или гуаши). Когда изображение окончено, картину следует нагреть. Воск, подтаивая, пронизывает красочный слой и проникает до поверхности.

Второй способ отличался от первого только тем, что воск накладывался на красочный слой, а не под него. Картина также по окончании нагревалась, воск с поверхности пронизывал ее до доски.

Кейлюс неоднократно докладывал о своих способах среди любителей античности и живописи, но не вызывал особого доверия у слушателей. Однако последний доклад, прочитанный им в Академии, названный «Заметки о живописи энкаустикой» и иллюстрированный картиной Вьена «Минерва», вызвал бурный восторг собравшихся. Причиной того явилась написанная в светлых тонах и в новом стиле классицизма картина Вьена. Вся Академия пришла любоваться его «Минервой». Затем картина была выставлена в салоне г-жи Жоффрен, ученицей из женщины Парижа, и собирала дань восторгов от посетителей этого салона, и, наконец, сам король Людовик XV приказал привезти ее в замок Бельвю, где художник встретил полное одобрение короля и его понимающей толк в искусстве фаворитки маркизы де Помпадур.



После этой поездки Вьен совершил не менее значительное путешествие в Версаль, где показывал «Минерву» королеве и молодому дофину. Королеве Марии Лещинской, умевшей рисовать, картина так поправилась, что она пожелала скопировать какое-нибудь произведение художника, выполненное в той же технике. Известна ее копия пастелью с «Мадонны» Вьена, написанной якобы энкаустикой. С тем же триумфом «Минерва» выставлялась в Салоне 1755 года.

Не меньшее восхищение испытал от картины постоянный доброжелатель Вьена Дидро, написавший по этому поводу брошюру: «История и секрет воскового письма», почему-то не подписав труд своим именем.

Картина была приобретена у художника знаменитым коллекционером Ла Лив де Жюлли по тем временам за огромную сумму в 1200 ливров. У него, очевидно, по совету Дидро и приобрела ее Екатерина II.

Занимаясь историей «Минервы», я заинтересовалась участю второй картины Вьена — «Анакреоном». По всем данным она уже давно исчезла из Эрмитажа. Это было ясно из опубликованного Н. Н. Врангелем списка проданных Николаем I в 1854 году картин. Там числилась «Увенчанная голова старика Вьена» как ушедшая в неизвестные руки. Эти сведения подтверждал в своем письме к Оберу и Геденов. Но в эрмитажном собрании французской живописи XVIII века имелось произведение, которое мне казалось чрезвычайно близким творчеству Вьена и которое мне хотелось рассудку вопреки отождествить с Анакреоном. Это была голова старика в лавровом венке, устремившего глаза вверх, писанная в овале. Картина не вошла в каталог 1958 года. Она числилась принадлежащей неизвестному художнику XVIII века и была передана в Эрмитаж в 1920 году с дачи кня-

зя Салтыкова. Старик был разительно похож на жрецов, римских старейшин, троянских старцев и прочих благородных героев картин Вьена. Однако прямой аналогии найти не удалось — для бесспорной атрибуции картины Вьену материала не хватало.

Занявшись поисками «Анакреона», я вернулась к мысли о своей недоопределенной картине. Об «Анакреоне» удалось собрать следующие сведения. Не удовлетворившись триумфом «Минервы», Вьен продолжал писать или говорить, что он это делает в технологии, предложенной Кейлюсом. В Салоне 1755 года кроме «Минервы» было пять его картин, написанных «энкаустикой» на холсте и на дереве. Среди них был «Анакреон». Картина имела столь же значительный успех, как и «Минерва». Ее также прямо из Салона купил известный коллекционер Крoзá де Тьер (наследник и племянник знаменитого Крoзá). В каталоге его собрания картине было придано следующее описание: «Анакреон, увенчанный цветами. Писан энкаустикой на тике, высота 20 пье, ширина — 60. Она (картина) хороша, очень светла, может быть слишком».

В 1772 году вместе со всем собранием Крoзá картина была приобретена Екатериной II. В екатерининском каталоге Миниха ее появление отразилось следующим образом: «Анакреон, увенчанный цветами. Посредственная вещь, очень светлая, пожалуй, даже слишком. Погрудное изображение, писанное на тике энкаустикой». Мы не можем не отметить разное отношение к Вьену во Франции и в России: любимцу парижской публики явно не везло в Северной Пальмире: та же его работа во французском каталоге расценивается как превосходная, в то время как в русском — превращается в посредственную. Несмотря на тенденциозность, эти два докумен-

та дали мне некоторую возможность проверить свои предположения. Прежде всего я сопоставила приведенные в каталогах размеры «Анакреона» с размерами нашей картины. Они почти сошлись. При переводе на сантиметры размеры, приведенные у Крозá, выглядят так: 56×44. Наша картина имеет размер 61×45, причем следует учесть, что у нас при ее дублировании местами разогнуты, а местами обрезаны кромки.

Следующим моментом исследований было изучение технологии картины. Она действительно писана на тонком и плотном полотне, которое можно назвать тиком. Но при взгляде на изображение трудно предположить, что оно писано восковыми красками.

Ничего общего в живописной технике обеих картин не обнаружилось. Пришлось отправить «Неизвестного старика» в химическую лабораторию Эрмитажа, где крупица его живописного слоя была подвергнута химическому анализу. Исполнители анализа вскоре нам сообщили, что воск в красочном слое обнаружен.

Описание в каталоге Миниха, хотя и почти целиком списанное с каталога Крозá, дало все же одну новую деталь: в нем было указано, что изображение Анакреона погрудное, что также способствовало утверждению нашего предположения. Указание на то, что картина светлая, соответствовало ее колориту.

Но при всех этих как будто совпадающих данных оставался один момент, разрушающий все мотивированные предположения. В обоих каталогах было указано, что «Анакреон» увенчан цветами, а на голове старика из эрмитажного собрания отчетливо виден лавровый венок. Это давало возможность призадуматься. Однако, изучая документы дальше, я убедилась что, по-видимому, при описании в каталоге Крозá была допущена не-



точность, а составитель каталога Миниха, не проверив данные, просто переписал их. Это подтверждается тем, что в остальной документации, относящейся к «Анакреону», цветы никогда более не упоминаются. Так, в каталоге павловского времени (1797) картина получила следующее курьезное название: «Виень и Накреон. Увенчанная голова», а в списке картин, фигурировавших на аукционе 1854 года, она была внесена как «Увенчанная голова старика».

Последним доводом в пользу того, что «Голова старика» является «Анакреоном» Вьена, служат обнаруженные мной на картине слева на фоне надписи и даты, столь слабые, что без перечисленных доводов они вряд ли могли утвердить нашу реатрибуцию. Подпись начинается с буквы «J» и кончается буквой «n». Это соответствует обычной подписи художника «Josef Vien» или «Joseph Marie Vien». Дата пострадала еще больше: от нее осталось всего две цифры — «17...».

Таким образом, постаравшись на основании старых документов доказать, что «Старик в венке» является «Анакреоном», уже легко реконструировать последующие этапы истории картины: проданный в 1854 году, «Анакреон» потерял и свое название, и имя автора, всю свою историю. Это мне и помешало узнать, в каких собраниях он находился с 1854 по 1922 год. Возможно, что Салтыковы, с дачи которых он появился в Эрмитаже в 1922 году, не являлись его хозяевами, так как по другим документам того же времени он относился к одновременно национализированному собранию графа Берга. Установить, в которой документации путаница, — невозможно. Оба собрания, как еще и ряд других, какое-то время после национализации действительно находились на даче Салтыковых.

В завершение истории наших картин следует выяснить, почему Вьен избрал именно Минерву и Анакреона их героями.

Образ Минервы, богини мудрости и науки, прославленной в Греции и Риме, сам напрашивался на изображение, но почему возник Анакреон? Оказывается, неспроста. Как удалось обнаружить в одах, приписывавшихся в XVIII веке Анакреону (*Anacreontis Carmina*, Oda 28, ed. Baxter, Leipzig, 1793, S. 104), имеются строки, воспевающие искусство энкаустики. Приводим обращение поэта к художнику из оды 28: «Изображай, друг мой, эти локоны, упругие и черные, торжественным воском, и если воск это допустит, пиши их так, чтобы они пахли мирром...», и оканчивается ода обращением к изображенной восковыми красками девушке: «...это она! вот она! Я думаю, ты сейчас заговоришь?!» Таким образом, Анакреон оказался каким-то образом причастным к энкаустике и ее ценителем.

Возможно, что Кейлюс, изучавший аптичную литературу с точки зрения описания в ней памятников искусства, предложил Вьену Анакреона как достойный объект изображения.

К сожалению, исследования, произведенные в XIX веке, отняли от Анакреона именно эти оды.

В заключение несколько слов о технике Вьена.

Исследовав обе наши картины всеми имеющимися средствами современной науки — подвергнув их химическому анализу и микроанализу, изучив их под рентгеновскими, ультрафиолетовыми и инфракрасными лучами, — можно с уверенностью сказать, что они написаны не по фантастическим рецептам Кейлюса. Были ли когда-нибудь применены эти рецепты Вьеном или кем-нибудь другим, неизвестно. Мне кажется, что, вероятно,

нет, так как, судя по всему, они неприемлемы. По-видимому, Вьен обманул своего покровителя, а вместе с ним любящую сенсацию и не очень понимающую толк в живописи французскую публику.

В наших картинах употреблена более обычная техника краски, мало отличающаяся от масляной, и только в живописном слое «Минервы», и то не на глаз, а при реставрации, практически ощутимо присутствие воска. В «Анакреоне» его так мало, что он может быть обнаружен только лабораторным путем.

Может быть, в эрмитажных картинах использована якобы открытая Кейлюсом технология, известная нам только по описаниям его исследователя Обера? Она заключается, по словам этого ученого, в следующем: масло заменяется в красках воском, растворяемым в скипидаре или смоле (теребентине). Я не предполагаю, что Вьен применял эту технологию в чистом виде. Вероятно, что он просто вводил в свою живопись некоторое количество воска. Делал ли он это из подлинного интереса к античной технике или в угоду Кейлюсу, решить трудно. Одно можно сказать с уверенностью: реклама его якобы новой технологии, открытой Кейлюсом, была поставлена отлично. Тем не менее именно эта попытка не только внешним подражанием или теоретическим изучением, а чисто практическим путем соприкоснуться с искусством античности кажется интересной. Она раскрывает еще одну градь проблемы генезиса нового стиля классицизма во французской живописи XVIII века, дает наглядное представление об уже в какой-то степени научном подходе к изучению античной культуры.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. А. Ватто. Затруднительное предложение. Около 1716. Холст, масло. 65×84,5. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
2. А. Ватто. Три этюда девушки с гитарой. Рисунок углем, свинцовым карандашом, сангиной. 23×29. *Париж, Лувер, Кабинет рисунков*
3. А. Ватто. Затруднительное предложение (деталь)
4. А. Ватто. Этюд двух сидящих женщин. Рисунок сангиной. 20×34. *Амстердам, Рейксмузеум*
5. А. Ватто. Затруднительное предложение (деталь)
6. А. Ватто. Этюд гитаристки. Рисунок сангиной. 12,5×19. *Швейцария, частное собрание*
7. А. Ватто. Затруднительное предложение. Рентгеноскопия
8. А. Ватто. Пейзаж с водопадом. 1714—1715. Холст, масло (перевод с дерева). 72×106. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
9. А. Ватто. Рисунок к «Пейзажу с водопадом» (копия с Кампаньолы). Рисунок сангиной. 31×44. *Оксфорд, Музей Эшмола*
10. А. Ватто. Пейзаж с водопадом (деталь)
11. А. Ватто. Безмятежная любовь (деталь). Холст, масло. 56×81. *Западный Берлин, дворец в Шарлоттенбурге*
12. А. Ватто. Пейзаж с водопадом (деталь)
13. А. Ватто. Пастушка коз. Около 1715. Дерево, масло. 26,5×18,5. *Париж, Лувер*
14. А. Ватто. Купание Дианы. Холст, масло. 78,5×98,5. *Париж, собрание Бордо-Гру*
15. Л. Булонь-младший. Отдых Дианы (деталь)
16. А. Ватто. Отдых Дианы. Рисунок сангиной. 17,2×16,3. *Вена, Альбертина*

17. Л. Булонь-младший. Отдых Дианы. 1707. Холст, масло. 103,5×163. *Тур, Музей изящных искусств*
18. К. Ванлоо. Отдых Дианы. 1732—1733. Холст, масло. 65×80,5. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
19. К. Ванлоо. Отдых Дианы. Деталь плафона во дворце Ступиниджи в Пьемонте. 1732—1733
20. К.-Ж. Верне. Пейзаж с мостом. 1767. Холст, масло. 65×100. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
21. Ф. Казанова. Пейзаж с руинами. 1771—1772. Холст, масло. 89,5×168,5. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
22. Ж.-Л. Вуаль. Портрет Е. А. Строгановой (Девочка в шляпе). 1781—1782. Холст, масло. 86×68,5. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
23. Ж.-Б. Грёз. Портрет Е. А. Демидовой. Холст, масло. Местонахождение неизвестно
24. А. Ритт. Портрет Е. А. Демидовой. Миниатюра (слоновая кость, гуашь?). Местонахождение неизвестно
25. Ж.-Л. Вуаль. Портрет Е. А. Нарышкиной. 1787. Холст, масло. 65,5×54. *Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина*
26. Ж.-Л. Вуаль. Портрет Г. А. Строганова. 1787. Холст, масло. Местонахождение неизвестно
27. Э. Вижье-Лебрён. Портрет Г. А. Строганова. 1793. Холст, масло. 92×66. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
28. А. Коренев. Интерьер в доме Строгановых. 1852. Бумага, акварель. *Рим, собрание Деммерман*
29. Э. Вижье-Лебрён. Портрет А. С. Строгановой с сыном. 1790-е гг. Холст, масло. 90,5×73. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
30. А. Ватто. Актеры Французской комедии. Около 1712. Дерево, масло. 20×25. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
31. А. Ватто. Этюды голов и рук. Рисунок в три цвета на серо-коричневой бумаге. 21,5×25,2. *Париж, собрание Бордо-Гру*
32. А. Ватто. Актеры Французской комедии (деталь)
33. А. Ватто. Этюды головок. Рисунок в три цвета на серой бумаге. 26,7×39,7. *Париж, Лувер, Кабинет рисунков*
34. А. Ватто. Актеры Французской комедии (деталь)
35. А. Ватто. Этюд женщины с маской. Рисунок сангиной и углем. 25×24. Местонахождение неизвестно
36. А. Ватто. Актеры Французской комедии (деталь)

37. А. Ватто. Полька. Холст, масло. 36×28. *Варшава, Национальный музей*
38. А. Ватто. Мечтательница. Холст, масло. 23,2×17. *Чикаго, Институт искусства*
39. А. Ватто. Мецетен. Холст, масло. 55,3×43,1. *Нью-Йорк, Метрополитен-музей*
40. Ш. Лепейнтр. Портрет Луизы-Марии-Аделаиды Орлеанской. Холст, масло. 65×56. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
41. Ш. Лепейнтр. Портрет семейства Сован. Холст, масло. 185×91. *Париж, собрание Валери-Радо (?)*
42. Э. Виже-Лебрен. Портрет дочерей Павла I. 1796. Холст, масло. 99×99. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
43. Ж.-М. Натъе. Портрет Петра I. 1717. Холст, масло. 142,5×110. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
44. Ж.-М. Натъе. Портрет Екатерины I. 1717. Холст, масло. 142,5×110. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
45. К. Мор. Портрет Екатерины I. 1717. Холст, масло. 81×64. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
46. Я. Хаубракен. Портрет Екатерины I. Гравюра резцом
47. Л.-М. Ванлоо. Секстет (Испанский концерт). 1768. Холст, масло. 145,5×193,5. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
48. Г. Робер. Бегство. Около 1780. Холст, масло. 50×42. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
49. Г. Робер. Преследование. Рисунок сангиной. *Валанс, Музей искусства*
50. Г. Робер. Разорители гнезд. Около 1780. Холст, масло. 50×42. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
51. Г. Робер. Пейзаж с отшельником. 1780-е гг. Холст, масло. 60×48. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
52. О. Фрагонар. Иллюстрация к сказке Лафонтена. Офорт
53. Л.-М. Ванлоо. Портрет неизвестной с птичкой. Холст, масло. 64×55. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
54. Ф. Шеро-младший. Неизвестная с птичкой (Маркиза де При). Гравюра резцом и офортом
55. Ф. Шеро-младший. Неизвестная с голубком (Г-жа де Сабран). Гравюра резцом и офортом
56. Ж. Ранк. Портрет Гудара де Ламотта. Холст, масло. 72×59. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
57. Неизвестный гравер. Портрет Гудара де Ламотта. Гравюра резцом

58. Н.-Э. Эделинк. Портрет Гудара де Ламотта. Гравюра резцом с Ж. Ранка
59. Ж. Ранк. Портрет художника Вердье. Холст, масло. *Версаль, Национальный музей*
60. Ж.-Б. Грёз. Портрет П. А. Строганова. 1790. Холст, масло. 56×46. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
61. Ж.-Б. Грёз. Портрет П. А. Строганова в детстве. 1778. Холст, масло. 50×40. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
62. Э. Виже-Лебрэн. Портрет П. А. Строганова. Холст, масло. Местонахождение неизвестно
63. Д. Доу. Портрет П. А. Строганова. Исполнено по портрету Ж.-Л. Монье (1801) в период с 1819 по 1829 год. Холст, масло. 70×62,5. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
64. Э. Виже-Лебрэн. Гений Александра I. 1814. Холст, масло. 110×84,5. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
65. Л. Галлош. Диана и Актеон. Холст, масло. 81×46,5. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
66. Г. Сент-Обен. Диана и Актеон. Рисунок карандашом на полях каталога собрания Кроза
67. Н. Флейгельс. Встреча Давида и Авигои. 1717. Бумага, наклеенная на дерево, масло. 15,5×23,5. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
68. Ж.-М. Вьен. Минерва. 1754—1755. Дерево, масло, воск. 81,2×64. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*
69. Ж.-М. Вьен. Анакреон. 1754—1755. Холст, масло, воск. 61×45. *Ленинград, Государственный Эрмитаж*

О Г Л А В Л Е Н И Е

| | |
|--|-----|
| Предисловие | 5 |
| От автора | 9 |
| ГЛАВА ПЕРВАЯ | |
| Что рассказывают картины о своем создании | 13 |
| ГЛАВА ВТОРАЯ | |
| Разделенные судьбой и пространством | 67 |
| ГЛАВА ТРЕТЬЯ | |
| О таинственных превращениях, происходящих иногда со старинными портретами | 103 |
| ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ | |
| Можно ли доверять документальным источникам | 169 |
| ГЛАВА ПЯТАЯ | |
| О старых надписях на старых картинах | 207 |
| ГЛАВА ШЕСТАЯ | |
| Картины и полятика | 265 |
| ГЛАВА СЕДЬМАЯ | |
| Как может бесследно исчезнуть картина | 307 |
| Список иллюстраций | 347 |

Инна Сергеевна Немилова

ЗАГАДКИ СТАРЫХ КАРТИН

3-е издание, исправленное и дополненное

Оформление и макет *В. В. Савченко*

Заведующая редакцией *Л. А. Шарафутдинова*

Редактор *Д. Н. Лебедева*

Художественный редактор *В. А. Иванов*

Технический редактор *А. М. Винокур*

Цветную корректуру выполнила *М. Л. Виноградова*

Корректоры *И. А. Радченко, Н. П. Бржевская*

ИБ № 1036. Монография

Сдано в набор 15.02.88. Подписано в печать 18.07.88. Формат 70×108^{1/32}.
Бумага мелованная 115 г. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая.
Усл. печ. л. 15,4. Усл.-кр. отт. 206,42. Уч.-изд. л. 14,51. Изд. № 2-397.
Тираж 50 000. Заказ № Т4061. Цена 4 р. 50 к.

Издательство «Изобразительное искусство»
129272, Москва, Суцевский вал, 64

Ленинградская типография № 3 Головное предприятие дважды орде-
на Трудового Красного Знамени Ленинградского производственного
объединения «Типография имени Ивана Федорова» Союзполиграфпро-
ма при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
191126, Ленинград, ул. Звенигородская, 11

4. p. 50 c.