

11-75
АКАДЕМИЯ НАУК СССР

СООБЩЕНИЯ
ИНСТИТУТА
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ

8

ЖИВОПИСЬ
—
СКУЛЬПТУРА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

СООБЩЕНИЯ ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ

8.

ЖИВОПИСЬ
—
СКУЛЬПТУРА



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
Москва • 1957

п-75 п-18613

1957 | Ин. и ист.-
в. 8. | рии искусств
| ДН СССР.

Сообщения
| | | 11 р.

п-18613

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

академик И. Э. ГРАБАРЬ, член-корр. АН СССР В. Н. МАЗАРЕВ,
М. А. НЕЙМАН, Е. А. СПЕРАНСКАЯ

П. 18613
ЦЕНТРАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА
А.Н. Мухомовой ССР

М. А. Нейман

ТВОРЧЕСТВО В. И. МУХИНОЙ

Из художников, отразивших наше время, В. И. Мухина принадлежала к самым крупным. Она была одной из тех, кто прокладывает путь новому искусству. Тем острее ощущаем мы, что Мухиной уже нет в живых, что уже ни одно новое произведение не прибавится к тем, которые были собраны на ее посмертной выставке. Болезнь и смерть подвели черту под ее творчеством раньше, чем Мухина сумела осуществить все, что было задумано, довести до конца то, что было начато...

Нам остается лишь подвести итог большого пути большого художника, творчество которого составляет гордость и славу нашего искусства.

Чтобы воздать должное заслугам Мухиной, ее художественным достижениям, нет нужды что-либо скрадывать в ее творческой биографии, обходить острые углы, которые выступают (в данном случае не только фигурально, но и буквально) в ее ранних работах. Кубизм, о котором вспоминают в этом случае, никогда, даже на самое короткое время, не определял направления художественных исканий Мухиной; ни тогда, когда она в 1916 г. создала свою «Пьета», ни тогда, когда она, уже в период «монументальной пропаганды», выполняла проект памятника Я. М. Свердлову или В. М. Загорскому и некоторые другие проекты. Искания Мухиной уже на самом раннем этапе ее творчества были связаны с идейными запросами передовой русской интеллигенции, с глубокой верой в нравственные силы человека и в гражданственные идеалы искусства.

Но вопрос о художественной традиции, о форме в то время ни для кого не решался просто. Достаточно вспомнить, — если говорить о скульптуре, — предреволюционное творчество Н. Андреева, совмещавшее тенденции реализма с тенденциями импрессионизма и стилизаторства, или метания Голубкиной, или творчество Коненкова, или отвлеченные замыслы Шадра. Исключение составляли, быть может, те художники, которые безоговорочно принимали догматы позднего академизма.

Кризис, который переживала русская скульптура во второй половине XIX в., когда даже Стасов ставил монументальную пластику ниже произведений бытового жанра и когда кроме Антокольского мы не можем назвать в скульптуре ни одного крупного имени, этот кризис требовал какого-то выхода, каких-то решительных исканий нового. И Мухина была одним из тех художников, кто в начале нового столетия, когда кризис монументальной скульптуры вступил в свою новую фазу, становился на путь этих исканий, кто увидел историческое значение Октябрьской революции прежде

всего в том, что она открыла реальную перспективу возрождения монументального искусства, создав необходимые для этого материальные и идейные предпосылки.

Известно, что в годы учения в Париже Мухина работала в мастерской Бурделя. Об этом факте ее биографии иногда стыдливо умалчивают, или приводят его без комментариев, или же, наконец, связывают с ним все недостатки раннего творчества Мухиной.

Мы очень далеки от того, чтобы рассматривать Бурделя как представителя реалистического направления в новой французской скульптуре. Бурдель бесспорно был стилизатором, и в его произведениях очень сильны архаизирующие тенденции, что, несомненно, оказало свое влияние на раннее творчество Мухиной. Но, с другой стороны, разве не очевидно, что в произведениях Бурделя, автора «Геракла» и памятника Мицкевичу, Мухину привлекало широкое понимание задач искусства, искание больших художественных форм.

При всем том, нельзя не видеть, что художественная основа, на которой развилось творчество Мухиной, была много шире того, что ей мог дать Бурдель. Об этом свидетельствует реалистический характер ее первых портретных работ, и ее ранних этюдов обнаженного тела, и ее рисунки. Чтобы судить о тех художественных источниках, к которым обращалась Мухина, мы располагаем и другими данными.

В музеях Франции и Италии она изучала скульптуру древнего Востока, памятники античности и Возрождения. В русском искусстве ее пониманию задач скульптуры особенно были близки произведения Фальконе и Мартоса. Для творчества Мухиной даже на самых ранних этапах типично стремление к образам, дающим выражение общей мысли и вырастающим в своем содержании до значения символа.

Эти черты творчества Мухиной обращают на себя внимание уже в проектах памятников периода «монументальной пропаганды», которые носят еще более или менее отвлеченный характер. Показательно, что даже такую конкретную задачу, как памятник Я. М. Свердлову, Мухина решала не в виде портретной статуи или бюста, а в виде аллегорической фигуры. Проект этот известен под названием «Пламя революции». Следуя своему аллегорическому замыслу, Мухина изобразила крылатую женскую фигуру, в бурном движении устремленную вперед и ввысь и несущую в вытянутой руке горящий факел.

Другую аллгорию, только выполненную в классическом вкусе и в меньшей степени затронутую влиянием кубизма, мы находим в проекте памятника «Революции» для города Клина.

Но особый интерес у историка советского искусства вызывает эскиз памятника «Освобожденному труду», известный, к сожалению, только по фотографии.

Из всех произведений Мухиной периода «монументальной пропаганды» этот эскиз выделяется не только как работа, совершенно свободная от элементов формализма, но и как произведение, в котором символический образ перестает быть абстракцией и наполняется конкретным историческим содержанием.

Рассматривая проект Мухиной, изображающий рабочего и крестьянина (две фигуры на высоком постаменте, выступающие вперед со знаменами на плечах и как бы слитые в едином шаге, в едином победном движении), мы обнаруживаем в нем зерно того замысла и ту композиционную идею, которая позднее, почти двадцать лет спустя, получила свое осуществление в одном из наиболее совершенных произведений советской скульптуры. Достаточно сравнить проект памятника «Освобожденному труду» с группой

«Рабочий и крестьянка», венчавшей советский павильон на Международной Парижской выставке 1937 г., чтобы увидеть в этих двух произведениях Мухиной много общего. Они близки и по композиционному построению, и по силуэту, и по характеру движения; они едины в своей героичности, в своем образном содержании. Конечно, художественные достоинства маленького эскиза и грандиозной стальной скульптуры несравнимы, однако в первом уже таилось то, что с предельной полнотой и ясностью раскрывается в могучих формах парижской статуи. Две мухинские работы — 1919 и 1937 гг. — это как бы вехи пути, пройденного советской скульптурой от эпохи ее рождения до зрелых произведений искусства социалистического реализма. Здесь мы наиболее отчетливо прослеживаем ту прочную нить, которая связывает первые опыты советской монументальной скульптуры со всем ее последующим развитием.

Интересно отметить, что стремление Мухиной к обобщению тех чувств и мыслей, которыми в первые годы революции была наполнена атмосфера общественной жизни, проявляется не только в ее проектах памятников, но и в ее графических работах, которые до сих пор были мало известны.

Достаточно напомнить хотя бы об эскизах эмблемы «В память праздника Освобожденного труда» (1920), где в нескольких вариантах изображен рабочий, упирающийся коленом в наковальню и поднимающий над собой тяжелый молот, или эскиз эмблемы СССР (1922), или набросок к «Календарю кооперации» (1918) с изображением рабочего и крестьянина, поднимающих на своих плечах земной шар. Во всех этих рисунках видны та же широта мысли, тот же символический строй образа и черты того же монументально-декоративного стиля, что и в названных проектах памятников.

Сопоставление плакатов и журнальной графики Мухиной с ее скульптурными проектами позволяет говорить о единстве их образного строя и единстве художественной манеры.

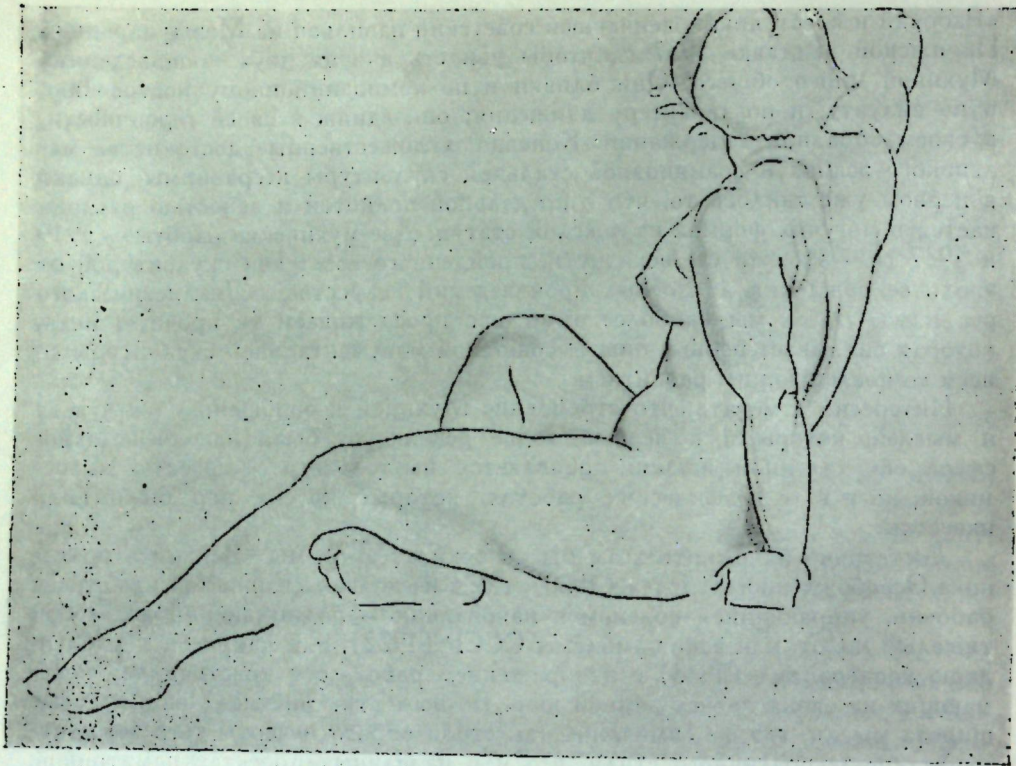
С начала 20-х годов искания Мухиной в области монументального искусства были тесно связаны с архитектурно-декоративными работами. Мухина выполняет эскизы статуй для украшения «Красного стадиона» в Москве (1922), барельеф для Политехнического музея (1923), проект павильона «Известий» для сельскохозяйственной выставки 1923 г., оформляет художественно-промышленную выставку Академии художественных наук, юбилейную выставку искусства народов СССР и т. д.

Этот хотя и кратковременный опыт решения архитектурно-декоративных задач не прошел для Мухиной бесследно. Он усилил ее интерес к проблемам монументального искусства, обогатил ее пониманием законов архитектурной композиции, принципов ансамбля.

Однако творческий метод Мухиной в этот период окончательно еще не сложился. Период этот можно назвать переходным и потому, что он еще не свободен от противоречий, и потому, что именно в это время усилия Мухиной направлены на то, чтобы выработать пластический язык, соответствующий ее пониманию задач и возможностей скульптуры.

Произведения Мухиной 20-х годов, среди которых главное место занимают изображения обнаженного тела, особенно ясно свидетельствуют о том, какое значение придавала она собственно скульптурным средствам выражения — пластическому объему, пространственному взаимоотношению частей, внутренней конструкции, выявлению материала и т. д.

Скульптура должна говорить языком скульптуры. И Мухина подтверждает это такими работами, как «Юлия» (1925), «Ветер» (1926—1927), «Купальщица» (1927), «Женский торс» (1927), «Крестьянка» (1927). Каждая из названных работ, при всех их различиях, привлекает



В. Мухина. набросок натурщицы. Карандаш. 1920 г.

Собств. семьи скульптора

нас той силой, с которой она выражает движение тела, той энергией, с какой ее формы развернуты в пространстве, и той наполненностью, которой отличаются эти формы.

Многое в том, как складывался в 20-е годы метод Мухиной, помогают понять ее рисунки. Все это — изображения обнаженной натуры: «Набросок натурщицы» (стр. 6), «Натурщица», «Сидящая натурщица» и т. д. Рисунки отличаются большим разнообразием поз, поворотов, мотивов движения. Всюду очень внимательное наблюдение натуры в соединении с целостным чувством формы, уверенные и ясные линии, выявляющие главное, существенное.

В статуях Мухиной — та же натура, те же, но уже отобранные мотивы движений, усиленные и подчеркнутые в интересах типизации. Мухина во всех случаях остается верна своему стремлению к большой теме, к образам, имеющим глубокий символический смысл.

В статуе «Ветер» Мухина олицетворяет стихийную силу природы (стр. 7). Обнаруженная женская фигура полна динамики. Изгиб тела, жест поднятых рук, между которыми спрятана голова женщины, развевающиеся волосы — все сопрягается в целостный и яркий мотив движения, прекрасно передающий напор ветра и сопротивление его силе, борьбу человека с его могучими порывами. Это впечатление действия, движения становится все более полным по мере того, как, обходя статую, мы охватываем глазом различные повороты фигуры, свободно развернутой в пространстве. Следует отметить, что это чувство пространства, чувство силуэта проявляется уже в самых ранних работах Мухиной.



В. Мухина. Ветер. Бронза, 1926—1927 гг.

Гос. Третьяковская галерея

В статуе «Ветер» Мухина уделила главное внимание решению композиционной задачи, но, добившись многого в смысле общего построения, она еще очень мало труда вложила в обработку деталей. Приемы обобщения еще были связаны здесь с приемами стилизации.

Вместе с тем при всей своей отвлеченности фигура, созданная Мухиной, проникнута реалистическим мироощущением. Проследивая путь творческих исканий скульптора, мы видим, что на этом этапе ее стремление раскрыть большую тему современности ни в чем не проявилось так отчетливо, как в попытках создать жизнеутверждающий женский образ. С этой точки зрения и статую «Ветер» и статую «Крестьянка» следует рассматривать как центральные произведения Мухиной в переходный период ее творчества.

«Крестьянка» Мухиной, впервые показанная на выставке 1927 г., была отмечена первой премией (стр. 11). Она и сейчас поражает своим величием, своей незыблемой силой, несокрушимым достоинством, которые чувствуются в ее крепко поставленной на снопах фигуре. В самом деле, как широк в произведении Мухиной образ русской крестьянки, рождающий представление о титанических силах народа, о целом мире векового крестьянского труда.

Стоит вспомнить, как создавался этот образ. Мухина работала над статуей в деревне Борисово под Клином. Здесь она могла наблюдать жизнь, пользоваться натурой.

Сохранившиеся карандашные наброски для «Крестьянки» (стр. 9) позволяют судить о самом процессе творческих исканий скульптора. Мухина, вероятно, выбирала композиционное решение из двух вариантов, которые казались ей особенно убедительными. В набросках чередуются фигуры женщин с руками, упирающимися в бока, и с руками, сложенными на груди. Примечательно, что в рисунках нет никаких преувеличений формы. Преувеличения появляются только в статуе, когда Мухина, сознательно становясь на этот путь, подчеркивает тяжеловесность фигуры крестьянки, ее массивные, подобные колоннам ноги, и ее могучие руки, скрещенные на груди.

Разумеется, вопрос о том, до какой степени преувеличения вправе доходить художник в своем стремлении раскрыть типическое, может быть предметом спора. Правильный ответ на этот вопрос можно найти лишь в каждом конкретном случае. Но бесспорно другое: путь, по которому шла Мухина, в принципе больше отвечал требованиям реалистической типизации, чем путь тех, кто видел в искусстве только простую иллюстрацию жизни.

Возвращаясь к образу «Крестьянки», надо сказать все же, что он был несколько обеднен в своем жизненном содержании. Причина этого заключается не столько в его известной гиперболичности, сколько в преобладании физического момента над духовным. Эту односторонность решения вместе с пережитками стилизаторства Мухина сравнительно быстрее преодолевает в портретных работах.

Дело, однако, не в том, что в понимании портрета Мухина сумела стать на какие-то иные позиции. С точки зрения стиля и метода между ее портретами и статуями нет существенных различий. Но работа над портретом заставляла Мухину в большей мере считаться с натурой, а стремление показать внутренний мир человека прямо вытекало из самой задачи портретного изображения.

Здесь следует подчеркнуть, что реализм портретов Мухиной состоит не только в умении передать внешнее сходство. Проблема сходства существует для нее лишь как составная часть проблемы образа. Неудивительно по-



В. Мухина. Наброски к «Крестьянке». Карандаш. 1927 г.

Собств. семьи скульптора

этому, что в лучших портретных работах, исполненных Мухиной во второй половине 20-х — начале 30-х годов, — в портретах колхозницы Матрены Левиной (1928—1934), профессора С. А. Котляревского (1929, стр. 12), А. А. Замковой (1929—1930), в портрете сына (1934, стр. 13), — изображение личного, особенного почти всегда связано с задачей типизации, обобщения.

Женские портреты в этом отношении особенно примечательны. Голова колхозницы, с ее любовно отточенными и вместе с тем мягкими чертами, отличается спокойной ясностью и целомудренной чистотой выражения. В портрете Замковой нас привлекают цельный и сильный человеческий характер и та строгая женская красота, которая невольно заставляет вспомнить о произведениях античного ваяния.

Два других портрета — необыкновенно острая, стоящая на грани гротеска голова Котляревского и лирический портрет сына — производят скорей впечатление набросков, быстро сделанных с натуры. Однако и они по своему закончены. В обоих случаях психологическая характеристика настолько полна, что к ней нечего прибавить.

К началу 30-х годов в творчестве Мухиной все яснее обозначаются новые тенденции. Произведения ее освобождаются от подчеркнутой утяжеленности форм, лепка больших скульптурных масс обогащается тонкой моделировкой, усиливается интерес к пластической выразительности деталей.

В это время Мухина участвует в конкурсе на памятник Тарасу Шевченко, создает проект «Фонтана национальностей» (1933) для площади Кропоткинских ворот и с каждой новой работой все более прочно связывает свое творчество с архитектурными задачами, с проблемами синтеза искусств. Вслед за фонтаном появляется проект фриза для фасада здания на улице Горького (1933—1935), затем эскизы монументальных статуй «Наука» и «Эпроновец» для строящейся гостиницы «Москва», потом эскизы статуй для Киевской автострады и т. д. Правда, проекты этих лет по разным причинам не получили осуществления, но они были, несомненно, плодотворными для развития мастерства и реалистического стиля Мухиной.

Говоря об этом, я уже имею в виду то произведение, которым определяется самая высокая точка в развитии дарования Мухиной, — ее скульптурную группу «Рабочий и колхозница». Произведение это тесно связано с общими успехами советского искусства и с тем его этапом, когда социалистическое строительство открыло простор для создания новых общественных сооружений, а вместе с тем и для творческого содружества архитекторов и скульпторов.

В ряду достижений нашей скульптуры второй половины 30-х годов достижение Мухиной было самым триумфальным. Следует напомнить, что в конкурсе на скульптурную группу для советского павильона в Париже участвовали кроме Мухиной такие мастера, как И. Шадр, М. Манизер, В. Андреев, Б. Королев. Эскиз Мухиной получил одобрение уже в первом туре. Исходя в своем проекте из общей идеи сооружения, от композиции, созданной архитектором, Мухина нашла прекрасное олицетворение этой идеи в пластическом образе.

Построение скульптурной группы органически и неразрывно связано с архитектурой павильона (стр. 15). Связь эта прежде всего проявляется в единстве ритма архитектурных и скульптурных форм, в их постепенно нарастающей динамике. Восходящие вверх ступенчатые формы павильона как бы подготавливают то упругое и сильное движение, которое выражено в композиции статуи. Мухиной, как она сама об этом говорила, «хотелось



В. Мухина. Крестьянка. Бронза. 1927 г.

Гос. Третьяковская галерея



В. Мухина. Портрет профессора С. А. Котляревского.
Бронза. 1929 г.

Гос. Русский музей

передать в этой группе тот бодрый и мощный порыв, который характеризует нашу страну. Группу хотелось дать легкую, стремительную, полную воли и движения, сметающую все препятствия на своем пути. Она должна была быть радостной и вместе с тем грозной в своем стремительном движении»¹.

Этот проникающий всю композицию мотив движения развивается и по вертикали и по горизонтали, передавая устремленность группы вперед и ввысь. Пространственно линии вертикалей выявлены в самой постановке фигур — положением голов, торсов, выдвинутых вперед ног и особенно

¹ В. Мухина. Как создавалась скульптура павильона. — В кн. «Павильон СССР на международной выставке в Париже». М., 1938, стр. 34.



В. Мухина. Портрет сына. Бронза. 1934 г.

Гос. Третьяковская галерея

направлением вскинутых рук, несущих серп и молот. В архитектуре этот порыв ввысь поддержан мощным взлетом головного пилона, который служит пьедесталом статуй.

С горизонтальными линиями архитектуры группа объединена линиями откинутых назад рук, развевающихся по воздуху складок одежды и подхваченной порывом ветра декоративной ткани. Последняя, по мысли Мухиной, символизировала те красные полотнища, без которых не обходится ни один праздник, ни одна демонстрация, и была необходима не только для более ощутимой связи статуй со зданием, но и для того, чтобы сообщить композиции впечатление большей легкости.

Несмотря на грандиозные масштабы фигур или, может быть, именно в силу их необычных размеров Мухина всеми средствами добивалась этого

впечатления легкости. Легка и стремительна поступь рабочего и колхозницы, легки и стремительны их жесты. Широкий, уверенный шаг фигур выражает в то же время смелое и мощное движение. Ощущение легкости сливается с ощущением силы.

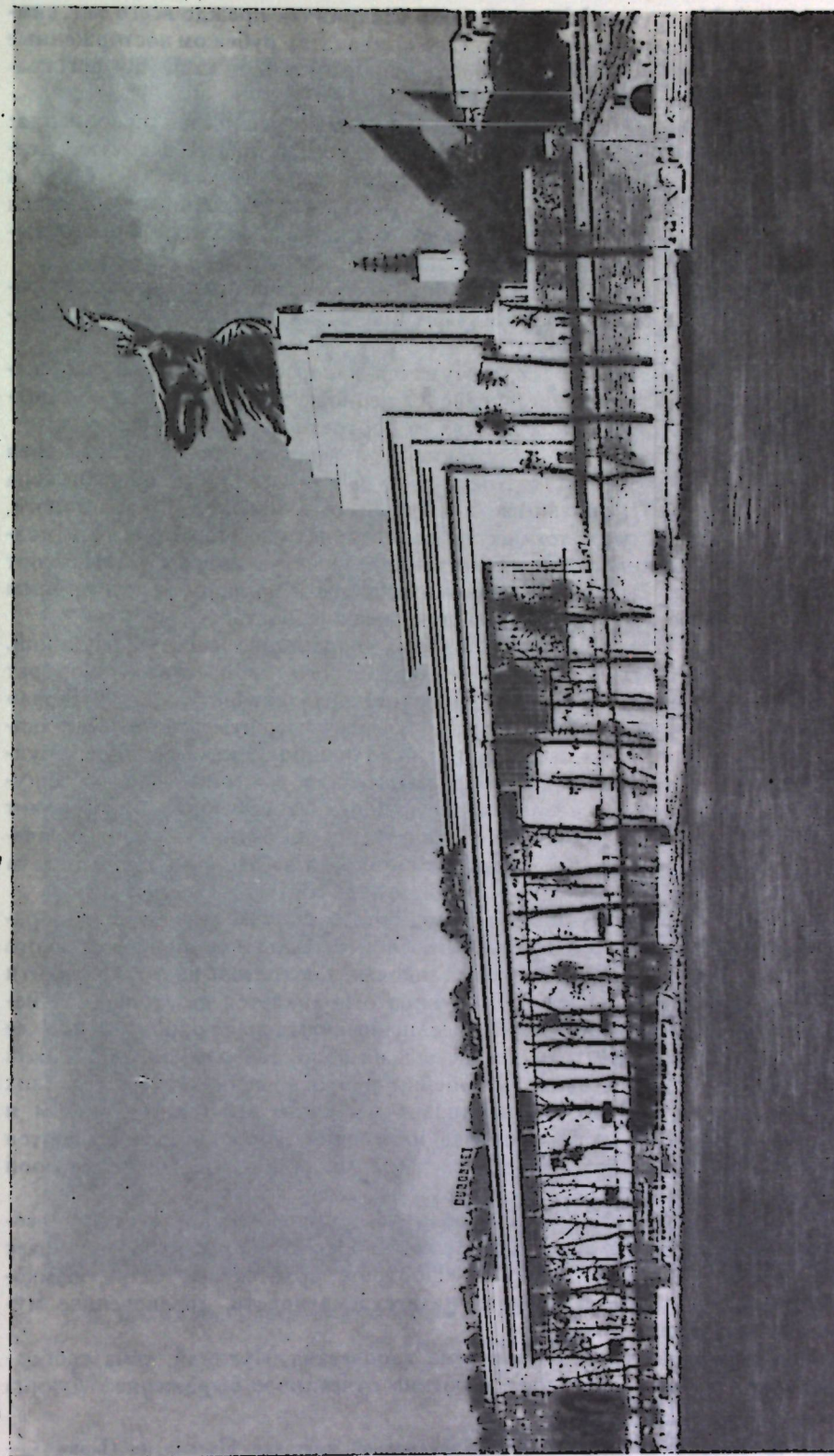
Поднятая на высоту 34 метров, группа Мухиной была рассчитана на ракурс и на восприятие с большого расстояния. Этим обусловлено пространственное взаимоотношение ее частей, трактовка целого и изображение деталей. Этим же продиктован и ее сильно выраженный, почти ажурный контур. При круговом обходе статуя хорошо читалась с разных точек зрения, и ее могучий силуэт ясно выступал на фоне неба. Тщательно разработанная система складок рождала целую симфонию декоративных форм, обогатив общую композицию. Учитывая решающее значение силуэта, Мухина сознательно избегала глухих, пространственно не расчлененных объемов. При всей слитности поставленных рядом фигур рабочего и колхозницы пространство между ними прорисовано достаточно отчетливо.

Повторяя одну и ту же схему движения, фигуры юноши и девушки расположены по отношению друг к другу как бы в зеркальном отражении. Композиция, однако, не производит впечатления монотонной, ибо она не скрывает, а, напротив, многообразно и выразительно передает формы мужского и женского тела. Фигура юноши с полуобнаженным торсом — крупнее и выше. Строение женской фигуры ясно обрисовано плотно облегающим ее сарафаном. Все пластические объемы, в том числе и декоративные элементы, включенные в композицию, трактованы с подчеркнутой энергией, с неослабевающим внутренним напряжением. Опираясь большими скульптурными массами, Мухина создает монументальный образ, не совместимый с элементами жанра. Язык пластических форм, которым она пользуется, точен и не многословен. Избегая подробностей, Мухина выражает главное, раскрывает тему произведения, передает его глубокий идейный смысл.

Группа, созданная Мухиной, отличается символическим характером. В ней нет, однако, ничего отвлеченного, абстрактного. Символ служит здесь лишь способом претворения идеи в образ. В основе этого образа лежит широчайшее обобщение конкретных жизненных явлений, идея союза рабочего класса и крестьянства, идея социализма. Мысль скульптора, охватывая все многообразие наших представлений о Советской стране, о новых людях и новых общественных идеалах, в то же время была обращена к совершенно реальным, зримым чертам этого нового.

В произведении Мухиной символика несколько не мешает конкретности образа, его жизненной полнокровности. Фигуры рабочего и колхозницы, самая композиция группы настолько полно воплощают тему произведения, что не нуждаются ни в каких внешних пояснениях. Атрибуты, играющие обычно большую роль в символических статуях, имеют в произведении Мухиной подчиненное значение и находят свое оправдание в ее идейном замысле. Эмблема советской эпохи — серп и молот — существенно дополняет и уточняет то, что уже содержится в самых фигурах.

При всей простоте и сдержанности общего решения произведение Мухиной настраивало на торжественный лад. Звучание его было победным. Недаром французы сравнивали скульптуру Советского павильона с классическими статуями древности. «...Если вы не узнаете здесь напоминания Самофракийской Победы, — писал тогда о статуе Мухиной один из французских журналистов, — то ваши глаза не желают видеть... Прекрасно, что кто-то осмелился и сумел обновить в камне и металле великий эллини-



Общий вид Советского павильона на Всемирной Парижской выставке. 1937 г.

ский символ»¹. Но группа Мухиной была воспринята прежде всего как символ нового мира и нового искусства. Она вызвала за рубежом восторженные отклики миллионов людей, хотя многие узнавали о ней лишь по фотографиям и сувенирам, привозимым из Парижа.

Работа Мухиной не свободна от некоторых погрешностей исполнения: коротковаты кисти откинутых назад рук, несколько толсты запястья, кое-где бросается в глаза помятость форм. Но все это — недостатки мелкие и несущественные. Взятая в целом группа «Рабочий и колхозница» является произведением большого и оригинального художника, талант которого выделяется своим мужественным характером.

В эти годы зрелое дарование Мухиной раскрывается и в других ее работах — в портретах, в надгробном памятнике М. А. Пешкову, в превосходной статуе молодого Горького.

Известные различия в подходе Мухиной к портрету, которые уже сказались в произведениях предшествующего периода, позволяют теперь вполне определенно говорить о двух линиях ее портретного творчества.

В одном случае мы имеем в виду такие произведения, как «Портрет Героя Советского Союза летчика В. К. Коккинаки» (1939) и «Портрет профессора П. Н. Львова» (1940); связанные прежде всего с изображением личного, особенного, с задачей психологической характеристики. Портреты эти, полные тонких наблюдений и непосредственного чувства натуры, заставляют вспомнить «Портрет сына». Они напоминают его и по форме, хотя приемы скульптора приобретают теперь большую законченность.

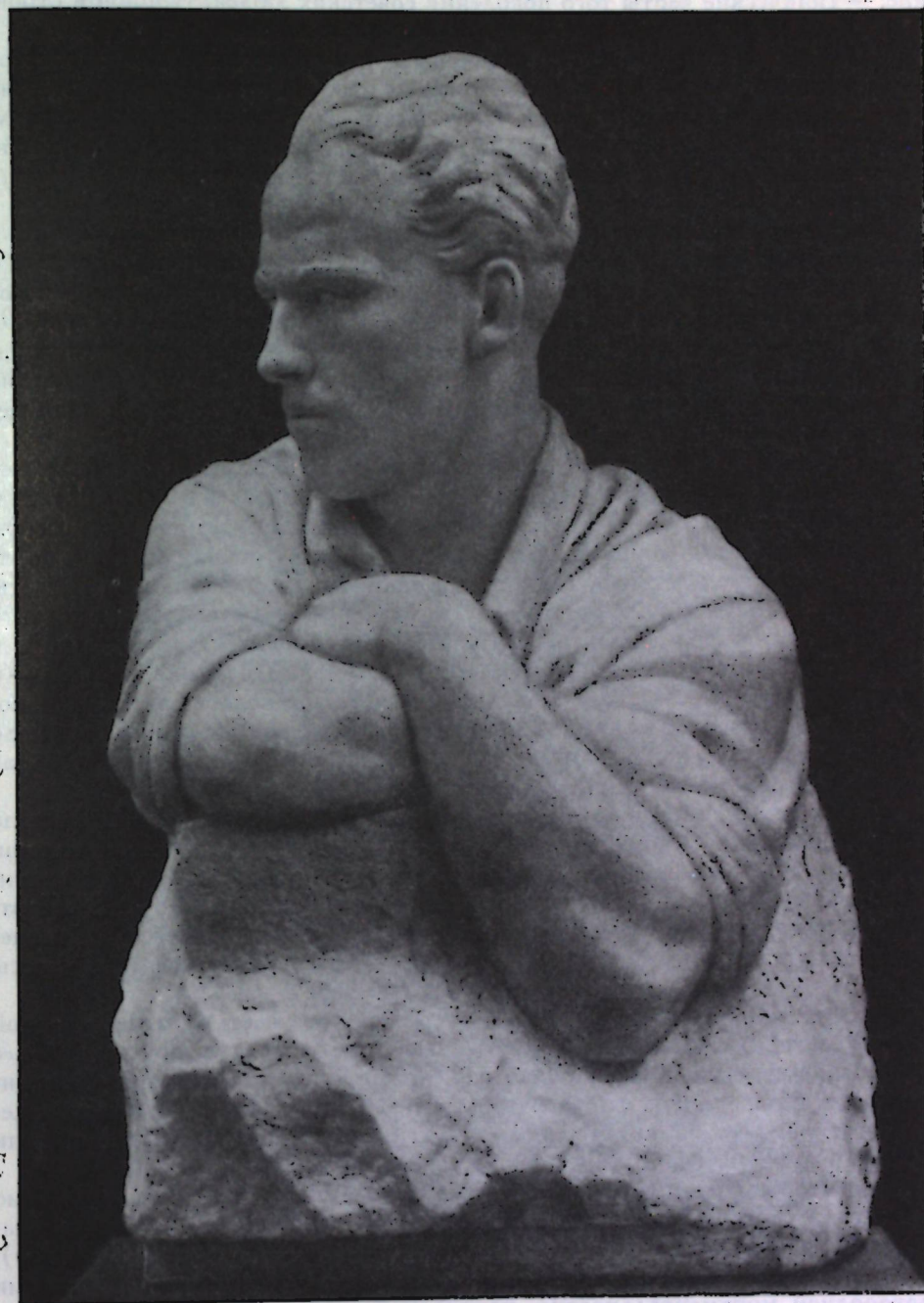
В отличие от таких типично станковых портретов, работы Мухиной, характеризующие другую линию ее портретного творчества: «Портрет доктора А. А. Замкова» (1934) и «Портрет архитектора С. А. Замкова» (1934, 1935, стр. 17) приближаются к произведениям монументальной скульптуры. Это относится и к их замыслу и к исполнению. В них все шире, крупнее, определеннее и содержание и форма. В изображении человека ощущается приподнятость, даже величавость. Портретный образ приобретает ту особую значительность, которая свойственна памятнику. Психологическая характеристика при этом отодвигается иногда на второй план, и задача обобщения становится едва ли не главной задачей.

Значит ли это, что Мухина отказывается в данном случае от изображения индивидуального характера? Вовсе нет. Создавая портреты этого рода (для которых, так же как для станковых портретов, не трудно найти аналогию в раннем ее творчестве), Мухина отправляется не столько от натуры, сколько от глубокой общей мысли, выражающей одновременно ее отношение к личным качествам человека и их общественную оценку. Такой подход к портрету не оставляет сомнения и в отношении тех внутренних связей, которые скульптор устанавливает между эстетическим идеалом и идеалом этическим. Во всяком случае намерения Мухиной раскрываются достаточно ясно благодаря ясности ее замыслов и той энергии, с которой она подчеркивает свою главную мысль.

В «Портрете доктора А. А. Замкова», напоминающем некоторыми особенностями своей формы образцы римского портрета, более всего выступает глубокий ум и сильный характер. В «Портрете архитектора С. А. Замкова» — благородная прямота натуры, целеустремленность, дерзновенное мужество человека наших дней.

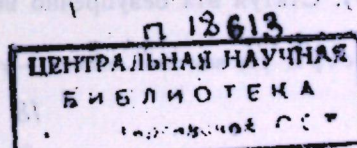
В этом втором портрете общая тема творчества Мухиной, тема свободного сильного человека, получает особенно отчетливое выражение. Мухина

¹ Цит. по статье П. Балтера «На Международной выставке. Письмо из Парижа». — «Архитектура СССР», 1937, № 11, стр. 61.



В. Мухина. Портрет архитектора С. А. Замкова. Мрамор. 1934—1935 гг.

Гос. Третьяковская галерея



как бы очищает пластический образ от всего мелкого, будничного, второстепенного и одновременно усиливает в нем черты главные, определяющие, — типические черты того поколения советских людей, творцов и строителей, которое сформировалось в годы первых пятилеток.

Различия между работами станкового и монументального характера проявляются у Мухиной и в самых приемах изображения. В портретах доктора Замкова и архитектора Замкова ничто не остается недосказанным, приблизительным, ничто не кажется случайным. В их исполнении нас привлекают пластическая полновесность формы, отточенность деталей, мастерство моделировки.

Все эти качества портретного творчества Мухиной в полной мере проявляются в ее произведениях периода Великой Отечественной войны, в таких работах, как «Партизанка» (стр. 19), портреты полковников И. А. Хижняка и Б. А. Юсупова, портрет хирурга Н. Н. Бурденко (стр. 20) и т. д. С точки зрения Мухиной в индивидуальном всегда коренится типическое. Тщательное изображение внешности, интерес к индивидуально неповторимым чертам человека сочетается у Мухиной с широтой обобщения, с глубоким осмыслением и типизацией образа.

После войны концепция типического в портретах Мухиной получает особенно яркое выражение в портрете Хьюлета Джонсона (стр. 21) и в портрете кораблестроителя А. Н. Крылова (стр. 22). В психологическом отношении Крылов — один из самых интересных и глубоких образов в портретном творчестве Мухиной. На примере портрета Крылова можно увидеть, какую важную роль в творчестве скульптора играет материал. Для этого надо сопоставить два варианта портрета: один — в гипсе, сохраняющий и в композиции и в пластической форме следы этюдного решения, другой — в дереве, где замысел Мухиной получает законченное воплощение. Такое сопоставление позволяет понять, в какой мере правильно выбранный и умело обработанный материал усиливает общее впечатление, как вырастает образ в своем внутреннем значении, в своей пластической выразительности.

В работах Мухиной выбор материала, богатый и разнообразный, всегда стоит в зависимости от творческого замысла и художественной задачи. В решении портретов нередко можно встретить сочетание бронзы с гранитом, бронзы с деревом. Многие портреты выполнены из мрамора. В «Портрете архитектора С. А. Замкова» мраморный блок служит своего рода пьедесталом для полуфигуры, которая как бы вырастает из инертной массы камня.

Работая над портретом, Мухина нередко отступает от традиционной формы бюста. Связывая создание портретного образа с другими, более широкими задачами, она большое значение придает пластической выразительности человеческой фигуры, выразительности жеста. Об этом свидетельствуют и портрет архитектора, и, быть может, еще в большей степени портрет балерины Марины Семеновой (1941).

В некоторых других произведениях Мухиной задача портрета уже прямо сливается с задачей скульптурной фигуры или еще шире — с задачей памятника. В фигуре для надгробного памятника М. А. Пешкову (1935), обладающий, по выражению художника Е. Е. Лансере, «всеми качествами благородной монументальности», портретная композиция, говоря его же словами, «выходит далеко за свои ограниченные рамки»¹.

То же можно сказать и о статуе А. М. Горького (1938—1939), которую Мухина создала для памятника великому писателю в городе, носящем его имя (стр. 23). Статуя эта безупречно верно передает индивидуальный ха-

¹ Е. Лансере. На выставке восьми. — «Советское искусство», 5 июля 1935 г.



В. Мухина. Партизанка. Бронза. 1942 г.

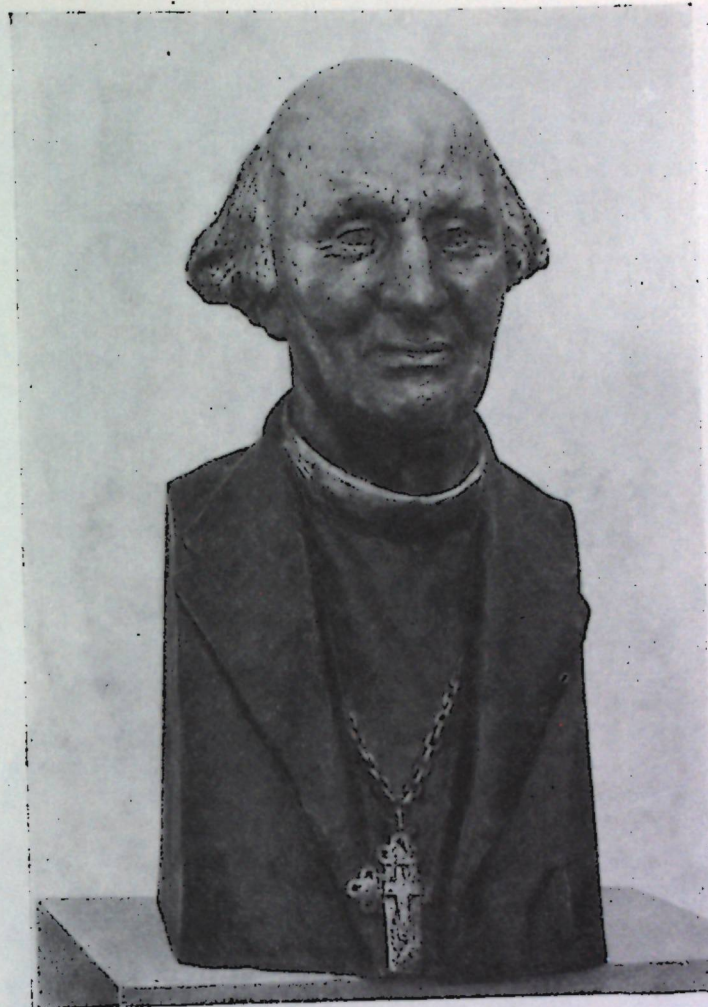
Гос. Третьяковская галерея



В. Мухина. Портрет Героя Социалистического труда
хирурга Н. Н. Бурденко. Бронза. 1943 г.
Гос. Третьяковская галерея

ракетер молодого Горького, черты сходства, пропорции фигуры — весь его своеобразный облик русского мастерового. Поразительна проникновенность, с которой Мухина запечатлела в этом портрете неповторимый душевный склад Горького, богатство его внутреннего мира. Все, что есть в статуе, имеет прямое отношение к личности писателя. И вместе с тем как широк этот образ, раскрывающий отношение Горького к окружающей его жизни — страстное, требовательное в своем стремлении к высокому человеческому идеалу и одновременно полное участия к людям, к их горестям и страданиям.

По первоначальному плану, как известно, памятник Горькому предполагалось поставить на высоком берегу Оки, на краю обрыва, лицом к заречным просторам. В проекте Мухиной с этим связано не только пространственное решение, искание выразительного силуэта памятника, но и его глубокий образный смысл. Фигура Горького поднимается над обрывом берега во весь свой высокий рост. Его грудь и лицо открыты ветру. Голова чуть вскинута. Взгляд устремлен в пространство. Полунадетое короткое пальто отброшено назад. Ветер, поднимающий края одежды, образует сзади



В. Мухина. Портрет Хьюлета Джонсона. Гальвано. 1945 г.
Собств. семьи скульптора

узел крутых беспокойных складок, кое-где примятых напряженным движением заложенных за спину рук. Во всем чувствуется сдержанная, но сознающая себя сила, спокойное достоинство и вольнолюбивый дух человека, гордого своей свободой.

Образ молодого Горького в трактовке Мухиной ассоциируется с его ранним романтическим творчеством, с событиями первой русской революции, с поэзией «Буревестника». Но романтический характер этого образа не заключает в себе ничего искусственного, никаких элементов, рассчитанных на внешний эффект. Революционная романтика лежит здесь в самом замысле¹.

В послевоенном творчестве Мухиной большое место заняла работа над памятником П. И. Чайковскому (1945—1949). Созданию памятника пред-

¹ Вопреки первоначальному решению памятник ныне установлен на одной из площадей города, что в известной мере ослабило его в идейном и художественном отношении.



В. Мухина. Портрет Героя Социалистического труда
кораблестроителя А. Н. Крылова. Карагач. 1945 г.
Гос. Третьяковская галерея

существовало многолетнее изучение иконографии, материалов, относящихся к жизни и творчеству великого композитора. Напомним, что еще в 1929 году Мухина исполнила бюст Чайковского для музея в Клину.

Но, разумеется, ни этот портрет, ни его новая редакция не решали проблемы памятника. Мухина со свойственной ей широтой понимания задачи заботилась не только о портретном сходстве, но прежде всего искала то, что могло стать глубокой основой образа гениального музыканта. Вспоминая, как создавался памятник, Мухина рассказывала: «Пять лет работаю я над образом Чайковского. Я пробовала изобразить его и сидящим за



В. Мухина. Статуя А. М. Горького. Бронза. 1938—1939 гг.
Музей А. М. Горького в Москве

роялем, и дирижирующим оркестром, но все эти варианты меня не удовлетворяли. Чайковский — исполнитель, Чайковский — посредственный дирижер не вязались для меня с образом Чайковского — композитора, великого творца звуков и гармонии. И я сделала его в момент его творческого состояния — прислушивающимся к нарождающимся в нем ритмам и мелодиям»¹.

Сейчас, когда памятник Чайковскому уже воздвигнут перед зданием Московской консерватории, вокруг него идут споры. Быть может, и в самом деле в фигуре Чайковского нет той величавости, которую многие считают обязательной принадлежностью такого рода памятников. Быть может, статуя и в самом деле несколько беспокойна по своей композиции. И все же в этом образе есть то, что хотела выразить Мухина. Фигура сидящего в кресле Чайковского полна вдохновения. В чертах его лица, в его глазах, обращенных к нотной тетради, запечатлено то строгое внимание, то высокое напряжение чувств, которое сопутствует процессу творчества.

Самое замечательное в этом памятнике, что вместе со зрительными впечатлениями он рождает впечатление слуховое. Мухина заставляет нас не только всматриваться в статую Чайковского, но одновременно ощущать окружающую его стихию звуков.

В этой связи хочется подчеркнуть и другое. Давая пример глубокого и оригинального, а кое в чем даже спорного решения проблемы монумента, Мухина тем самым затрудняла возможность примирительного отношения к памятникам, в которых монументальный образ подменялся поверхностной иллюстрацией, а на место изображения живого человека ставилось его бездушное подобие.

Рассматривая скульптурные памятники послевоенных лет в свете новых задач и новых высоких требований мастерства, сверяя искусство с жизнью, Мухина выступила и с теоретическим обоснованием проблемы памятника. «Чем дорог нам ученый, писатель, художник? — спрашивает Мухина. — Он дорог нам своими открытиями в науке, своим могущественным словом, своей волнующей музыкой. Личные качества этих людей для нас иногда несимпатичны и неприемлемы, но нам бесконечно дорого то великое, что они внесли в сокровищницу нашей культуры. Поэтому мы должны их изображать не официально торжественными, ибо не в этой официальной, публичной стороне раскрывается их истинное существо. Они дороги нам тем творческим состоянием, тем горением гения, тем трудовым подвигом, которые явились историческим оправданием их бытия. В этом состоянии мы и должны их изображать, так как это творческое состояние и есть проявление того служения народу, за которое благодарный народ ставит памятники»².

В этом взгляде Мухиной на искусство памятника выражена самая суть проблемы. Передать напряжение духовных сил человека в труде и в творчестве, проникнуть в его внутренний мир, раскрыть то, что является делом его жизни, — разве не в этом заключалась задача, которая ставилась и решалась в лучших памятниках нашего времени?

Произведениями, которые мы называли, далеко не исчерпывается все, что входило в круг большой творческой работы Мухиной. Вспомним хотя бы о декоративных скульптурных группах для оформления нового Москворецкого моста. Одна из этих групп — «Хлеб» — выполнена в большом размере, другие сохранились в виде эскизов. Нельзя не вспомнить и о такой композиции, как «Икар» (стр. 25), и о проекте монумента «Родина», кото-

¹ В. Мухина. Образ и тема в декоративной скульптуре. — В сб. «Вопросы развития советской скульптуры». М., 1953, стр. 65.

² Там же.



В. Мухина. Икар. Бронза, берил. 1938 г.

Собств. семьи скульптора



Бригада скульпторов под руководством В. Мухиной: З. Иванова,
Н. Зеленская, А. Сергеев, С. Казаков
Фигура для нового здания Московского университета. Бронза. 1951 г.

рый, судя по грандиозности замысла и всеобъемлющему характеру темы, должен был стать вровень с фигурами «Рабочего и колхозницы».

В самое последнее время мастерство и дарование Мухиной проявились в статуях, исполненных для высотного здания Московского университета (стр. 26)¹, и в произведениях, посвященных борьбе за мир. Обо всем этом нет возможности сказать в одной статье. Следует, однако, подчеркнуть, что

¹ Под руководством В. Мухиной и вместе с ней над этими статуями работали также: З. Иванова, Н. Зеленская, А. Сергеев, С. Казаков.

в сравнении с произведениями 30-х, 40-х и 50-х годов ее ранние работы («Крестьянка» и «Ветер») кажутся давно пройденным этапом. Принципы социалистического реализма, которые лежат в основе произведений Мухиной, превращают ее искусство в искусство большой жизненной правды. И понятно, что лучшие из этих произведений — парижская статуя «Рабочий и колхозница» и памятник А. М. Горькому, как высшее проявление таланта Мухиной, знаменовали нечто гораздо большее, чем личную творческую удачу скульптора. С творениями Мухиной связан целый период в истории советской скульптуры, развитие и углубление ее идейного содержания, новое, более широкое и многообразное отношение мастеров к художественным задачам, путь к синтезу. Выражая самый дух социалистической эпохи, главнейшие, существеннейшие черты жизни советского народа и его высокие устремления, работы Мухиной вошли в наше искусство как произведения советской классики и как замечательные образцы нового, монументального стиля.

Лишь в плане этой общей оценки мы можем правильно судить о том значении, которое имело творчество Мухиной для развития нашей скульптуры. Роль Мухиной и ее место в развитии советской скульптуры определяются, следовательно, не только ее личными успехами, но и тем, куда она вела других, давая пример настоящей художнической честности и строгого, не знающего компромиссов служения высоким целям нашего искусства.

Р. С. Кауфман

КАРТИНА КУКРЫНИКСОВ «КОНЕЦ»¹

Исторический сюжет картины Кукрыниксов «Конец», ее обличительное содержание и самые методы раскрытия последнего не находят себе близких аналогий среди произведений советской живописи. Между тем для самих Кукрыниксов замысел этой картины не был чем-то случайно вошедшим в их творчество. К нему закономерно подвела художников вся их деятельность в годы Великой Отечественной войны. Некоторые же нити от этого произведения тянутся и к их работам довоенного времени. Ведь в лице Кукрыниксов советская живопись давно уже обрела истых приверженцев картины обличительного содержания².

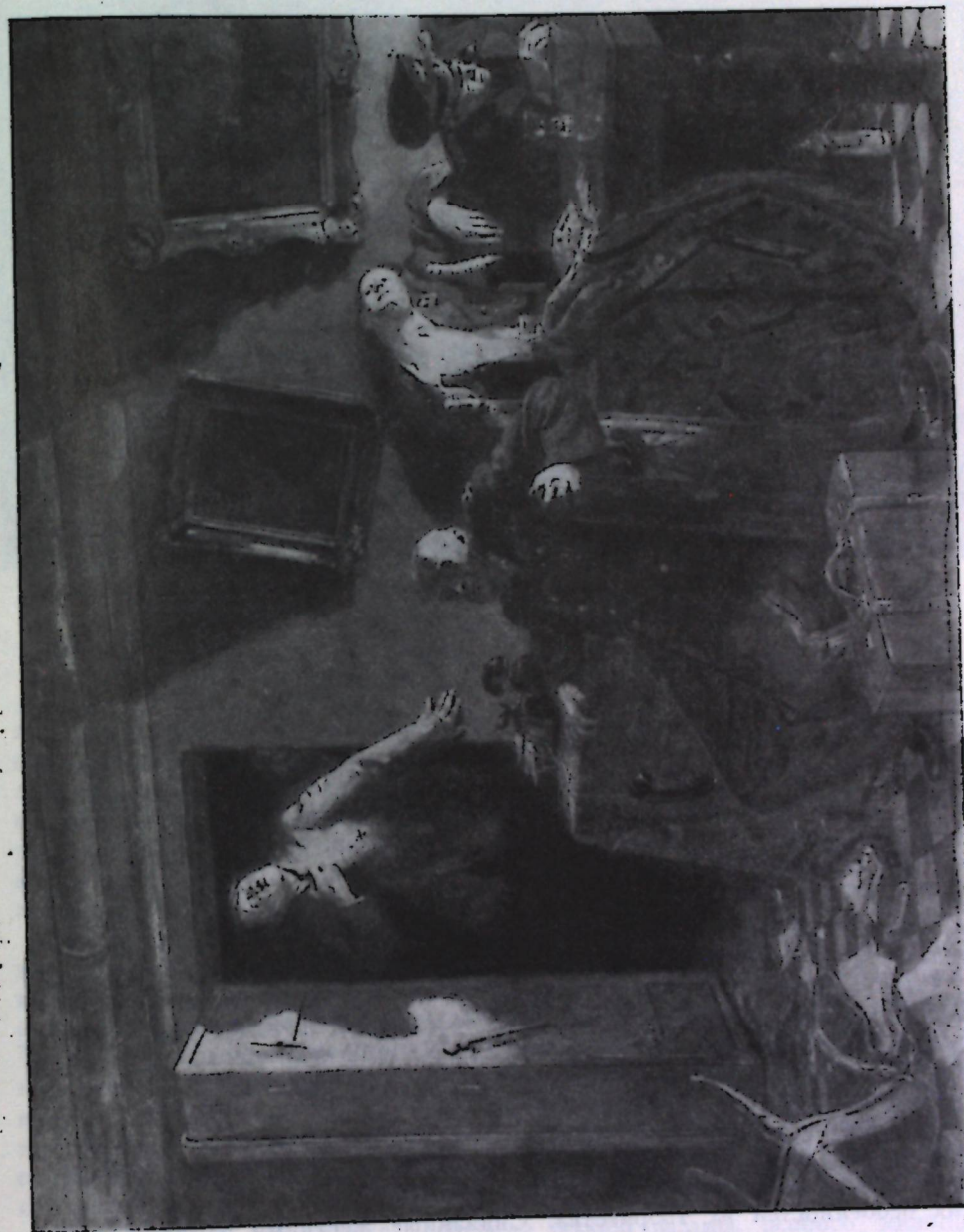
То единство исторической достоверности и сознательного заострения образа, психологической глубины в характеристике действующих лиц и их обличения, словом — правдивости и тенденциозности, которое составляет в конечном итоге главную особенность тематических картин Кукрыниксов, осуществлено в картине «Конец» с не встречавшейся прежде последовательностью и мастерством (стр. 29).

После многих лет борьбы с фашизмом, в которой Кукрыниксы участвовали своими карикатурами и плакатами, снискавшими признание не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами, художники почувствовали, что настало время для исторических обобщений, ибо победный исход Великой Отечественной войны подвел итог борьбе народов с фашизмом. Но теперь не было надобности в карикатуре с ее традиционными приемами нарочитого преувеличения и заострения. Для последней жизнь выдвинула уже новые актуальные темы и новые объекты. Теперь можно было изобразить Гитлера и его приближенных со всей исторической достоверностью в реальной обстановке их последнего прибежища. Развязка авантюры и конец Гитлера неизбежно должны были представить фюрера и его сообщников в их истинном положении, когда для них самих наступает минута тяжелого, как кошмар, прозрения, когда ниспадает мишура их мнимого величия и исчезают маски, которые они годами привыкли носить.

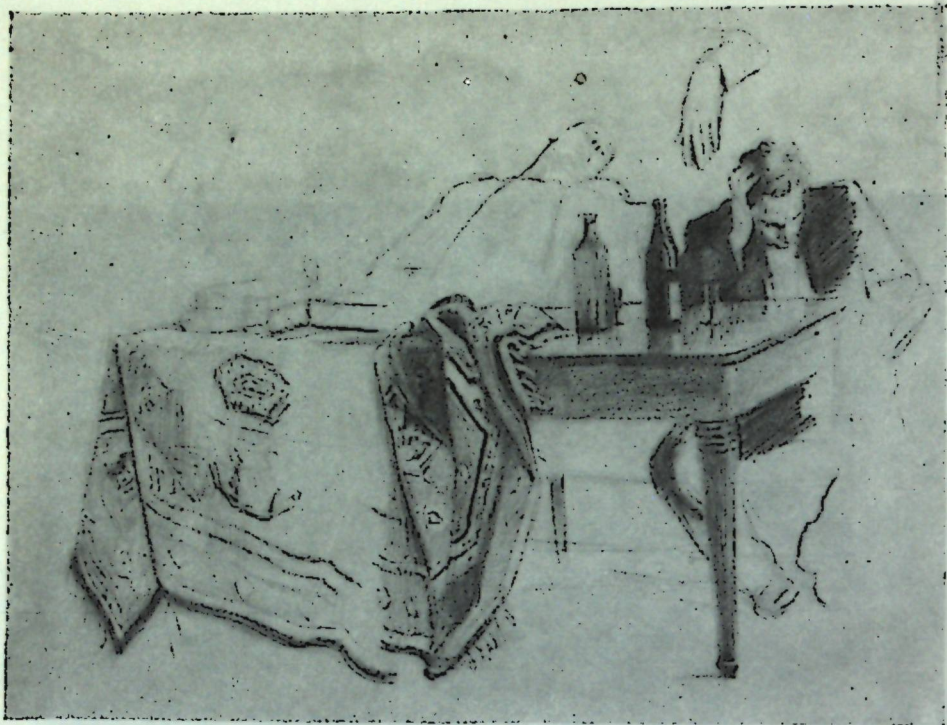
То был замысел необыкновенно острый и вместе с тем жизненно актуальный. Какую бы неповторимо характерную печать своеобразной мысли Кукрыниксов он на себе ни нес, его нельзя считать лишь результатом их

¹ Эта статья является фрагментом доклада «Тема защиты родины в современной советской живописи», читанного на юбилейной научной сессии Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова 12 мая 1955 г.

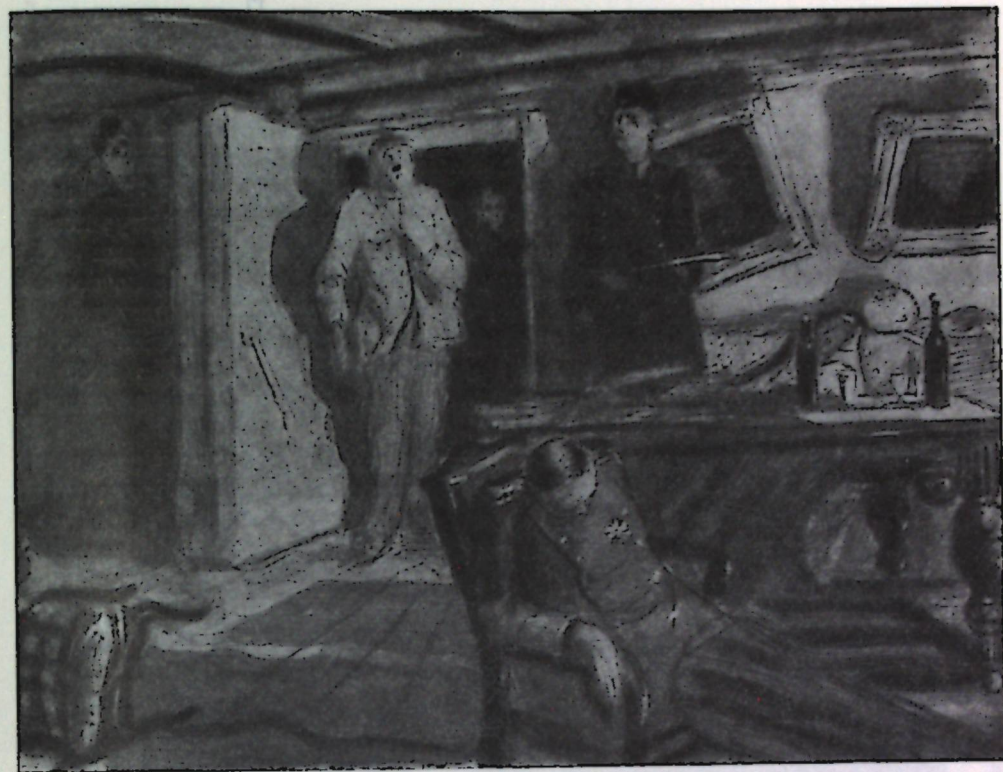
² В этой связи нельзя не вспомнить хотя бы картину «Утро офицера».



Кукрыниксы. Конец. 1948 г.
Гос. Третьяковская галерея



Кукрыниксы. Карандашный рисунок к картине «Конец». 1948 г.
Собств. художников



Кукрыниксы. Эскиз к картине «Конец». Акварель. 1948 г.
Собств. художников

творческого наития. Он коренился, несомненно, в общем настроении наших людей, нашего народа, добившегося полной победы над врагом.

Первая мысль о картине относится еще к маю 1945 г., когда Куприянов, Крылов и Соколов, вскоре после капитуляции фашистов, приехали в Берлин и, осматривая руины новой имперской канцелярии, спустились в бомбоубежище Гитлера, еще хранившее следы его недавнего пребывания. Все трое запечатали тогда эти руины в нескольких этюдах. Позднее, когда на Нюрнбергском процессе (где Кукрыниксы присутствовали в качестве корреспондентов «Правды») перед их глазами прошла вереница фашистских преступников всех рангов и степеней, они смогли в самой натуре выискать типические черты для действующих лиц задуманного произведения. Однако вплотную к работе над ним художники приступили не скоро. Мешали осуществлению замысла противоречивые слухи о судьбе фашистского главаря, державшиеся некоторое время после окончания войны.

Горя желанием написать историческую картину на тему о последних событиях войны, Кукрыниксы попытались запечатлеть акт подписания капитуляции. Подобный сюжет был, конечно, не вполне органичен для специфических особенностей их творчества. Связанные жесткими рамками необходимости документального воспроизведения официального акта, они не могли здесь развернуть как следует ни свои режиссерские способности, ни всю доступную их кисти остроту в характеристике персонажей. Законченная в начале 1946 г. картина получилась довольно скучной.

В конце 1947 г. в «Правде» были опубликованы подробные показания о последних днях Гитлера, данные одним из штабных офицеров, находив-

шихся с ним в подземелье имперской канцелярии¹. После опубликования этих показаний художники смогли приступить вплотную к осуществлению замысла, который вынашивался ими в течение двух с половиной лет. Последнее обстоятельство сыграло решающую роль в успехе предпринятой работы. Было бы нелегко справиться со всеми трудностями задуманной композиции в четыре месяца, если бы им не предшествовали годы изучения и всестороннего осмысления темы².

Замысел Кукрыниксов требовал от художников ясной передачи не только того чувства тревоги и страха перед катастрофическим приближением Советской Армии, которыми охвачены действующие лица картины, но и глубокой психологической характеристики состояния каждого из них. Только так можно было обнажить внутреннюю разобщенность этих людей перед лицом неизбежной расплаты и роковую для них взаимосвязанность, вскрыть их затаенные мысли и сделать изображенную сцену жизненно верной и исторически истинной. Последовательная правдивость в изображении обстановки и предметного окружения становилась лишь следствием и подспорьем в решении основной задачи.

Так понятое содержание требовало особой формы, особого живописного языка, способного вместить все напряжение взятого момента, всю его

¹ Последние дни Гитлера. По рассказу немецкого офицера Гергарда Больдта. — «Правда» от 27, 28, 29, 30 и 31 декабря 1947 г. и 1 января 1948 г.

² 9 мая 1948 г. в день трехлетней годовщины победы над фашистской Германией открылась выставка 30-летия Советской Армии, на которой появилась картина «Конец».

неповторимую, совершенно исключительную сложность. Путь поисков этой формы раскрывается в целой серии подготовительных работ¹. По ним мы узнаем, что вначале действующих лиц было значительно больше. На одном карандашном эскизе все действующие лица представлены в состоянии крайнего возбуждения. На другом эскизе (акварельном) генералы изображены спящими и лишь один Гитлер представлен в состоянии истерического возбуждения; таким путем пытались художники передать разобщенность действующих лиц своей картины (стр. 31). Наброски отдельных фигур показывают, как упорно искали авторы нужного положения и выражения для каждого персонажа (стр. 30). Окончательное решение было найдено тогда, когда центр тяжести был перенесен на портретную характеристику действующих лиц, когда каждый из них стал воплощать определенный, исторически понятый тип, а его поведение и внутреннее состояние с необходимой логической последовательностью вытекало из его жизненного положения.

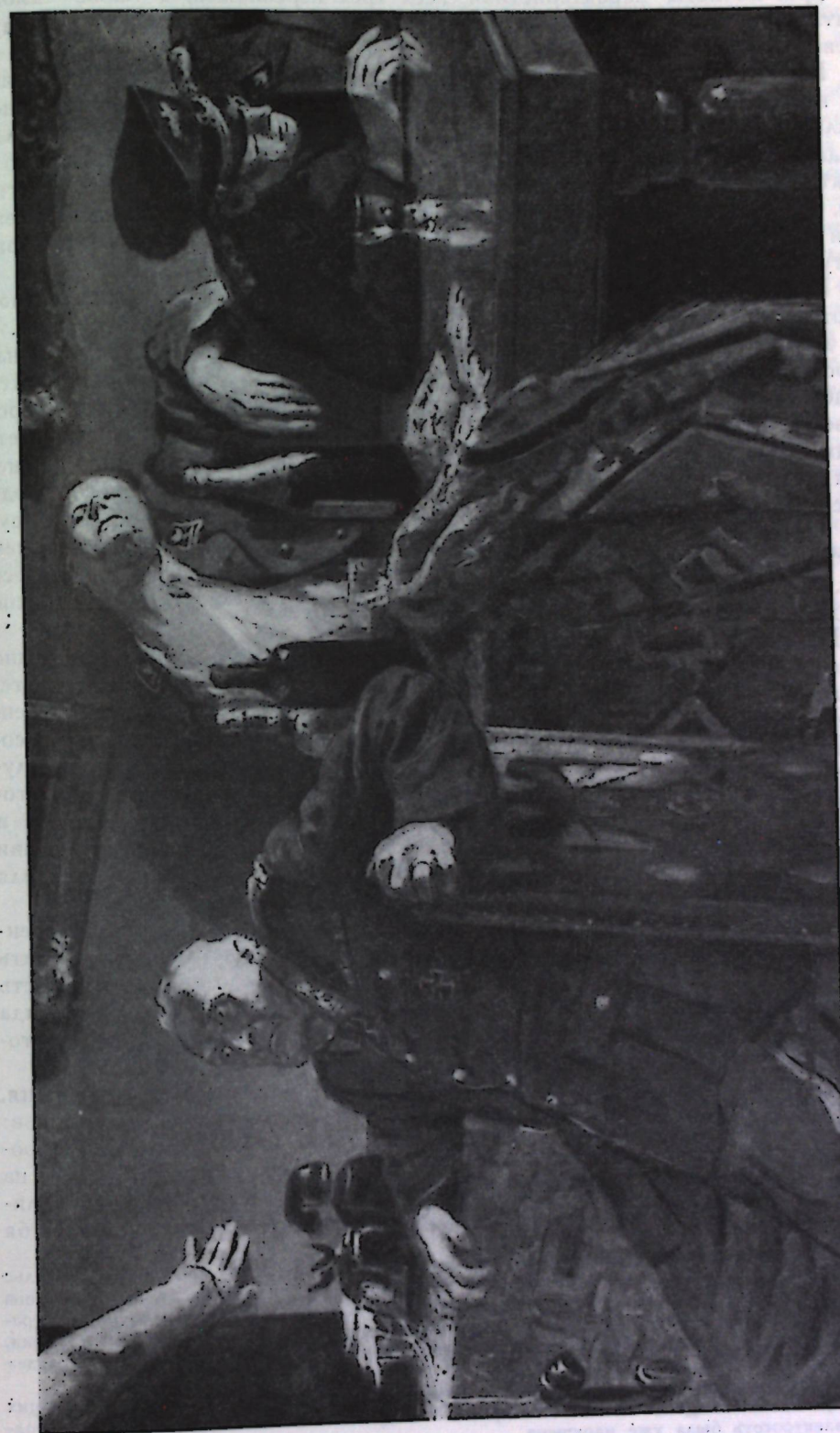
Так, генерал на первом плане — тип кадрового представителя немецкой военщины, связавший с нацистами свои давние планы мирового господства (стр. 33). Именно он представлен в состоянии полного отчаяния, ибо для этих генералов приход в Берлин Советской Армии означал действительное крушение десятилетиями лелеянных надежд. Он ни о чем не в состоянии думать, как только об этом. С ужасом прислушивается он к доносящимся сверху ударам снарядов. Помещенная в центре и на первом плане, эта фигура как бы начинает собой рассказ, переданный художниками. В то же время она погружена в полутьму, чтобы не слишком концентрировать на себе внимание зрителя.

Справа изображен эсесовец высшего ранга — тип тех авантюристов-гангстеров, что составляли ближайшее окружение Гитлера. Эта фигура — одна из лучших находок Кукрыниксов. Ее черный силуэт, резко очерченный на наиболее освещенном месте стены, бледное лицо с надвинутой на глаза фуражкой создают выразительный образ. Смотря в одну точку и нервно постукивая пальцами по столу, этот матерый фашист не реагирует никак ни на удары, сотрясающие здание, ни на появление фюрера. Он как бы судорожно ищет выхода, не потеряв еще надежды спастись любой ценой, бежать на запад.

Между этими двумя фигурами, представленными в состоянии крайнего напряжения, Кукрыниксы поместили спящего молодого офицера из личной охраны Гитлера. Образ его также много дает для понимания происходящего. То, что офицер, обязанный бодрствовать, спит, вносит еще один штрих в характеристику воцарившегося в бомбоубежище беспорядка. Вместе с тем трактовка этого действующего лица раскрывает для нас тонкость художественного замысла авторов картины, их чуткость к восприятию зрителя. В самом деле, если бы между двумя персонажами, взятыми в состоянии крайнего напряжения, третий вносил бы еще один акцент такой же силы, картина в целом стала бы навязчивой, утомительной.

Кукрыниксы смогли в этом месте своего полотна несколько ослабить и цветовое напряжение, необходимое в других фигурах. Обнаженная грудь, запрокинутая голова, безвольно свисающая со спинки стула рука спящего колористически связываются с его белой рубашкой и расстегнутым серым кителем.

¹ В мастерской Кукрыниксов хранятся три небольших карандашных наброска на одном листе, представляющие первые пробы приблизительного композиционного решения, пять эскизов (из них один акварельный, один масляный, остальные карандашные) и 23 наброска фигур и деталей композиции.



Кукрыниксы. «Конец». 1948 г. Фрагмент.

Для полноты характеристики всех трех персонажей, а также самого Гитлера мастерски использованы их руки, разные у всех и говорящие о душевном состоянии не менее определенно, чем их лица.

Картина Кукрыниксов при первом своем появлении на выставке вызвала немало споров: многое в ней было ново и необычно. Больше всего спорили об образе Гитлера. Некоторые, привыкшие в течение многих лет видеть его сатирически осмеянным, находили, что наш прославленный коллектив карикатуристов обошелся с ним на сей раз чересчур мягко. Другие же, исходя из очевидной исторической достоверности ситуации, изображенной в картине, считали, что в образе Гитлера осталось еще многое от карикатуры.

Между тем, внимательно прослеживая общий художественный строй картины, не трудно убедиться в правоте ее авторов, принявших такое, а не другое толкование образа главного персонажа. Общее состояние и настроение представленных людей должно было именно в этом образе найти наиболее обостренное выражение. В нем кульминирует основная идея произведения: страх перед очевидным, уже слышимым приближением советских войск, несущих неизбежный приговор народов. Конвульсивные движения Гитлера и весь облик охваченного ужасом человека переданы отнюдь не средствами карикатуры. Он так же живо, натурально написан, как и другие персонажи картины. И если Гитлер производит более необычное, чем другие офицеры, впечатление, то противоречия с жизненной правдой здесь нет. Такова была действительность представленного момента, в чем можно убедиться, читая показания очевидцев¹.

Верные своему замыслу и желанию воссоздать этот момент возможно более жизненно, реально, Кукрыниксы остановились на таком сюжете: в маленькой приемной бомбоубежища, где обычно находились приближенные Гитлера, открывается дверь и на пороге появляется сам фюрер в сопровождении Геббельса. Фигура первого, как бы отпрянувшая при оглушительном взрыве, четко рисуется в темном проеме раскрытой двери благодаря дважды усиленным средствам: яркому освещению головы и рук и резко очерченной тени от них. Господствующие композиционные линии картины явно идут в направлении фигуры Гитлера, «подготавливая» зрителя к ее восприятию.

Удачно примененное боковое освещение стало одним из самых действенных компонентов картины. Позволяя с предельной отчетливостью лепить каждую фигуру, каждый предмет, такое освещение дало еще возможность использовать тени, бросаемые фигурами и предметами, для создания ряда выразительных контрастов в целях обострения того чувства отчаяния, которыми охвачены действующие лица².

Большую роль как в раскрытии сюжета, так и в передаче настроения, царящего в подземелье Гитлера, играет молчаливый «разговор» предметов: упавший стул, раскиданные книги и документы на полу, повисшая на проводе трубка бездействующего телефонного аппарата, сдвинутый ковер на столе, косо повисшая на стене картина. Значение последней особенно велико: находясь почти в центре композиции, она сразу же обращает на себя

¹ «Это не тот излучающий энергию Гитлер, каким... его все еще изображает Геббельс в своей пропаганде... У него слегка трясется голова... Левая рука его висит, как плеть, она сильно дрожит. Глаза его сверкают неподдающимся описанию огнем, взгляд почти страшен, не естественен. Лицо и мешки под глазами свидетельствуют о полном изнеможении. Он движется как старик». (Из показаний немецкого офицера, опубликованных в «Правде» от 27 декабря 1947 г.).

² Бомбоубежище освещено фонарями, питаемыми током от аккумуляторов, стоящих на полу. Такое освещение вполне согласуется с общей обстановкой момента, когда городская электросеть была уже нарушена.

внимание зрителя и как бы «сообщает» ему о тягостном напряжении момента, напоминая также о событиях, происходящих за пределами этого интерьера.

Методу раскрытия темы, принятому Кукрыниксами, чужды «общие места». Группировка фигур совершенно своеобразна. Главное действующее лицо, например, помещено не только не в центре композиции, но даже и не на первом плане, однако его определяющая роль в представленной мизансцене выявлена ясно, выпукло благодаря мастерски примененным художественным средствам: освещению, колориту и, наконец, экспрессивному рисунку самой фигуры. В противоположность ей персонаж, изображенный на первом плане, играет в картине хотя и существенную, но подчиненную роль, и авторы должны были найти такие приемы живописи, которые позволили бы избежать смещения акцентов. Эта задача была решена, как и ряд других, путем освещения всей сцены сбоку и несколько снизу, вследствие чего почти вся фигура первого плана оказалась в тени; лишь часть головы ее, да рука, судорожно ухватившая спинку кресла, ярко освещены.

Еще один пример художественно необычного, но жизненно правдивого решения мы находим во взаимодействии персонажей картины. В соответствии с представленным моментом каждый из них, как уже говорилось, занят собой, никто друг на друга не смотрит; однако их взаимоотношения очевидны, ясны и характерны, что также достигнуто путем последовательного применения всех средств художественного выражения.

Композиция в целом образует ряд беспокоящих диагоналей, то избегающих вверх, то стремительно падающих вниз, пересекающихся в нескольких местах и образующих в картине ее характерный тревожный ритм.

Глубокие, насыщенные цветом тона создают цельный колорит, в котором уживаются рядом светлое пятно рубашки спящего — с черным мундиром эсэсовского генерала, теплые тона мебели и ковра — с холодными и резкими пятнами плиточного пола, уживаются благодаря точно прослеженному взаимодействию с источником света. Темный в целом колорит картины отличается поэтому ясностью цветовых отношений и прозрачностью теней. Картина писана на тонированном холсте. Зеленовато-серая тонировка местами проступает на поверхность и немало способствует как живописной выразительности основных красочных акцентов картины, так и сохранению цельности общей цветовой гаммы. Этот все еще крайне редко применяемый прием старых мастеров возрожден в картине Кукрыниксов во всей его действенной силе.

Последовательность в применении всех средств художественного выражения является принципиально важной чертой этого произведения. Только благодаря ей можно было добиться того неотразимого впечатления правды, которое удесятерит идейно-воспитательную роль картины Кукрыниксов «Конец».

Т. В. Алексеева

ТВОРЧЕСТВО ВЕНЕЦИАНОВА НА РУБЕЖЕ 1820—1830-х годов

До настоящего времени ряд вопросов, связанных с эволюцией творчества Венецианова, в частности с его периодизацией, остается невыясненным. Однако исследование документальных и художественных материалов, относящихся к деятельности мастера, позволяет в некоторых случаях довольно точно датировать его произведения, в том числе выделить группу вещей, созданных на рубеже 1820—1830-х годов. Эти работы дают возможность правильно понять направление развития венециановского искусства, говорят о появлении в нем в данный период новых особенностей и черт.

В творчестве Венецианова в конце 1820-х — начале 1830-х годов происходили заметные изменения. Светлое, поэтическое восприятие жизни, природы и духовного мира простого человека, составлявшее такую привлекательную особенность его искусства в 1810—1820-х годах, порождавшееся обстановкой общественного подъема, высоких социальных упований эпохи, теперь теряло свою цельность. На грани следующего периода своего творчества художник еще создавал отдельные произведения, свидетельствовавшие о постановке им перед собой серьезных творческих задач. Эти работы подчас оказывались значительными достижениями его искусства. Тем не менее в них уже сказывались черты, предвещавшие будущий спад творчества художника.

Конец 1820-х — начало 1830-х годов были временем, которому уже предшествовали трагические события 14 декабря. Наступала, по выражению Герцена, «жестокая реакция»¹ — эпоха разрушения многих общественных иллюзий, осознания людьми несбыточности прежде воодушевлявших их надежд. Новые социальные идеалы еще не выработаны, революционные выводы не сделаны. Тем не менее гнетущая «прозаическая» действительность требовала пересмотра старых взглядов на жизнь, она вызывала необходимость и иного, более трезвого, мужественно объективного языка в искусстве. Перед прогрессивными людьми с новой остротой возникали проблемы, связанные с жизнью народа, как основные при определении дальнейшего пути развития России. В области творчества, эстетики также заново поднимались вопросы о народном содержании искусства, о его назначении. И если в то время эти вопросы и не получили еще своего разрешения, которое они

нашли через несколько лет в статьях Белинского, тем не менее уже тогда они привлекали к себе пристальное внимание, возбуждали в различных кругах общества горячие, напряженные споры.

Венецианов, вступивший в эти годы во второе двадцатипятилетие своего творческого пути, чувствовал, что его прежние, такое поэтически ясное понимание народа и жизни перестало теперь отвечать настроением, самому восприятию людьми действительности. Он начинал отходить от своего интимно-лирического претворения народных образов, стремился найти для характеристики представителей народа иные тона, краски, уловить в жизни и новые темы.

Эти искания художника, проявившиеся отчетливо в его работах конца 1820-х — начала 1830-х годов, сказывались еще и раньше. Они чувствуются, например, в таком произведении, как «Жнецы» (Гос. Русский музей, около 1827 г.), — в несколько суховатой, «трезвой» характеристике изображенных в нем лиц, в замысле большого портрета, который может быть воспринят как продуманная во всех деталях картина. Однако значительно яснее новые особенности венециановского творчества отразились в ряде его более поздних работ: в «Девушке с телянком», «Кормилице с ребенком», портретах купцов Образцовых и некоторых других.

Почти все названные работы — портреты сравнительно больших размеров. Венецианов как будто отказывается от обычной своей манеры скромных этюдов — «маленьких картиночек», как он их сам называл, и в которых с такой поэтичностью и непосредственностью запечатлевал образы русских крестьян. Теперь художник создает сложные в композиционном отношении портреты, с тщательной и детальной проработанной бытовой характеристикой изображенных лиц.

Наиболее цельное и гармоничное в художественном отношении среди названных произведений — изображение «Девушки с телянком» (стр. 39)¹.

С удивительной жизненной правдой Венецианов запечатлевал в этом портрете молодую крестьянку с некрасивым, но милым лицом, на котором светятся добротой небольшие карие глаза; припухшие губы ее чуть приоткрыты, на щеках разлит неяркий смуглый румянец. Лицо девушки с прекрасно выявленными формами мягко освещено и как бы изнутри дышит теплотой. Оно, как и вся ее чуть подавленная вперед фигура, приближено к раме и представлено крупным планом. Голова и фигура выделяются замкнутым большим объемом на глухом затененном фоне, почти полностью заполняя его. Плотными, мягкими мазками Венецианов лепит формы головы и лица, прекрасно передает ткань рубахи в густых складках, красивую сильную руку, поддерживающую круглую деревянную миску. Мастерски

¹ Упоминание о «Девушке с телянком» мы встречаем впервые в 1839 г. в «Северной пчеле» (№ 86), где был опубликован список работ Венецианова и его учеников, разыгрывавшихся в лотерею в пользу Санкт-Петербургской детской больницы (картина Венецианова там названа «Крестьянка с телянком»). Однако создание этой картины следует отнести к более раннему времени. В конце 1820-х годов Венецианов предлагал своим ученикам написать на эту тему этюды. В интервью А. А. Алексеева 1827 г. «Мастерская Венецианова» (Гос. Русский музей) мы видим А. В. Тыранова, изображающего крестьянку, позирующую для картины «Девушка с телянком». В 1827 г. ученик за этот этюд («Девушка с телянком, в малом виде с натуры») и некоторые другие работы получила от Академии художеств золотую медаль (Центральный гос. исторический архив Ленинграда [ЦГАИЛ], фонд 789, опись 1, дело 126, 1827 г., л. 2). В настоящее время одно из таких изображений «Девушки с телянком» («в малом виде») находится в собрании И. С. Зильберштейна. Атрибуция этого этюда еще не окончательно выяснена. Однако принадлежность его самому Венецианову, на что указывает подпись, весьма сомнительна. Аналогичный и уже безусловно ученический этюд был в собрании Хвощинского (см. В. Дмитриев. Неуклюжие ученики. — «Аполлон», 1917, № 4—5). Есть все основания предполагать, что и Венецианов приблизительно в то же время или несколько позднее исполнил свою картину на этот сюжет.

¹ А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах, т. VII. М., 1956, стр. 209.

изображает он и волосатую морду телянка, просунувшуюся слева из-под руки девушки, такую добродушную, с прикушенным языком и блестящим от влажного дыхания носом. Впечатление теплоты и ласковости всего образа создается и колоритом портрета: сочетанием глубоких темно-красных, винных тонов сарафана, обшитого рыже-коричневой, золотистой на свету тесьмой, и белого пятна рубахи. Густые, а в тенях глуховатые, красные тона повторяются еще раз в темно-красном с белой прошивкой головном платке, отражаются в лице девушки, в мягком блеске ее карих глаз, смуглоте ее румянца и способствуют ощущению особой жизненной полноты образа.

В характеристике этого женского образа нет поэтической легкости, которая была свойственна более ранним крестьянским портретам Венецианова. Деликатность красочного мазка, когда кисть свободно идет по форме, как бы «прощупывая» ее (как, например, в картинах «Девушка с котенком», «Девушка с васильками»), чистые и светлые тона, которые так трогали тонкостью в прежних произведениях, — все это теперь исчезает. Наоборот, появляется особая добротность живописи, кисть лепит форму, делает ее материально осязаемой, колорит становится более сильным и звучным, теплые мягкие тона усиливают впечатление реалистической правды образа. Венецианов искал теперь более конкретного реалистического языка, более объективного тона. Он стремился подчеркнуть в изображении крестьянина все то, что помогало создать запоминающийся бытовой портрет. Близкими чертами отличается и другое, правда несколько более сухое по живописи, произведение — «Старик с овцой» (Музей г. Таллина, стр. 40)¹.

Еще более решительный шаг по пути создания бытового портрета Венецианов делает в произведении «Кормилица с ребенком». Как и в портретах купцов Образцовых, о которых пойдет речь ниже, художник ставит своей задачей запечатлеть народный бытовой тип. Это желание возникло у него под влиянием усилившегося интереса к обычаям народа, к национальным формам жизни, который был так характерен именно для данного времени.

Картина «Кормилица» до сих пор не была датирована². Однако архивные материалы позволяют совершенно точно установить год ее создания. В архиве Министерства двора сохранилось письмо Венецианова от 8 января 1831 г., адресованное секретарю императрицы Александры Федоровны — Шамбо. Ходатайствуя о своем ученике А. А. Алексееве, художник, между прочим, пишет, что «осмеливается напомнить о своей картине: «Крестьянка, ласкающая ребенка», Вашим Сиятельством представленной неоконченной, а потом оконченной доставленной... 23 декабря, прошлого году»³.

Сообщая о пожаловании Венецианову золотого перстня, Шамбо называет его картину «Изображением крестьянки, ласкающей мальчика».

¹ Эта картина упоминается в отчете Академии художеств за 1828—30 гг. «Академик Венецианов, — говорится в этом документе, — кроме портретов с натуры и немногих образов, написал с разных прежних портретов покойного историографа Н. М. Карамзина для Академии Российской, картину две женщины у ручья, две головы стариков и грудные изображения старика с хлебом молящегося и старика с овцой (курсив мой — Т. А.) и сверх того занимался разного рода этюдами с натуры. Последние его работы были выставлены в Академии» (ЦИАЛ, фонд 789, опись 1, дело 187, 1830 г., л. 17). Здесь нельзя не подчеркнуть уже отмеченный интересный факт: Венецианов пишет некоторые свои картины на те темы, которые ранее он задавал для этюдов своим ученикам. Так, «старика с хлебом молящегося», подобно Венецианову, но еще в 1826—27 гг. изобразил Н. С. Крылов («Старик, делающий знамение креста перед завтраком». — См. Список художественных произведений выставки Общества поощрения художников, бывшей в течение 1826 г. и ныне состоящей. СПб., 1827). Аналогичную же картину выполнил и К. А. Зеленцов (Гос. Третьяковская галерея).

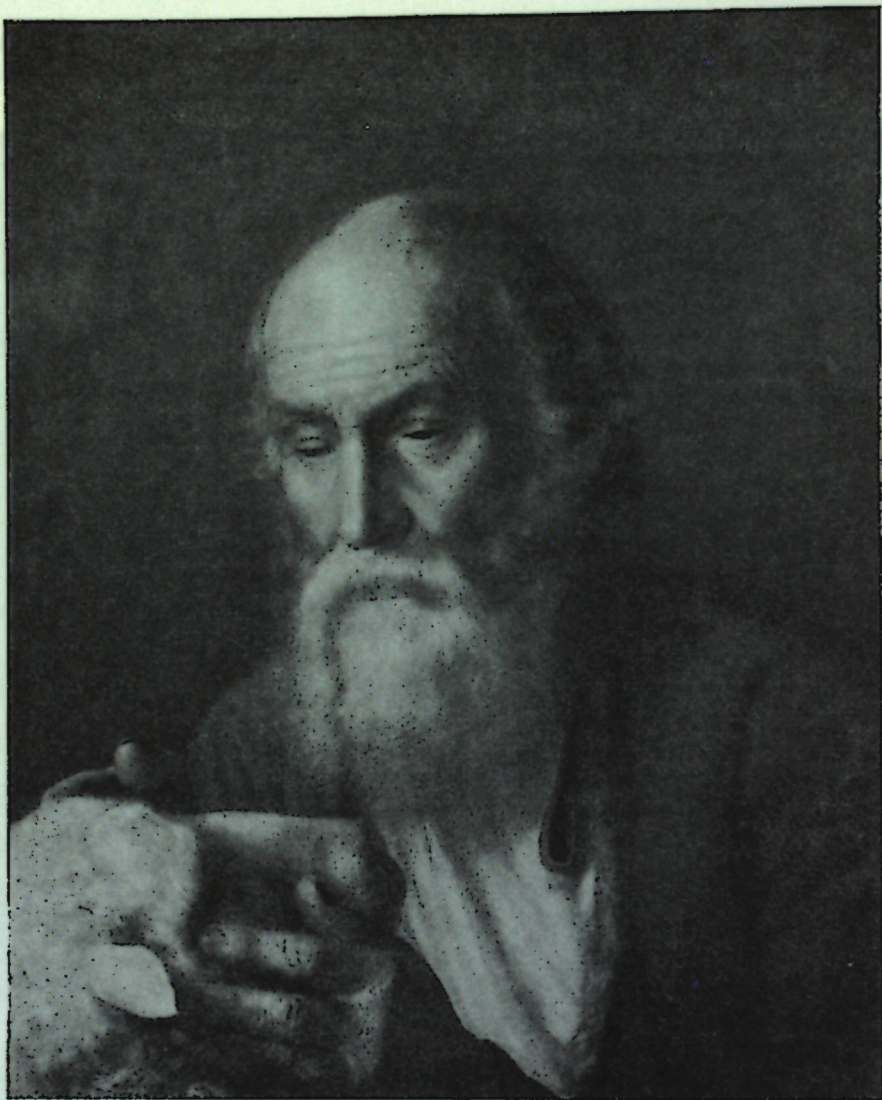
² См. последнюю монографию А. Н. Савинова о художнике («Алексей Гаврилович Венецианов», М., 1955, стр. 120 и 125), где картина приблизительно отнесена к 1820-м годам.

³ ЦИАЛ, фонд 472, опись 63/901, дело 71, 1831 г., л. 1.



А. Венецианов. Девушка с телянком. Конец 1820-х годов.

Гос. Третьяковская галерея



А. Венецианов. Старик с овцой. Около 1830 г.

Музей в Таллине

В каталоге Эрмитажа, куда картина поступила 31 декабря 1830 г., она была зарегистрирована под третьим названием: «Деревенская женщина в Русском костюме, сидящая с мальчиком на руках, писано на холсте, выш. $12\frac{1}{2}$ вершка, шир. $10\frac{1}{2}$ верш.»¹.

В картине Третьяковской галереи «Кормилица с ребенком» (стр. 41) представлена крестьянка в русском костюме. Она сидит, обнимая одной рукой маленького мальчика, который, ласкаясь, тянет ее за бусы. Сходство данной картины с описанием эрмитажной вещи не вызывает сомнений; оно подтверждается и размерами, приблизительно совпадающими с теми, которые приведены в старом каталоге Эрмитажа. Таким образом, картина «Кормилица с ребенком» должна быть точно датирована 1830 г.

¹ Архив Эрмитажа, опись 7, дело 6.



А. Венецианов. Кормилица с ребенком. 1830 г.

Гос. Третьяковская галерея

что портреты купцов Образцовых чрезвычайно типичны именно для венециановского творчества в рассматриваемый период и, с другой стороны, они не могут быть приписаны никакому другому художнику.

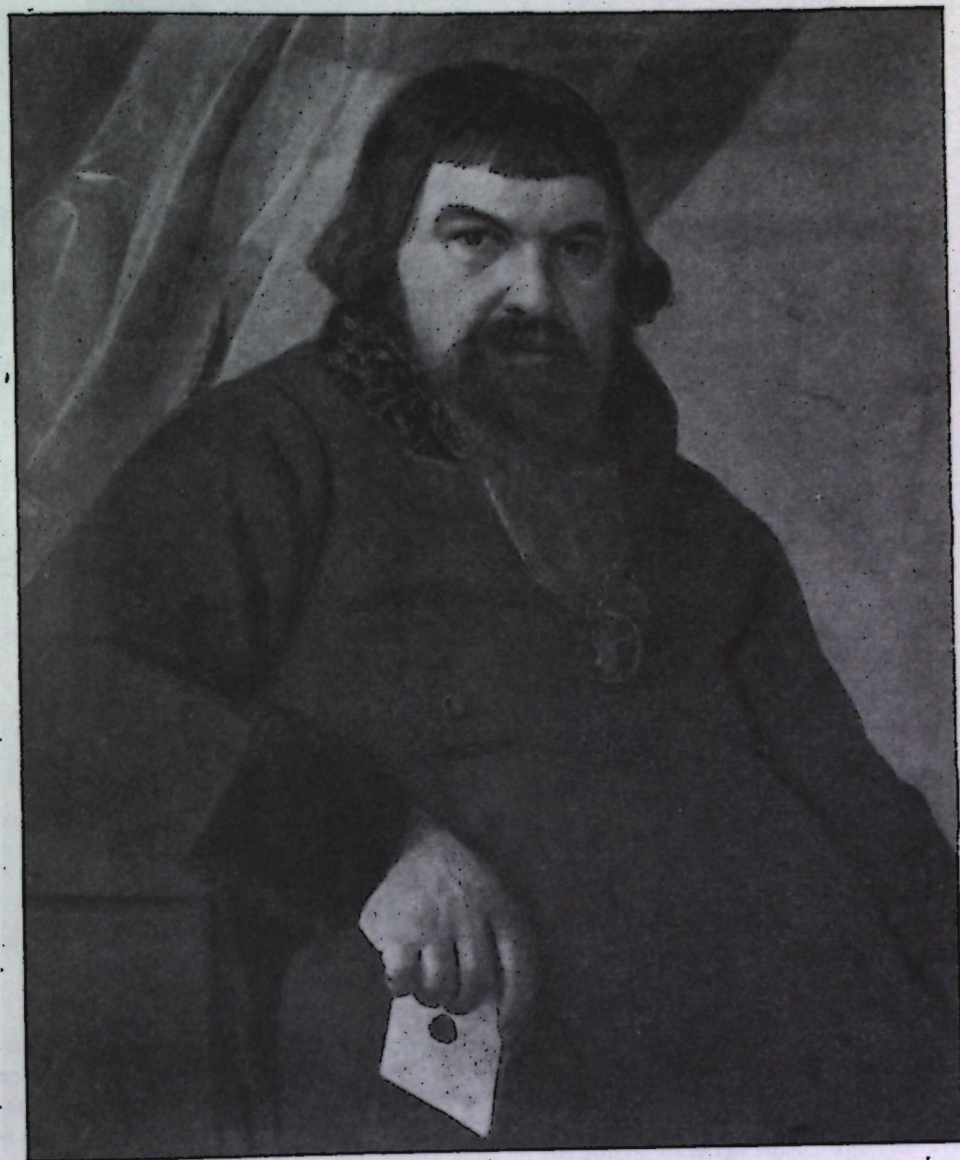
Обратимся к анализу этих портретов.

В обоих произведениях живописец метко передал облик купца и купчихи. Мясистое, неприветливо нахмуренное, но энергичное лицо мужа и его большое, грузно осевшее и как будто вылезшее вперед тело почти полностью заполняют собою пространство холста (стр. 45). Властная осанка фигуры этого именитого ржевского купца, почетная медаль на груди дополняют характеристику его образа, а зажатое в толстой руке, скрепленное сургучной печатью письмо свидетельствует о его широких деловых связях. С такой же наблюдательностью художник запечатлевает и наивную представительность его нарядной супруги. Уловив своеобразную положительность, даже торжественность в облике купца и его жены, он придал их портретам почти импозантную значительность. Наряженная в голубой старинный сарафан с золотым шитьем и расшитую белую кисейную рубаху, в унизанную жемчужом кикю, Образцова сидит в кресле на фоне коричневой драпировки, опираясь на ручку сидения, с которой красиво спадает на стоящий рядом стол отороченная мехом малиновая кацавейка (стр. 46). Купец в темно-зеленом сюртуке, изображенный на фоне холодного серого занавеса, тяжело облокачивается на покрытый красным сукном стол. Оба они восседают с наивной важностью, как это подобает в парадных портретах.

Впечатлению жизненной убедительности и своеобразной торжественности способствует и живопись портретов. Плотными мазками художник лепит резко характерные формы лиц. Колорит построен на контрастном сопоставлении цветов. Художник уверенно передает ткани: жесткую голубую парчу сарафана и его богатые золотые узоры, жемчужную вязь кики и тяжелое красное сукно скатерти. Выразительно написаны материальные предметы, что сближает эти работы с портретами XVIII в. и заставляет вспомнить живописное мастерство Боровиковского (сравнить, например, его портрет Куракина). Однако умение Венецианова почувствовать и передать материальную красоту вещей не сделало его язык архаичным. Наоборот, в данном случае эта особенность связана с новым, более объективным восприятием жизненных образов, она сочетается с такой реалистической «обнаженностью» характеристики человека, которая XVIII в. была недоступна.

Все это согласуется с теми чертами, которые появляются в творчестве Венецианова в начале 1830-х годов. Своеобразная значительность человеческого образа в портрете, создающаяся специфическим композиционным приемом (расположением фигуры на переднем плане), манера живописи, плотной; местами дающей ровный красочный слой, местами же позволяющей ощутить густоватый мазок, находят себе аналогию в ряде названных выше произведений Венецианова. К их числу относятся «Девушка с тельником» и прежде всего «Кормилица». С последней картиной рассмотренные выше портреты имеют общее и в отдельных деталях, в том, например, как написаны почти пастозно старинные ткани одежды: у кормилицы — кокошник с расшитой полоской внизу у лба, у Образцовой — затканый золотом сарафан. Но сходство между ними сказывается и в более общем плане, в том особом специфическом понимании национальной темы, которая входит как существеннейший элемент в искусство Венецианова этих лет. Известную стилистическую близость портреты Образцовых обнаруживают и к картине «Купальщица» (собрание Ратнер), о которой будет сказано ниже.

Около 1830—1831 годов Венецианов написал портрет своей жены (стр. 47). Время создания этого портрета легко устанавливается возрастом М. А. Венециановой, умершей в 1831 г. Он изобразил ее в старинном



А. Венецианов. Портрет купца Образцова. Начало 1830-х годов.

Гос. Третьяковская галерея.



А. Венецианов. Портрет купчихи Образцовой. Начало 1830-х годов.

Гос. Третьяковская галерея

русском костюме, напоминающем наряд купчихи Образцовой. По своим живописным качествам, а также характеристике модели портрет этот слабее рассмотренных выше произведений художника. Тем не менее в нем чрезвычайно показателен опять тот же интерес к колоритному национальному образу, желание запечатлеть в портрете своеобразный народный русский тип, — стремление, отчетливо сказавшееся в «Кормилице» и в портретах Образцовых. Близость одевания М. А. Венециановой костюму Образцовой заставляет даже предположить, что, возможно, именно в процессе работы над портретом русской купчихи, в облике которой так хорошо чувствовался весь уклад русского купеческого быта, Венецианову пришла мысль изобразить и свою жену в подобном же наряде, красотой которого, он, по-видимому, любовался¹.

¹ Образцовы были старообрядцами. Этим объясняется своеобразный костюм женщины, который тогда уже не часто можно было встретить на купчихах.



А. Венецианов. Портрет М. А. Венециановой — жены художника. Около 1830—1831 годов.

Гос. Третьяковская галерея



А. Венецианов. Вакханка. Начало 1830-х годов.

Гос. Третьяковская галерея

Все вышесказанное позволяет утверждать, что портреты купцов Образцовых не являлись чем-то исключительным для венециановского творчества. Как по своей теме, так и по решению в них образа человека эти портреты были закономерны для искусства художника в тот период. Они имели ясную аналогию в ряде других указанных выше его произведений начала 1830-х годов и были созданы, вероятно, также приблизительно в эти годы¹.

¹ Окончательной атрибуции этих работ мог бы помочь акварельный портрет купчихи Образцовой, находящийся в собрании Гос. Исторического музея. Выцветший и исполненный несколько вяло, он является не предварительным эскизом или наброском, но скорее более поздней, не очень точной копией. Выяснение автора этого акварельного портрета, а также обстоятельств его создания, безусловно привело бы нас к имени художника, напи-



А. Венецианов. Купальщица. Начало 1830-х годов.

Частное собрание Ленинград

Портреты купцов Образцовых были значительным достижением венециановского реализма. Остротой бытовых характеристик и своим реалисти-

савшего и портреты маслом. В настоящее время есть некоторые основания предполагать, что акварельный портрет был сделан в 1840-х годах кем-то из семьи А. В. Венецианова. Венециановы интересовались живописью, собирали в своем доме в Петербурге различных писателей и художников и, как свидетельствуют некоторые факты, были знакомы и с Венециановым. Однако бесспорных указаний на авторство и на историю возникновения этой акварели пока, к сожалению, найти не удалось.

Добавим еще одно косвенное соображение в пользу атрибуции Венецианову портретов Образцовых. В повести М. Каменской «Знакомые» (журн. «Время», 1861), воспоминания которой о Венецианове, судя по сообщаемым фактам его жизни, относятся к самому концу 1820-х — началу 1830-х годов, рассказывается о том, что художник решил однажды представить в русской избе купающихся деревенских женщин. Он изобразил избу, но по странной причуде, пишет Каменская, поместил сбоку драпировку. Эта картина до нас не дошла (сохранился этюд, вероятно, к ней, находящийся в собрании А. А. Сидорова). Но упоминание о драпировке заставляет вспомнить композицию портретов Образцовых — деталь, которая Венецианову, по-видимому, пришла в голову и которую он использовал, ничем более сложным, чем раньше, композиционных решений.

ческим языком они открывали серию сочных социально-бытовых образов, которые начинали появляться в русском искусстве уже в середине 1830-х годов и стали типичными для него в последующие годы. В частности, непосредственное продолжение они нашли и в некоторых работах учеников Венецианова.

Однако в творчестве самого художника эти произведения были последними, в которых бесспорно положительно проявлялись его новые искания. В отношении Венецианова к жизни начинала проскальзывать неуверенность, давала себя чувствовать патриархальность, которая мешала ему по-настоящему понять сложную современную действительность, ее глубокие социальные противоречия. Подобно многим другим своим современникам, таким художникам, как О. Кипренский, Сильвестр Щедрин, сформировавшимся в первую четверть XIX в., Венецианов не мог найти в себе достаточно сил, чтобы полностью отрешиться от старых представлений, стать лицом к лицу с новой действительностью. Все это мешало ему в полной мере осознать смысл зарождавшихся идейных движений в искусстве, что обуславливало известную шаткость творческих позиций художника.

К концу 1820-х — первой половине 1830-х годов относится целая серия его изображений обнаженных женских фигур в виде всевозможных вакханок, купальщиц и т. д. Как сообщает П. Н. Петров, Венецианов в 1829 г. решил доказать, что он не хуже академических профессоров умеет изображать обнаженное человеческое тело. Результатом этого желания явились его первые «Купальщицы» (Гос. Русский музей, 1829) — вялые по исполнению и бесспорно идеализированные, в которых обычное венециановское чутье жизни заменилось педантической старательностью в выполнении чуждой художнику задачи.

Тем не менее в ближайшие за тем годы Венецианов опять и опять обращается к этой теме. Из различных источников мы узнаем об изображении им «Вакханки лежащей», «Девочки перед зеркалом», «Вакханки с фруктами на голове»¹. О работе над одной из таких картин художник сообщал 4 марта 1832 г. в своем письме к Анастасевичу. К этим же произведениям следует добавить и тех «Купающихся в избе женщин», о которых уже упоминалось выше. До нас дошли только две подобные его картины: «Вакханка» Гос. Третьяковской галереи (стр. 48) и «Купальщица» из собрания Ратнер в Ленинграде.

Обе картины значительно отличаются от первоначального опыта художника в этом непривычном для него жанре. Они пленяют своей правдивостью, всем обаянием чисто венециановского простодушного реализма. Изобразив некрасивых, ласково и растерянно улыбающихся крестьянок, в их нескладных позах, с неловкими жестами, в виде античных персонажей, Венецианов с добродушной усмешкой как будто утверждал и в этом традиционном для академического искусства жанре образы близкой ему повседневной реальной жизни. Данные картины выделяются и своими живописными качествами. Исполненная мягко, в золотисто-зеленоватой гамме, «Вакханка» привлекает милой непосредственностью и жизненностью своего образа. «Купальщица» задумана более сложно, в ней уже появляются черты традиционности в композиции и в самом мотиве, восходящем к искусству старых голландских мастеров (стр. 49). Тем не менее написана эта картина красиво, в насыщенной гамме зеленовато-оливковых тонов, напоминая особенностями своей добротной живописи и «Девушку с телянком» и, отчасти, портреты Образцовых.

¹ «Художественная газета», 1838, № 8; Гос. исторический архив Ленинградской области, фонд 448, дело 155, л. 15; дело 156, лл. 21—22.



А. Венецианов. Первые шаги. Начало 1830-х годов

Гос. Третьяковская галерея

Однако, как бы ни были привлекательны эти произведения своей живописью, своеобразной правдивостью образов, они все-таки свидетельствовали об изменении характера венециановского искусства. В них живое непосредственное содержание жизни подменялось в значительной мере формальными сюжетами. Эти произведения нашли себе завершение в позднем творчестве Венецианова в его картине «Туалет Дианы» (Гос. Третьяковская галерея, 1846), тщательно и сложно скомпонованной, еще более традиционной по своему замыслу и, по существу, лишенной жизненного содержания. Сам по себе многозначительный сюжет (туалет крепостной балерины) художником решается здесь чисто внешне, в обстановочном плане.

На рубеже 1820—1830-х годов Венецианов продолжал создавать произведения и в обычной своей манере, обращаясь к излюбленным им мотивам и темам. В частности, он нередко передавал в своих жанровых картинах полюбившийся ему образ молодой крестьянки с детьми. Однако именно эти произведения, более чем какие-либо другие работы художника, говорили об утрате им теперь цельности, органичности восприятия жизни, о невозможности прежними средствами создавать лирические образы.

В 1833 г. в «Северной пчеле» (№ 25) был помещен академический отчет о работах художников за истекший период. О Венецианове сообщалось, что, помимо некоторых религиозных композиций, он выполнил также несколько жанровых картин: «Мать, играющую с дитятей», «Мать, любящую спящим дитятей», «Мать, учащую детей молиться богу», «Детей, играющих с барашком», наконец, несколько эскизов и этюдов с натуры!

Этот перечень незамысловатых сюжетов дает нам ключ к датировке целого ряда венециановских вещей.

«Мать, учащая детей молиться богу» — это, по-видимому, та картина довольно больших размеров, исполненная пастелью, которая находится в настоящее время в Гос. Третьяковской галерее, где она взята под сомнение как произведение Венецианова¹. В венециановские времена она находилась в собрании великой княгини Марии Николаевны. В 1837 г. с нее была сделана гравюра Райтом и помещена в «Альманахе на 1838 год», издававшемся Владиславлевым. «Мать, играющая с дитятей» — это то самое изображение молодой женщины, присевшей на колени и протягивающей руки к идущему навстречу ей неверными шагами младенцу, которое под названием «Первые шаги» существует в нескольких вариантах в Гос. Третьяковской галерее (стр. 51). Гос. Русском музее и в одном из частных собраний. Картина «Крестьянка, любующаяся спящим ребенком» (или «Мать, любующаяся спящим дитятей»), бывшая когда-то у родственников Венецианова, находится в настоящее время в частном собрании в Москве. Наконец, «Дети, играющие с барашком» — это портрет Путятиных, находившийся в собрании Хвощинского.

Достаточно сравнить некоторые из описанных работ, например «Первые шаги» или «Мать, учащая детей молиться богу», с такими более ранними произведениями Венецианова, как «Девушка с васильками» или «Крестьянские дети в поле», чтобы почувствовать, насколько они уступают последним. Как будто близкие им по настроению, эти картины теряют ту настоящую поэтичность и лиризм, которые были присущи работам Венецианова 1820-х годов. Самое содержание поздних произведений, посвященных интимным сценам жизни, значительно сужено. Не случайно появляются в них и такие сюжеты, как «молитва детей богу», характерные для живописи 1830-х годов и отражавшие определенную тенденцию к идеализации народного быта. Сам изобразительный язык художника в большинстве этих произведений становится сухим и мало выразительным. Свободная обобщенность и простота форм, которые были так характерны для более ранних картин Венецианова, таких как «Девушка с васильками» или «На жатве», сейчас заменяются педантичной плавностью и закругленностью объемов и линий.

Уже от многих из этих картин тянутся нити к тем идеализированно безжизненным и претенциозным произведениям («Причащение умирающей», «Проводы рекрута», «Возвращение солдата» и другие), которые Венецианов создавал в конце 1830-х годов.

Однако было бы неверно расценивать все дальнейшее творчество Венецианова только с точки зрения этих, правда, довольно симптоматичных, его неудач. Стареющий, а впоследствии и больной художник в поздние годы действительно уже не мог с полной силой выражать новое содержание жизни, убедительно отвечать на современные запросы искусства. Тем не менее и в поздний период своего творчества он создавал еще отдельные высокохудожественные произведения, например портрет дочерей (Гос. Русский музей), «Пряха» (Гос. Третьяковская галерея)² и другие, в которых правдиво запечатлевал образы окружавших его людей. В эти годы Венецианов тесно соприкасался с молодыми писателями, художниками, со многими передовыми деятелями культуры, постоянно находился в кругу живых

интересов, волнуясь новыми идеями в искусстве. В 1830—1840-е годы он упорно продолжал, несмотря на постоянные препятствия, собирать вокруг себя учеников, стараясь передать им свой опыт, свое понимание творчества. В ряде теоретических статей он пытался закрепить основы своей реалистической «методы». Все это говорило о сложности его творческого пути, в значительной мере обусловленной сложностью самой наступившей эпохи.

Однако рассмотрение последнего периода деятельности художника не входит в задачу данной статьи. В настоящей работе важно было остановиться лишь на переломном моменте в творчестве Венецианова, указать на возникавшие в нем противоречия и, несмотря на все это, на новые значительные достижения художника.

¹ Каталог живописи XVIII—XIX вв. М., 1952.

² В художественном музее г. Таллина находится повторение этого произведения, выполненное пастелью.

МАТЕРИАЛЫ К ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА

Н. М. Чегодаева

НОВЫЕ АРХИВНЫЕ ДАННЫЕ О Д. Г. ЛЕВИЦКОМ

Наследие большинства крупнейших русских мастеров XVIII в. до сих пор известно лишь частично. Многие годы их творческой жизни и значительная часть работ нередко окутаны тьмой. Поэтому, прежде чем приступить к изложению биографии или разбору произведений того или иного художника, коллективу авторов «Истории русского искусства», издаваемой Институтом истории искусств АН СССР, приходится производить кропотливые архивные изыскания.

Именно так обстоит дело с изучением жизни и творчества гениального русского портретиста Д. Г. Левицкого. Несмотря на то, что музеи хранят многочисленные произведения Левицкого, и творческое лицо его хорошо известно, многие годы жизни художника до сих пор представлялись загадкой. Такой загадкой прежде всего была его молодость, вплоть до 35-летнего возраста, т. е. до того времени, когда он в 1770 г. выступил в Петербурге на выставке Академии художеств как вполне сложившийся, зрелый художник. Столь же мало изучен и последний период жизни Левицкого, охватывающий около двадцати лет.

Для истории русского искусства особенно большое значение имеет выяснение фактов жизни и нахождение работ молодого Левицкого, так как без этого не могут быть установлены подлинные истоки его замечательного творчества.

Как автору главы, посвященной Д. Г. Левицкому в VI томе «Истории русского искусства», мне пришлось заняться этим делом вплотную. В процессе изучения архивов Москвы, Ленинграда и Киева выяснилось, что существуют интересные документы, проливающие свет на первые творческие шаги художника¹.

¹ Поздний период жизни художника также еще мало изучен. В литературе, посвященной Левицкому, издавна отмечалось, что место его смерти и погребения неизвестно. Выказывалось предположение, что он окончил свою жизнь на родине, т. е. на Украине. В настоящее время можно с уверенностью сказать, что художник умер в Петербурге. На этот счет имеются точные указания в метрической книге церкви Андрея Первозванного в Петербурге, где под 7 апреля 1822 года сделана запись о его смерти и отмечено, что он был похоронен на Смоленском кладбище. Исторический архив Ленинградской обл., фонд 19, опись 111, дело № 205, 1822 г., л. 33.

Все эти материалы относятся к тому периоду, когда Левицкий уже покинул родную Украину и работал в Москве, т. е. ко времени, непосредственно предшествовавшему его выступлению в Петербурге.

Что касается фактов детской и юношеской биографии Левицкого, то они пока так и остаются для нас не известными. По-видимому, украинские архивы не содержат никаких сведений о юности Левицкого. Материалы этих архивов в свое время были тщательно изучены украинскими исследователями — В. Модзалевским, О. Левицким, Б. Антоновичем, К. Ладженко, Р. Эрнстом. Никому из них не удалось обнаружить документы, связанные с жизнью и деятельностью Д. Г. Левицкого; в то же время ими было найдено и опубликовано несколько ценных данных о его отце — известном украинском гравере Григории Левицком. Повторный просмотр архивов Украины, произведенный в связи с настоящей работой, также не дал никаких сведений о Д. Левицком.

Прежде чем перейти к описанию новых архивных документов, стоит напомнить о тех немногих сведениях, относящихся к творческой жизни молодого Левицкого, которыми до сих пор располагала наука, и оценить степень их достоверности.

Первым неоспоримым фактом художественной деятельности мастера издавна считалось его участие, совместно с отцом, в работе А. П. Антропова над росписью Андреевской церкви в Киеве. В пользу возможности встречи Левицкого с Антроповым в Киеве говорят достаточно веские косвенные данные (хотя ни одно из многочисленных архивных дел, посвященных строительству этой церкви, не содержит упоминания имени Левицких). Прежде всего здесь следует указать на то, что в 1758 г. Дмитрий Левицкий состоял в числе учеников Антропова¹. Тот факт, что в 1758 г. имя Левицкого упоминается в списке учеников Антропова, показывает, что их знакомство и сближение скорее всего должно было произойти еще на Украине, так как Антропов уехал из Киева в 1755 г.

Возможность сотрудничества Левицких с Антроповым в работе над живописью Андреевской церкви подкрепляется также несколькими документами, которые говорят об участии украинских художников в этом деле.

С первых дней строительства из Петербурга дано было предписание самым широким образом привлекать к работе местных мастеров всех специальностей, в том числе и живописцев. Об этом свидетельствует донесение поставленного во главе работ бригадира Власьева в Киевскую генерал-губернаторскую канцелярию, где излагается содержание указа императрицы от 29 апреля 1748 г., в котором говорилось следующее: «К киевскому имп. величества строению мастеровых людей живописцев маляров каменщиков квадраторов плотников столяров рещиков кузнецов и слесарей посылать... сыскивать к найму в Киеве и в Малороссии и около Смоленска також и в Литве не надеясь на присылку из Москвы и Санкт-Петербурга»². Приказано было «во все концы» посылать офицеров для поисков мастеров. Эти офицеры должны были повсюду объявлять «с барабанным боем» царский указ и читать его вслух во всех «пристойных местах». Особенно выделяли в этом смысле Подол, как тот район Киева, где преимущественно жил тогда мастеровой люд (интересно отметить, что на Подоле помещался дом, принадлежавший Григорию Левицкому).

¹ Эти сведения содержатся в исповедных книгах Рождественской на Песках церкви в Петербурге за 1758 и 1761 гг. Исторический архив Ленинградской обл., фонд 19, опись 112, дело 141, л. 297 об. и дело 160, л. 534. См. также «Словарь русских художников». Составил Н. П. Собко, т. I, вып. 1. СПб., 1893, стр. 223.

² Центральный украинский исторический архив, фонд 59, опись 1, дело 1564, лл. 29 об. и 30.

Через четыре года после начала строительства церкви, т. е. в 1752 г., канцелярия от строений, отправляя Антропова в Киев, давала ему тот же наказ искать себе помощников на месте. В протоколе заседания канцелярии от 14 июня 1752 г., на котором шла речь об изображениях в куполе храма, прямо говорилось: «...а к писанию оных в помощь ему Антропову сыскивать тамо вышереченному бригадиру (Власьеву.—Н. Ч.) и договариваясь нанимать настоящею ценою без передачи и исправлять им под смотрением и показанием оного Антропова»¹.

Эти данные позволяют предположить, что отец и сын Левицкие были в числе украинских мастеров, откликнувшихся на царский призыв и принявших участие в живописных работах в Андреевской церкви, а может быть, и в строящемся одновременно в Киеве царском дворце (в штате которого, по-видимому, также состоял Антропов).

Антропов уехал из Киева после 10 октября 1755 г.² Известны имена учеников, с которыми он выехал оттуда³. Среди них нет имени Левицкого. Это заставляет нас предположить, что Левицкий покинул Киев не вместе с Антроповым, а самостоятельно, причем не позднее 1758 г., т. е. того времени, когда его фамилия появилась в списке учеников Антропова в Петербурге.

Дальнейшие сведения о Левицком на ближайшие четыре года относятся к области семейных преданий.

Одно из них, документально ничем не подкрепленное, гласит о том, что Левицкий должен был поступить в число студентов первого набора проектировавшегося И. И. Шуваловым художественного факультета при Московском университете, куда в качестве преподавателя приглашался Антропов, числившийся с 30 декабря 1759 г. живописным мастером при Московском университете (факультет этот, как известно, так и не был организован, и Антропов в 1761 г. переехал в Петербург).

Второе предание утверждает, что Левицкий учился в Петербурге у Джузеппе Валериани (а иногда в качестве его учителя называют еще и Лагрене старшего). Архивных данных, подтверждающих эти известия, также до сих пор не найдено. Относительно обучения Левицкого у Валериани, о котором говорят почти все исследователи как о бесспорном факте, впервые было написано П. Петровым, на слова которого и ссылаются все другие авторы⁴. Однако сам Петров не приводит в пользу своего утверждения никаких доказательств.

Первые достоверные сведения о художественной деятельности Левицкого относятся к 1762 г. Недавно обнаруженные архивные данные хорошо освещают период между 1762 и 1768 гг.

В бумагах Я. Штелина, хранящихся в Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, имеется упоминание о Левицком в связи с коронацией Екатерины II, состоявшейся в сентябре 1762 г.⁵

Это упоминание было опубликовано Д. Ровинским еще в 1889 г., но по непонятным причинам на него не обратили внимания ни первые исследователи Левицкого — С. Дягилев и В. Горленко, ни позднейшие историки искусства. У Ровинского мы читаем следующие строки: «Перепечатаваю сохранившийся в бумагах Штелина список живописцев, командированных

для расписывания триумфальных ворот, устроенных по случаю торжественного въезда Екатерины II в Москву в 1762 году, по проектам, составленным князем Трубецким, как замечает Штелин, «из разных французских книг». В скобках помещены примечания руки Штелина: «Реэстр. Живописные мастера: Алексей Антропов (писал все портреты Е. И. В.); — Иван Бельский (писал лучшие исторические и аллегорические картины на триумфальных воротах); — Иван Вишняков.—Подмастерья: Алексей Бельский (хороший декоратор); — Ефим Пospelов; — Петр Семенов; — Левицкий с Антроповым (помощник второго)»¹.

Те же сведения содержатся и в рапорте Никиты Трубецкого, руководившего коронационными торжествами. В этом рапорте, поданном Екатерине II после коронации, Трубецкой сообщает список участников работы, говоря, что они «при сем великом деле столько трудились, что я без достойной хвалы умолчать о них не мог»². Он также приводит сведения о живописцах, посвящая им следующие слова: «Да при исправлении тех работ которые за всеми вольными и собранными мастерами смотрение имели, и им по показанию, от архитекторов наставлении даваны были казенные мастера.

Живописные	Подмастерья
Алексей Антропов	Петр Семенов
Иван Бельской	Алексей Бельской
Иван Вишняков	Дмитрей Левицкой» ³

Для участия в коронационных работах Антропов вместе с Левицким были вызваны из Петербурга в Москву⁴. Имеется один документ, где точно указана дата выезда Антропова из Петербурга и названы те задания, которые выпали на долю художника в связи с праздничным украшением Москвы. Документ этот, относящийся к осени 1765 г., опубликован в заметке под названием «Рескрипты Екатерины II к Ив. Ив. Мелиссино»⁵. Из него следует, что Антропов в марте 1765 г. подал Екатерине прошение, в котором просил о выдаче ему жалованья с 13 июля 1762 г. (когда прекратилась оплата его работы по синодальному ведомству) и вплоть до 1765 г. В ответном указе Екатерины, в котором она приказывает продолжать числить Антропова синодальным художником и оплатить ему этот промежуток времени, говорится о том, что 13 июля 1762 г. Антропов был отправлен в Москву для работ по коронации.

Прежде чем издать этот указ, Екатерина просила сделать в Синоде запрос об Антропове. В ответ Синодом были представлены сведения о художнике в особой записке, переданной Екатерине через Теплова. К этой записке прилагался реестр того, «что именно живописцем Алексеем Антроповым, с 13 июля 1762 г., т. е. с того времени, как никакого ни откуда жалованья не получал, исправляемо было»⁶. Среди прочих работ указывалось, что в связи с коронацией им было выполнено 8 портретов Екатерины для триумфальных ворот, «состоящие в большой пропорции»⁷.

¹ Д. Ровинский. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. II, СПб., 1889, стр. 382 (примечание).

² ЦГАДА, бывший государственный архив Российской империи, разряд II, дело 95, л. 1.

³ Там же, лл. 6 об. и 7.

⁴ Указание на это обнаружила в архиве Я. Штелина в Гос. публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (дело 6) Т. В. Алексеева, о чем она мне любезно сообщила.

⁵ «Русский архив» за 1870 г., стр. 745—750.

⁶ Там же, стр. 748.

⁷ Там же.

¹ ЦГИАЛ, фонд 470, опись 104/538, дело 6, л. 90 и об.

² Центр. укр. историч. архив, фонд 59, опись 1, дело 2727.

³ Фамилии этих учеников: Корнеев и Назаров. Центральный гос. архив древних актов (ЦГАДА), фонд 1224, опись 66, дело 42178, л. 345 об.

⁴ П. Петров. Живопись за сто лет.—«Северное сияние», т. I. 1862, стр. 392—404.

⁵ Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей. Архив Я. Штелина, дело № 6, л. 34.

О том же говорит и сам Антропов в прошении на имя Екатерины II от 1764 г. В этом прошении мы читаем: «По всерадостном вступлении вашего импер. величества на престол и ... в Москву прибытию и коронации на триумфальные и протчие всего 4 ворота писал все высочайшие портреты с находящимся при мне на моем коште подмастерьем, ко двору вашего имп. велич. образ рожества иисус христово две плащаницы и два стоящие в малом виде высочайшие вашего величества портреты»¹. Теперь можно с уверенностью сказать, что «состоящим на коште» Антропова подмастерьем был Левицкий.

Таким образом, главным заданием Антропова по коронации было выполнение восьми больших портретов в рост Екатерины II для триумфальных ворот, возведенных в Москве к торжественной дате. Этих ворот «с переизрядными и приличными к тому торжеству украшениями и эмблемами» было четыре: на Тверской улице (в «Земляном городе» и в «Белом городе»), в Китай-городе (Воскресенские, «называемые Куретные») и в Кремле (Никольские).

В Гос. Историческом музее, в отделе письменных источников (фонд И. Е. Забелина), хранится несколько документов, характеризующих работу художников по подготовке к коронации. Один из этих документов интересен тем, что дает представление о художественных особенностях упомянутых ворот. Это — рапорт, поданный гарнизонным дежурством московскому губернатору И. И. Юшкову в октябре 1764 г.² В течение двух лет, прошедших со дня коронации, наскоро построенные ворота успели уже значительно обветшать от времени и атмосферных влияний. Обеспокоенное этим гарнизонное дежурство сочло нужным возбудить вопрос о необходимости при смене караула сдавать ворота в целости под расписку. К рапорту приложено подробное описание всех четырех ворот с отметкой имеющихся в них изъянов. Это описание позволяет охарактеризовать облик сооружений.

Я. Штелин, как мы видели выше, свидетельствует о том, что князь Трубецкой составил для триумфальных ворот проекты «из разных французских книг». Из описания ворот явствует, что в основу их оформления была положена определенная тематика, продиктованная их назначением. Главным содержанием служило безудержное восхваление личности императрицы. Очень возможно, что автор проекта и в самом деле исходил из французских образцов, потому что во Франции, как нигде, были разработаны художественные приемы (аллегории, эмблематика, орнаментика и т. п.), способные служить подобным целям. Главными архитекторами ворот были И. Мичурин и К. Бланк, оба весьма опытные в дворцовом строительстве, т. е. в создании пышных, декоративных архитектурных сооружений. В основу построения триумфальных ворот была положена ордерная система. В описании упоминается то об ионическом, то о коринфском ордере. Тверские ворота в Земляном городе выдержаны были в готическом духе. Все ворота были богато разукрашены и, по-видимому, даже перегружены разнообразной орнаментикой, резной скульптурой и живописью. Отмечается множество колонн, полуколонн и пилястров с резными золочеными капителями и базами, всякого рода картушей, ниш со статуями, резных, золоченых и цветных орнаментов, гирлянд из фруктов и т. п. Изображения как живописные, так и скульптурные, были следующих родов: аллегории, эмблемы, гербы, портреты императрицы, иконы, назидатель-

ные, очевидно религиозного содержания, сцены и фигуры с соответствующими надписями. В окраске ворот большое место занимало золото: почти вся орнаментика и скульптура были золоченые, картины окружались золочеными резными рамами.

В целом, очевидно, это были пышные, парадные сооружения барочного характера, привлекавшие глаз разнообразием и причудливостью декоративных форм. Большая часть портретов Екатерины II, выполненных Антроповым с помощью Левицкого, помещалась, по-видимому, на Никольских воротах в Кремле. Судя по описанию, эти ворота были декорированы наиболее роскошно. Наряду с портретами Екатерины в золотых рамах под резными золочеными коронами и лаврами, их украшали четыре живописные картины, расписные по золоту эмблемы и две иконы, окруженные золотыми лепными орнаментами. Архитектурное построение ворот включало в себя четыре колонны и 18 пилястров ионического ордера.

Коронационной датой не завершается история московских триумфальных ворот.

Дело о них всплыло еще раз в 1766 г., когда Екатерина 23 мая послала Сенату указ, в котором изъявила намерение в конце февраля 1767 г. «иметь шествие в Москву»¹. Московская губернская канцелярия заинтересовалась состоянием триумфальных ворот, опасаясь, чтобы «не последовало какого за неисправление взыскания», и рассчитывала в летнее время произвести все необходимые починки. Архитектор И. Яковлев осмотрел ворота и представил свое заключение об их состоянии. Живописные изображения, по его мнению, надо было выполнить заново, так как краски письма выгорели, холст обветшал и кое-где прорвался, живопись местами покрылась плесенью или была смыта совсем. Из отношения Московской губернской канцелярии в Сенат известно, что архитектор Яковлев потребовал для восстановления ворот огромную по тем временам сумму, почти в 11 000 руб.² В этом документе упоминается имя Левицкого как художника, который руководил осмотром ворот: «А в приобщенных при тех описях от разных живописцев скасках объявлено: в первой малороссианина Дмитрия Левицкого с товарищи, которой требует во всех воротах за ветхостью картин писание по полотну вновь написать прежними изображениями своими материалы в отведенных казенных покоех с топлением ево дровами возмет он 6000, а впред торговатца не будет».

В том же деле излагается собственноручное заявление Левицкого по данному вопросу: «1766 году сентября... дня при описи исправлением починков триумфальных четырех ворот живописец малороссианин Дмитрий Григорьев сын Левицкой с товарищи первым господ стацкого действительного советника и кавалера Михаила Григорьевича Сабакина служителем Иваном Петровым, 2-м генерал порутчика действительного камер-гера и кавалера Ивана Ивановича Шувалова служителем же Александром Никифоровым объявили, ежели повелено будет за ветхостию картины, писанные по полотну, написать вновь прежними изображениями они приема обязуются оные со своими принадлежащими материалами в отведенных казенных покоех с своими ж дровами исправить при первых Тверских за 1350, при вторых за 1250, при третьих за 1800, при четвертых за 1600,— итого у всех за 6000 рублей, из оной суммы ничего не уменьшая и торговатца с протчими не желают, в чем и подписуюсь».

¹ ЦГАДА. Госархив, разряд Х, дело 502, лл. 289, 293 об. Документ этот найден К. В. Пигаревым. Публикуется Н. Н. Коваленской в V томе «Истории русского искусства».

² Гос. Исторический музей в Москве (ГИМ), Отдел письменных источников, фонд 440, дело 653, лл. 141—149. На присутствие документов, связанных с коронацией Екатерины II, в фонде Забелина мне любезно указала Т. В. Алексеева.

¹ Дело посвящено вопросу о состоянии московских триумфальных ворот и о возможности их реставрации. ГИМ, Отдел письменных источников, фонд 440, дело 631, лл. 45—49.

² Там же, лл. 41 и об., 42 и об.

У подлинной скаски рука приложена тако: к сея скаске вместо себя и товарищей живописец малороссианин Дмитрий Левицкий руку приложил»¹.

Так как на починку ворот требовались большие деньги, а архитектор заявил, что и после ремонта ворота «прочными быть не могут» и скоро снова начнут разрушаться, Сенат на себя не взял трату указанной экспертами суммы и 28 ноября 1766 г. передал дело на усмотрение императрицы, посплав ей соответствующий доклад². На этом докладе собственной рукой императрицы начертано: «Есть ли они столь ветхи, что опасность есть к их падению, то прикажите оные сломать, дабы лишней издержки не учинили впред. 9 декабря 1766 г. С. Петербург»³.

Таким образом, восстанавливать живопись на московских триумфальных воротах Левицкому не пришлось.

Приведенные документы позволяют охарактеризовать те условия, в которых пребывал в эти годы Левицкий, и дают сведения о работавших вместе с ним художниках. Они сообщают о том, что в период между 1758 и 1762 гг. Левицкий состоял при Антропове, помогая ему в его работах. К 1766 г. его зависимость от Антропова кончилась, и он стал выступать как самостоятельный художник, выполнявший ответственные задания и, в свою очередь, имевший помощников.

Во время коронационных работ вместе с Левицким, кроме Антропова, работали Вишняков и братья Бельские — опытные декораторы, пользовавшиеся уже тогда широкой известностью. Обращает на себя внимание тот факт, что Левицкий теснейшим образом был связан в это время с несколькими крепостными художниками, нередко работая с ними на одинаковых условиях.

Особый интерес представляет обнаруженный нами документ, указывающий на то, что и братья Иван и Алексей Бельские были также крепостными⁴. В 1766 г., когда Левицкий давал свое заключение о состоянии триумфальных ворот, в качестве его помощников, как видно из приведенных выше материалов, подвизались два крепостных художника: «служитель» М. Г. Собакина — Иван Петров и «служитель» И. И. Шувалова — Александр Никифоров.

После 1766 г. Левицкий остался в Москве и в 1767 г. приступил к выполнению нового царского заказа. На этот раз дело снова шло об украшении церквей, о работе в области иконописи.

О деятельности Левицкого как иконописца не было до сих пор известно ничего определенного. Однако возможность работы его в этой области не исключалась исследователями, писавшими о художнике. В частности, об этом несколько раз писали потомки брата художника. В одном из писем к О. И. Левицкому от 1901 г. М. Г. Левицкий, отвечая на сообщение первого о какой-то приписанной Левицкому иконе, пишет следующее: «Нахождение иконы Д. Г. Левицкого, мне кажется, вещь возможная. Вообще он изредка и в известные периоды жизни иконы, по-видимому, писал. Есть

¹ ГИМ, Отдел письменных источников, фонд 440, дело 631, л. 69 и об. Это наиболее ранний известный нам документ от лица самого Левицкого.

² Там же, лл. 73 и об., 74 и об.

³ Однако ворота простояли еще семь лет и были уничтожены лишь в 1773 г. Об этом мы узнаем из рапорта Московской губернской канцелярии в Сенат от 29 июля 1773 г. Этот документ повествует о том, что 14 июля 1773 г. двое тверских ворот сгорело; от них осталось только железо, которое приказано было продать, а на вырученные деньги изготовить пожарные инструменты — топоры и крючья. С уцелевших двух ворот приказано было снять орнаменты и картины, убрав их в отведенное для этой цели «удобное место» и представив в Московскую полицмейстерскую канцелярию соответствующее донесение (ЦГАДА, фонд 263, дело 1800/1925, л. 4 об.).

⁴ ЦГАДА, фонд 1224, опись 7, дело 41511.

признаки, что знакомство его с Антроповым началось с писания икон в церкви св. Андрея Первозванного. Затем около года тому назад он в Новом Времени помянут, правда гадательно, в числе художников, писавших иконы для одного из сибирских соборов, не помню — Тобольского или Томского. Интересно видеть икону и оценить ее достоинство. Конечно, и основания к приписанию ее тому или другому художнику могут быть обсуждены только при знакомстве с документом»¹.

В картотеке деятелей украинской культуры, составленной профессором Ф. А. Эристом, имеется упоминание об иконе богородицы с младенцем из деревни Чигрин-Дубрава Кременчугского повета работы Д. Г. Левицкого, хранившейся в Полтавском епархиальном древлехранилище².

К розыску архивных материалов, освещающих деятельность Левицкого как иконописца, меня побудили сообщенные мне И. Э. Грабарем сведения о том, что Левицкий участвовал в написании икон для церкви Екатерины Великомученицы на Большой Ордынке.

Материалы, относящиеся к этой работе, обнаружены мною в Центральном государственном архиве древних актов в фондах дворцового ведомства. В этих документах речь идет о построении двух церквей — Кира и Иоанна на Солянке и Екатерины Великомученицы на Б. Ордынке (у Серпуховских ворот). Эти две церкви были выстроены по именному повелению Екатерины II на средства гоф-интендантской конторы. Императрица очень интересовалась их строительством и лично следила за ним. Этот интерес определялся тем, что на праздник Кира и Иоанна, отмечаемый 28 июня, в 1762 г. пришелся дворцовый переворот, возведший Екатерину на престол. Вторая церковь, естественно, интересовала императрицу, так как была посвящена ее собственной святой.

Прежде на месте этих церквей были старые, деревянные церкви, которые ко времени восшествия Екатерины на престол обветшали. Приказ императрицы о разборке старых зданий и возведении новых, камейных, был дан в 1763 г., когда по требованию канцелярии от строений из «кабинета его импер. величества» были отпущены на их построение деньги³.

Архивные документы показывают, что к постройке церквей приступили в декабре 1765 г. Строительство шло в течение 1766 и 1767 гг. и закончено было поздней осенью 1767 г. Церкви были освящены в 1768 г.: Кира и Иоанна — 19 января, Екатерины Великомученицы — 28 сентября⁴.

Обе церкви строил архитектор Карл Бланк. Они входили в круг дворцового строительства наряду с киевскими постройками и Головинским дворцом⁵.

¹ Письмо от 31 марта 1901 г. Публичная библиотека АН УССР. Отдел рукописей. № III, 536696.

² Эта картотека, хранящаяся в Институте искусствознания и этнографии АН УССР, была любезно предоставлена мне для ознакомления проф. Б. С. Бутник-Сиверским.

³ ЦГАДА, фонд 1215, опись 451, дело 62124.

⁴ Дальнейшая судьба этих церквей такова: церковь Кира и Иоанна на Солянке в 1874 г. отдана была для подворья сербского митрополита, вскоре после чего рядом с алтарем была выстроена часовня «русским стилем», не гармонировавшая с барочным зданием. В 1934 г. церковь Кира и Иоанна была разобрана.

К церкви Екатерины Великомученицы на Большой Ордынке в 1870-х годах с запада пристроена была вторая церковь; между обоими зданиями воздвигнута была колокольня (архитектор Д. Н. Чичагов). Новая церковь была, по-видимому, поставлена на том месте, где прежде находился старый придел Николая Чудотворца (разобранный в 1773 г. за ветхостью). Закрыта церковь в 1930-х годах. Здание сохранилось.

⁵ Интересно отметить, что несколько раз денежные средства на постройку этих церквей заимствовались из средств, отпущенных на работы в Головинском дворце. С другой стороны, имел место и такой случай, когда из сумм, отпущенных на постройку церквей, была взаимобразно взята сумма на нужды Головинского дворца (ЦГАДА, фонд 1224, опись 7, дело 41440, л. 226). Тут и там работали одни и те же мастера.

Архивные данные подробно освещают историю написания икон для этих церквей. О начале иконописных работ сведения имеются в одном документе, описанном Н. А. Скворцовым. Скворцов пишет: «Московская Гоф-Интендантская Контора 17 октября 1766 года писала Синод. Конторе, что именным Ея Императорского Величества указом велено, чтоб вновь строящиеся в Москве церкви Великомученицы Екатерины у Серпуховских ворот и на Солянке Кира и Иоанна летом 1767 года совсем отстроены и к освещению были приготовлены, и просила прислать из имеющихся при ней иконописца, который бы мог написать в означенные церкви иконы «самым лучшим письмом», или указала бы таких в других местах. Синод. Контора уведомила Гоф-Интендантскую Контору, что хотя в ведомстве Свят[ейшего] Синода искусные иконописцы имеются, но находятся ныне в Петербурге при Свят. Синоде, а о других таковых же художниках ей неизвестно, но не сомневается, что в Москве, как великом граде, исправные иконописцы могут найтись»¹.

Дальнейший ход событий показан в документах, хранящихся в делах гоф-интендантской конторы. Они повествуют о том, что осенью 1766 г. типография Московского университета напечатала одно за другим несколько объявлений (как тогда называли — «публик»), приглашающих иконописцев для работы в двух строящихся церквях². На состоявшихся вслед за этим «торгах» последнее слово осталось за иконописцем Василием Василевским и «вольным малороссианином» Дмитрием Левицким. В связи с этим, приказом канцелярии от строений домов и садов от 1 февраля 1767 г. за № 470 рассмотрено было следующее: «Иконописца Василия Василевского и вольного малороссианина Дмитрия Левицкого есть ли они из состоявшейся за ними за написание в те церкви святых образов осмисот семидесяти пяти рублей еще уступки неучинят и указанных пошлин на себя не примут, то к написанию оных образов допустить и за ту цену без вычета пошлин ибо есть ли другие которые б пошлыны на себя приняли или уступку от цены учинили приискивать и отом еще публики производить то те образа к надобному времени как церкви нынешнего 1767 году летом совсем к освещению по имянному высочайшему указу изготовить велено уповательно написаны не будут»...³. В. Васильевский, бывший старшим по работе и ведший все деловые переговоры с гоф-интендантской конторой и с архитектором Бланком, обязался «иконное писание исправить» к 1 сентября 1767 г. под следующей угрозой: а «если этот срок нарушит» или «что либо сделает неисправно», то для писания образов наняты будут другие мастера «с передачею цены то ту передачу вычестъ из его оставшихся денег»⁴.

Из последующих донесений Василевского мы узнаем, что 25 января 1767 г. он обязался подпискою выполнить для этих двух церквей и для придела Николая Чудотворца при Екатерининской церкви «по росписанию» преосвященного Амвросия Крутицкого «своими красками и протчими к тому надобными потребностями семдесят три образа за состоящую за мною с торгу цену за восемь сот за семдесят за пять рублей»⁵. В марте Василевский получает от резчика 29 досок и начинает писание икон⁶.

1 августа того же года архитектор Бланк докладывает гоф-интендантской конторе следующее: «что принадлежит до иконостасов обеих церквей;

оные — как столлярною, так и резною работою большею их частию исправлены... також и писание в те иконостасы святых образов происходит и написано до двадцати образов, а протчие подмалеваны и исправляются»¹.

3 октября Василевский сообщает в гоф-интендантскую контору, что иконы закончены и находятся у него на дому, и просит выплатить ему оставшуюся сумму денег и принять от него иконы². Гоф-интендантская контора, рассмотрев эту просьбу, поручила архитектору Бланку и «за архитектору» И. Жеребцову осмотреть иконы и дать о них свое заключение³. 19 октября Бланк сообщает в гоф-интендантскую контору: «Означенные иконы я осматривал и признаваю, написаны оные по учиненному преосвященным Крутицким Амвросием росписанию исправными хорошею работою краскою...». При этом он отмечает, что в иконостас они еще не поставлены, а находятся у Василевского на дому⁴. Рассмотрев этот рапорт, гоф-интендантская контора 30 октября решает, — ввиду того, что денег на постройку церквей осталось очень мало, а иконы еще не поставлены на место, — выдать Василевскому только 100 руб., с тем чтобы остальные деньги выплатить после того, как иконы будут уже вставлены в иконостас⁵.

Из другого документа явствует, что дело с расплатой за иконы еще не было приведено к окончанию в январе 1768 г. Этот документ рассказывает о том, что «ныне оные церкви строением ко окончанию приведены, но за неимением наличной денежной казны с каменными и штукатурными подрядчиками расплатиться нечем, а изготовленных иконостасов и написанных святых образов подрядчики безденежно не отдают»⁶.

На этом история написания икон в церквях Екатерины Великомученицы на Б. Ордынке (у Серпуховских ворот) и Кира и Иоанна на Солянке заканчивается.

Местонахождение икон, вывезенных из этих церквей, к сожалению, пока еще установить не удалось.

В период своей жизни, непосредственно предшествовавший окончательному переселению в Петербург, Левицкий, как мы видим, был тесно связан по работе с иконописцем В. Василевским, вследствие чего личность этого художника приобретает для нас интерес. Имя Василия Василевского многократно встречается в архивных документах XVIII в. Трудно сказать, все ли упоминания относятся к одному человеку или существовало два художника, носивших это имя. В том случае, если предположить, что всюду идет речь об одном мастере, Левицкий должен был встретиться с Василевским тогда, когда тот был стариком лет под 70. Эта возможность не исключена, так как в последние 30 лет XVIII в., т. е. в годы после создания икон для двух московских церквей, имя Василевского больше нигде не встречается.

Впервые это имя всплывает в списке художников, посланных Петром I для обучения в Голландию и Италию, о чем говорят многие авторы⁷. Василевского неоднократно называют рядом с И. Меркурьевым как художника,

¹ ЦГАДА, фонд 1224, опись 7, дело 41475, л. 26 и об.

² Там же, л. 99.

³ Там же, лл. 99 об. и 100.

⁴ Там же, л. 101.

⁵ Там же, л. 104 и об.

⁶ ЦГАДА, разряд XIV, дело 51, л. 129.

⁷ См. J. D. Fiorillo. *Kleine Schriften artistischen Inhalts*. Göttingen, 1806, стр. 43—44. В. Григорович. О состоянии художеств в России. — Альманах бар. Дельвига «Северные цветы», 1826. По изд. М., 1881, стр. 11; А. Андреев. Живопись и живописцы СПб., 1857, стр. 476; Karl Stählin. *Aus den Papieren Jacob von Stählins*. Berlin, 1926, стр. 176; «Книга для чтения по истории русского искусства», вып. II. Составил Н. Машковцев. М., 1950, стр. 40, 42.

¹ Н. А. Скворцов. Архив Московской св. Синод. конторы. Материалы по Москве и московской епархии за XVIII в., вып. 2. М., 1914, стр. 489—490.

² ЦГАДА, фонд 1224, опись 7, дело 41475, л. 167 и об.

³ Там же, дело 41466, лл. 140 и об., 141 и об.

⁴ Там же, дело 41475, лл. 102 об. и 103.

⁵ Там же, дело 41466, л. 26 и об.

⁶ Там же, л. 28 об.

ездившего учиться за границу. Интересную оценку Меркурьева и Василевского дает в своих воспоминаниях Я. Штелин. Он пишет: «...и Меркурьев, после которого осталось в Симеоновской церкви несколько написанных им в 1731 году вещей в тончайшем итальянском вкусе, с жизнерадостным колоритом и сильным выражением, и не менее его Василевский смогли бы прославить свою родину. Но только... если бы они не были принуждены снижать свое искусство, приравливаясь к жалкому вкусу тогдашних священников и монахов, для которых им приходилось писать, чтобы кое-как перебиваться... Все эти славные мастера умерли в неизвестности, в тумане того времени, когда солнце Петра Великого закатилось»¹.

Большое число архивных материалов освещает деятельность иконописца В. Василевского в 40—60-е годы XVIII в.

Из этих документов можно заключить, что в указанный период иконописец Василевский проживал в Москве, был известен и выполнял ответственные поручения церковных властей, пользовавшись авторитетом у тех ведомств, в руках которых сосредоточивалось руководство писанием икон. С 1744 г. он занимал официальную должность при учрежденной Синодом Изографской Конторе². На его обязанности лежал надзор за иконописцами и за «иконным писанием». В этом плане архивы отражают ряд специальных поручений, выполненных Василевским по заданию императорского двора³. Тон, которым повествуется в этих документах о Василевском, указывает на то, что художника ценили как весьма опытного. Так, например, в одном случае начинающему иконописцу рекомендуется учиться «особливо у иконописца Василия Василевского»⁴. В другой раз он именуется «известный иконописец Вас. Василевский»⁵ и т. п. Работа его сравнительно высоко оплачивалась⁶; по-видимому, он был зажиточным человеком. Н. А. Скворцовым опубликован реестр иконописцев и живописцев, писавших иконы по сорокам Москвы, составленный по приказу Московской синодальной канцелярии. В списке художников Сретенского сорока под № 10 записано: «В приходе Харитона Исповедника в Огородниках синодального ведомства иконописец Василий Иванов Василевский, природою польской нации, живет своим двором»⁷.

Для выяснения художественного облика Василевского также удалось найти некоторые данные.

В Москве имеются три подписные и датированные иконы его работы. Все они изображают стоящие в рост фигуры святых, в двух случаях — на фоне пейзажа⁸.

¹ Цитирую по «Книге для чтения по истории русского искусства», стр. 41—42.

² Н. А. Скворцов. Указ. соч., стр. 663.

³ ЦГАДА, фонд 1216—1218, опись 13, дело 32154, лл. 60 об., 62, 63 и об.; ЦГИАЛ. Описание документов и дел, хранящихся в архиве святейш. правит. Синода, т. XXXIV. СПб., 1910, стр. 296, дело 105/195.

⁴ Н. А. Скворцов. Указ. соч., стр. 665.

⁵ ЦГАДА, фонд 1216—1218, опись 13, дело 32154, л. 63 об.

⁶ ЦГИАЛ. Описание документов и дел, хранящихся в архиве святейш. правит. Синода, т. XXXIV. СПб., 1910, стр. 296.

⁷ Н. А. Скворцов. Указ. соч., стр. 667.

⁸ Две из этих икон (очевидно, парные или принадлежавшие к одному циклу) хранятся в запасе Гос. Третьяковской галереи: 1) «Неизвестный мученик». Инв. № 23091. Поступила из Антирелигиозного музея искусств (б. Донской монастырь); размер 40 × 31. Справа внизу подпись: Р. [работал] В. Василевский. Аппо. 1744. 2) «Евангелист Марк». Инв. № 21370. Поступила оттуда же; размер 40 × 30. Справа внизу следы подписи: ...асіа... аппо... 4. Третья икона принадлежит Гос. Историческому музею. Она изображает Алексея Митрополита. Инв. № 58271, и VIII 4582. Размер 49,5 × 35. Справа внизу подпись: Р. Василий Василевский. Аппо 1758.

По своему стилю эти иконы типичны для русской церковной живописи XVIII в. Их отличает обычный для нее декоративный, светский характер. Это не столько иконы, сколько картины, в которых ясно ощущается влияние западноевропейского искусства. В то же время они несут на себе печать определенной художественной личности и даже не лишены признаков какого-то своеобразного живописного почерка. Особенно привлекает внимание индивидуальная, даже отчасти как будто портретная трактовка человеческих лиц, наводящая на мысль, что иконописец Василевский мог быть одновременно и портретистом.

Все приведенные здесь новые архивные данные о Д. Левицком свидетельствуют о том, что настоящей сферой его художественного образования явилась практическая деятельность. Прежде чем выступить в качестве самостоятельного мастера-портретиста, он прошел суровую школу коллективной работы, участвуя в выполнении ряда ответственных официальных заданий широкого декоративного размаха.

Роспись Андреевской церкви в Киеве, украшение триумфальных коронационных ворот и иконописные работы для московских церквей — все это были задания одного порядка, и все они, без сомнения, сыграли важную роль в формировании молодого художника.

Не говоря уже о том, что в ходе этих работ он должен был приобрести привычку к дисциплине в выполнении срочного художественного заказа, они дали ему возможность соприкоснуться с опытными мастерами, такими как Вишняков или Валериани, от которых он мог почерпнуть немало полезного. Левицкий в эти годы имел возможность познакомиться с разными стилями, узнать законы построения декоративного изображения, получить сведения из области перспективы, пройти строгую выучку академического рисования. Помогая Антропову в работе над изображениями императрицы для триумфальных ворот, он соприкоснулся с задачей создания парадного портрета, которой ему пришлось уделять много внимания впоследствии, в годы его самостоятельной творческой жизни.

Работа по установлению фактов жизни и творчества Левицкого в ранний период еще только начата. Можно надеяться, что дальнейшие изыскания приведут к открытию еще ряда данных о молодости художника, а главное — к нахождению его ранних произведений, без знания которых нельзя считать полными сведения о молодом Левицком.

Г. С. Серый

ОБ ИСТИННОМ АВТОРЕ КАРТИНЫ «ПОХИЩЕНИЕ ГАНИМЕДА»

Картина «Похищение Ганимеда» поступила в Гос. Русский музей из бывшего собрания М. П. Боткина¹. Автором ее значился Александр Андреевич Иванов (стр. 67).

Высокие достоинства картины свидетельствуют о незаурядном мастерстве ее автора. По-видимому, это обстоятельство заставило приписать

¹ В инвентарных списках Русского музея числится с 1928 г. В дальнейшем для краткости будем именовать «Ганимедом».

«Ганимеда» именно Александру Иванову наряду со многими его бесспорными работами боткинское собрание.

По своему стилю эта картина сильно отличается от любого произведения создателя «Явления Христа народу». Тем не менее «Ганимед» вошел в экспозицию музея как произведение Александра Иванова.

Правда, Г. М. Преснов, касаясь этой картины, отмечает, что «пока не найдено никаких указаний (ни биографического, ни библиографического характера) на принадлежность «Похищения Ганимеда» кисти А. А. Иванова...»¹. Но он тут же высказывается в пользу бесспорной принадлежности этой картины Александру Иванову, находя, что сюжетное и формальное содержание «Ганимеда» «составляет одно целое с «Беллерофонтом» и «Аполлоном, Кипарисом и Гиацинтом» при той же мозаичности построения, том же методе пользования античными оригиналами² и с тем же «пущенизмом» в пейзаже»³.

Останавливаясь на чертах сходства «Ганимеда» с «Единоборством Мстислава с Редеею» А. И. Иванова, Г. Преснов, тем не менее, исключает возможность авторства А. И. Иванова. «...Отец-Иванов, рассудочный эклектик, не в состоянии был дать ни «прочувственного» пейзажа «Похищения Ганимеда», ни свободной завершенности группы юноши с орлом, ни полного слияния разнообразных элементов картины в одно целое...», — писал Г. Преснов. Он готов был предположить непосредственное руководство отца Иванова работой сына: «а может быть можно поставить вопрос и о совместной работе отца и сына Ивановых»⁴. В крайнем случае он допускал такую возможность.

Однако совершенно очевидно, что автором «Ганимеда» является не Александр Иванов, а его отец, Андрей Иванович Иванов (около 1776—1848). В авторстве именно Андрея, а не Александра Иванова убеждает сопоставление «Ганимеда» с работами того и другого, убеждает весь «дух» композиции, как ее общая трактовка, так и характер любой ее части.

Достаточно сравнить ранние произведения А. А. Иванова «Приам и Ахиллес», «Иосиф в темнице» и «Беллерофонт» с работами А. И. Иванова — «Единоборство Мстислава с Редеею» и «Подвиг молодого киевлянина»⁵, чтобы обнаружить различие эстетических концепций отца и сына.

У А. И. Иванова фигуры носят отчасти еще «барочный»⁶ характер и по трактовке тела, его мускулатуры, и по передаче движения. У А. А. Иванова фигуры проникнуты «античным» спокойствием и строгостью. Это относится и к молодым персонажам (ср. Ахиллеса и Беллерофонта с Мстиславом и молодым киевлянином) и к фигурам зрелых мужей и старцев (с одной стороны, Приам, собеседники Иосифа, царь Иобат, с другой — Редедя, поверженный печенег).

Ганимед явно близок к группе Мстислава и молодого киевлянина (не исключено, что Ганимед и Мстислав написаны с одного натурщика).

То же относится к драпировкам. У Ганимеда, как и у Мстислава и молодого киевлянина, пышные, беспокойно развевающиеся драпировки с эффектными изломами складок. Они не схожи с «греческими» складками драпировок в картинах молодого Александра Иванова.

¹ Г. Преснов. Античные реминисценции в новом русском искусстве. — Сб. «Материалы по русскому искусству». Л., 1928, т. I, стр. 229, сн. 3.

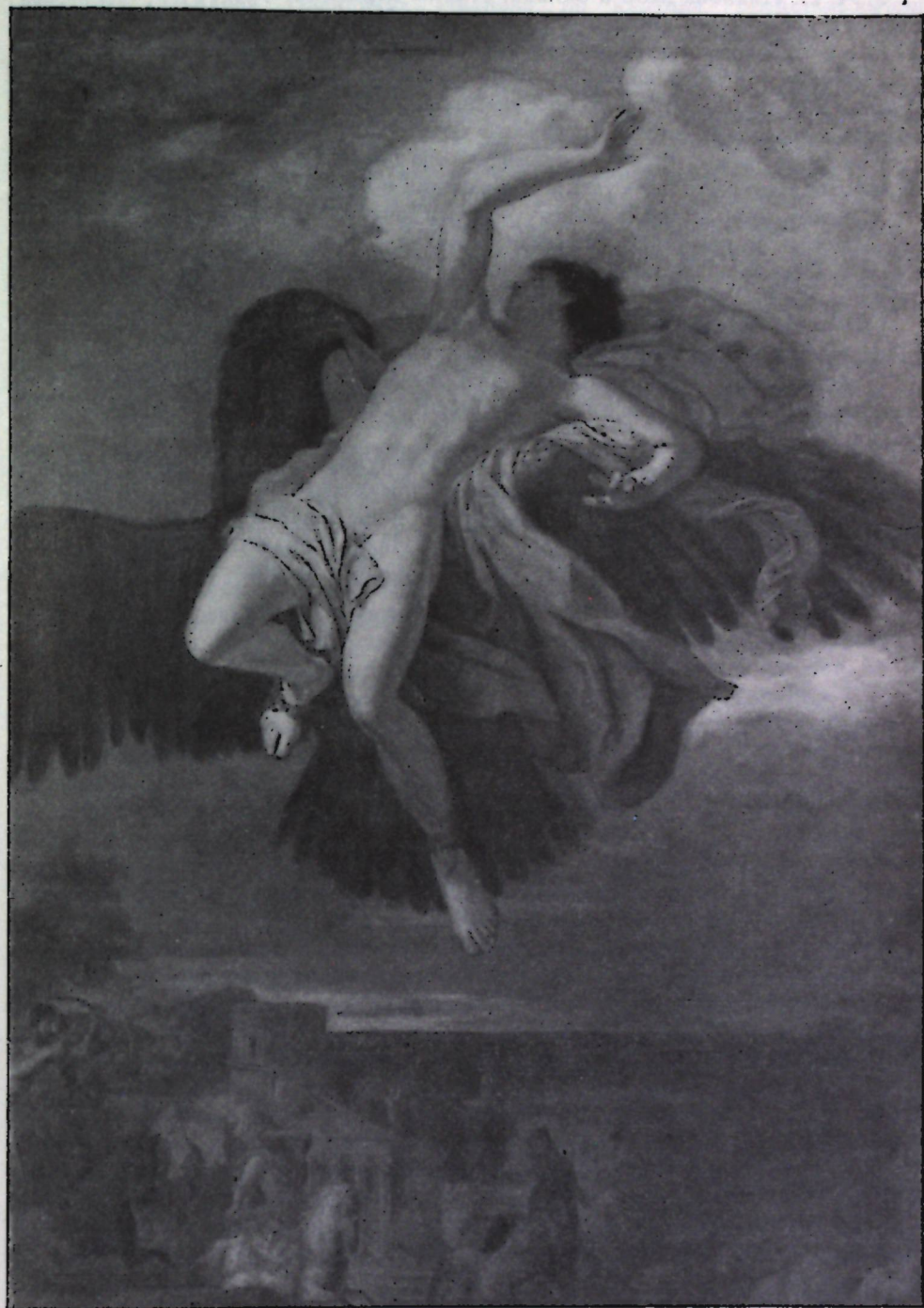
² Он сравнивает ивановскую фигуру Ганимеда со «Спящим фавном» Барберини.

³ Г. Преснов. Указ. соч., стр. 230, сн. 3, с.

⁴ Там же, сн. 3, d. Этой же точки зрения придерживается М. В. Алпатов (см. его кн. «Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество». Т. I, М., 1956, стр. 26).

⁵ Названия здесь условно сокращены.

⁶ В рамках классицизма того периода.



А. И. Иванов. Похищение Ганимеда

Гос. Русский музей

У А. И. Иванова небо и облака, стволы деревьев, купы листвы «подчеркивают» энергичные движения персонажей. Картины молодого Александра Иванова отличаются классической сдержанностью как природы, так и людей. Интересно, что в картинах «Единоборство Мстислава с Редедею» и в «Ганимеде» точно совпадает просвет неба среди облаков, словно художник перенес эти облака и этот просвет из одной картины в другую.

Колористический строй «Ганимеда», его цветовая гамма настолько близки «Мстиславу», что не оставляют сомнения в одном и том же авторе.

Жесткие крылья орла-Зевса резкими очертаниями перьев, каждого в отдельности, напоминают, конечно, крылья Победы в «Мстиславе», а не крылья Пегаса в «Беллерофонте» с их обобщенно-спокойным контуром и мягкостью.

Очевидно также и полное подобие второпланных фигур всадников в «Мстиславе», «Подвиге молодого киевлянина» и в «Ганимеде».

Окончательное подтверждение авторства А. И. Иванова удалось впоследствии обнаружить в одном из писем архитектора Сергея Андреевича Иванова¹.

В письме к М. П. Боткину от 1 (13) сентября 1858 г., перечисляя работы отца и брата (ранние), оставшиеся после смерти первого (в 1848 г.) и хранившиеся сперва у племянницы А. и С. Ивановых — Е. А. Сухих-Ганскау, а позднее — у Моллеров, С. А. Иванов включил в список: «Похищение Ганимеда, картина отца, длиной около 2 аршин»².

Это письмо устраняет всякие сомнения.

II

Возникает вопрос: когда и при каких обстоятельствах была написана картина «Похищение Ганимеда»? О ней не встречается нигде никаких упоминаний. Нет ее и в перечне произведений А. И. Иванова в «Словаре» Н. П. Собко. Ее ни разу не упоминает и Александр Иванов в своих письмах в Петербург по поводу работ, оставшихся после смерти отца.

Между тем «Ганимед» принадлежит к числу лучших произведений А. И. Иванова и может значительно обогатить представление о творчестве последнего.

Пока приходится ограничиться лишь предварительными соображениями по вопросу об истории создания этой картины. Известно, что, когда в сентябре 1811 г. А. И. Иванов обратился в Совет Академии художеств с просьбой задать ему «исторический предмет для написания живописной картины» на звание профессора, Совет постановил: «По известным его г. Иванова способностям и искусству отдать на его произвол выбрать себе предмет для живописной картины на сие звание»³.

Картину Иванов представил в конце августа 1812 г., и уже 1 сентября он был «произведен в профессору»⁴. Картина находится в настоящее время в экспозиции Гос. Русского музея и называется «Единоборство князя Мстислава Удалого с козюжским князем Редедею». Это название встречается уже в 1829 г. у А. Н. Оленина⁵.

¹ Младший сын А. И. Иванова, брат Александра.

² Письмо обнаружено в архиве Института литературы АН СССР в Ленинграде (фонд 365, опись 1, ед. хр. № 28).

³ «Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования». Под ред. П. Н. Петрова. Т. I. СПб., 1864, стр. 565—566.

⁴ Там же, т. II. СПб., 1865, стр. 33 и 34.

⁵ А. Н. О л е н и н. Краткое историческое сведение о состоянии имп. Академии художеств с 1764-го по 1829-й год. СПб., 1829, стр. 14.

Но в 1812 г. она называлась иначе, о чем свидетельствует постановление Совета Академии художеств от 1/IX 1812 г. о «производстве в профессору» «Андрея Ивановича Иванова по картине, представляющей сражение русского воина с печенегом, победа которого доставила потомству имя Переяславля»¹.

Итак, художник изобразил легендарную победу Яна Усмаря над печенежским великаном в 992 г. Именно так называет эту картину в 1848 г. и Александр Иванов в письме к Ф. А. Моллеру: «Бой Усмаря с печенегом»².

Но и это название не соответствовало первоначальному замыслу картины. В упомянутом письме М. Боткину С. Иванов делает такое дополнение к списку: «Есть еще две большие картины, вероятно находящиеся в кладовой Академии художеств. Это смерть Голиафа, картина отца на звание профессора, которую Академия через Григоровича хотела когда-то купить, но давала что-то мало, и отец не согласился». (Вторая картина — «Смерть Кульнева»).

По-видимому, первая из названных картин, написанная за 10 лет до рождения Сергея и оставшаяся в кладовой Академии, никогда им не виденная, была ему известна лишь из разговоров членов семьи, знавших эту работу по наиболее запомнившемуся им «основному» названию: «Смерть Голиафа». Это и было, вероятно, отправным сюжетом картины.

Приступая в конце 1811 г. к картине на звание профессора, А. И. Иванов мог избрать библейский сюжет, как за 8 лет до того избрал «Адама и Еву» сюжетом картины на звание академика. Действительно, в юном мстителе, побеждающем великана-печенегу, можно обнаружить сходство с Давидом, повергающим Голиафа.

Но в июне 1812 г. Наполеон вторгся в пределы России. Естественно было стремление создать произведение на патриотический сюжет из героического прошлого русского народа. Написать новую картину Иванов не успел бы, так как звание профессора нужно было получить к началу учебного года. «Перевести» же начатую вещь в другой, родственный сюжет было не трудно в оставшиеся 2½ месяца. Таким, по-видимому, было превращение «Смерти Голиафа» в «Сражение русского воина с печенежским великаном».

В те же годы была написана и картина «Подвиг молодого киевлянина», где «штудия» нагого тела чрезвычайно удачно пришлась к героическому сюжету также из русской истории. В 1814 г. картина поступила в Эрмитаж.

К тому времени следует отнести и начало работы над «Ганимедом», о чем говорят художественные особенности всех трех картин, родственные до мелочей. Но картина «Похищение Ганимеда», оказавшаяся не ко времени по своему сюжету, очевидно, не была тогда закончена. В таком состоянии она могла пробыть в мастерской среди старых холстов в течение многих лет.

Когда же приняла картина свой окончательный вид?

В папке черновых академических чертежей С. А. Иванова³, на которых вперемешку с архитектурными чертежами попадаются многочисленные побочные записи и зарисовки, — в том числе бытовые наброски, срисованные детали разных картин и даже миниатюрная перерисовка «Христа и Магдалины» (Александра Иванова), — на одном листе оказался

¹ «Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств...», т. II, стр. 34.

² В другом месте он называет ее еще и «Переяславлем».

³ В феврале 1939 г. поступили из Гос. Русского музея в Музей Всесоюзной Академии художеств. Считаю долгом выразить благодарность Г. Г. Гримму за консультацию при разборе этих чертежей.

небольшой рисунок, в точности воспроизводящий фигуру Ганимеда из картины А. И. Иванова.

Возможно, что здесь и кроется ключ для выяснения творческой истории этой картины. Чертежная проба на указанном листе относится к проекту «Гостиного двора в столице», за который С. А. Иванов получил в 1842 г. вторую золотую медаль. Следовательно, к этому периоду картина снова появилась на свет и стала доступной взору домашних.

На склоне лет отец, который был уже почти не у дел, но не утратил еще благородного художнического рвения, мог заинтересоваться своим давнишним детищем и взяться за его завершение. Если принять такое предположение, станет понятным, почему при реставрации картины отдельные красочные наслоения так легко отделились от первоначальной основы (между обоими этапами работы над картиной прошло три десятилетия). Станет также понятным, почему в картину были внесены некоторые черты, не свойственные академическому классицизму первых десятилетий XIX в. В частности, крыло орла оказалось срезанным краем картины (прежде оно широким изгибом вписывалось в круг центральной группы). В 40-х годах даже престарелого художника не могли уже связывать устаревшие каноны, тем более — чуткого наставника смелого Карла Брюллова.

Значительно изменился пейзаж. Пирамида¹ (справа) уступила место далям. Многоугольная башня была заменена круглой. Внесенные изменения безусловно превосходили предположимую инициативу реставратора. Несомненно, сам автор доводил свою картину до состояния законченности.

Тогда не покажется удивительным, почему С. Иванов, перечисляя особо ценные работы отца, не упустил «Ганимеда» и почему А. А. Иванов, уехавший за границу в 1830 г., ни разу не обмолвился о ней: он мог ее не знать.

Сотрудники Гос. Русского музея обнаружили под снятым верхним красочным слоем следы известки, которыми картина была забрызгана, по-видимому, во время какого-то ремонта. Возникло предположение, что это произошло на квартире Е. А. Сухих-Ганскау: племянница не слишком бережно относилась к хранившемуся у нее имуществу Ивановых. Это могло объяснить и необходимость последующей реставрации и даже более решительных записей.

Между тем следы известки снова ведут к 1842 г.

26 апреля 1842 г. в доме Ивановых произошел большой пожар. Потребовался серьезный и длительный ремонт. Семья решила не переходить на другую квартиру, а по ходу ремонта перебиралась из комнаты в комнату. Вещи то и дело перетаскивались с места на место и сильно потрепались за это время. Становится понятным, почему понадобилась разборка старых, давно забытых холстов.

Как раз в этот период, 27 мая, происходило собрание в Обществе поощрения художников. Тогда же Ф. Прянишников познакомился с А. И. Ивановым. При этом он посетовал, что в его собрании нет работ ни Андрея Ивановича, ни Александра. На это А. И. Иванов ответил, что если Прянишникову угодно, то он будет иметь их картины. Вначале художник подумал об «Исцелении десяти прокаженных». Но не исключено, что разборка холстов вновь привлекла его к «Ганимеду».

Еще одна подробность. Сергею, имевшему мастерскую в Академии, но пожелавшему работать дома, была создана такая возможность: ему отвели единственную не пострадавшую от пожара комнату. Только в ней мог работать в то время и А. И. Иванов. Вот почему, по всей вероятности,

¹ В знак встречавшегося отождествления образа Ганимеда с демоном источников Нила.

«Ганимед» оказался перед глазами Сергея, который и сделал набросок на одном из своих чертежей для «Гостиного двора», именно над ним он тогда и работал.

Вскоре, однако, А. И. Иванов надолго захворал, сильно простудившись во время ремонта. Затем последовала смерть жены. Прянишников так и не получил картины для своего собрания.

Сведения о пожаре, о ремонте и последовавшей из-за него болезни, о работе Сергея дома, о собрании в Обществе поощрения художников содержатся в письмах Иванова-отца от 6 июня 1842 г. и в дальнейших¹.

Таковой представляется история создания одной из лучших картин А. И. Иванова — «Похищение Ганимеда».

III

Приведенное выше письмо С. Иванова М. Боткину интересно еще в одном отношении. Имеющийся в нем список содержит в себе ряд новых подробностей о произведениях А. И. и А. А. Ивановых:

«Смерть Пелопида — картина отца, длиной около 2½ аршин. Их две. Одна оригинал, другая копия одного из учеников отца. Оригиналу кроме своего письма и оконченности узнается по тому, что низ холста шит на высоте 5 вершков от низа».

С. Иванов упоминает эскиз отца (около 5 вершков) «Жрец Аполлона, умоляющий Аполлона отомстить грекам за похищение дочери его Бризеиды»; полуаршинную картину брата «Ахиллес в горести утешаемый матерью своей Фетидой»; два портрета работы брата в 5-вершковых кругах: сестры Марии и автопортрет.

Две работы, не разысканные Моллером, неоднократно упоминаются в дальнейшей переписке: «Минин и Пожарский на площади, картина отца, длиной ок. ¾ аршина. Момент тот, когда все жертвуют для спасения России».

«Итальянским карандашом нарисованный портрет покойного брата² им самим и присланный отцу из Италии в 1840 году. Очень похожий и очень необходимый как единственный его хороший портрет в 3-х вершковом овале за стеклом. Этот портрет нарисован братом только что по начатии своей большой картины, в самое лучшее и веселое его время».

С. Иванов упоминает еще:

«Альбом в виде книги ученической брата с чистыми рисунками голов, сделанных пером».

«Папки с натурными рисунками отца, брата и мои. Между ними один натурный рисунок Карла Брюллова на I серебряную медаль, в четыре карандаша, черный, красный, желтый и белый».

«Кроме того, между натурными рисунками было множество эскизов итальянским карандашом отца и брата».

Здесь не место особо задерживаться на приведенном списке. Но не без основания можно предположить, что неправильное определение авторства имеет место не только по отношению к «Ганимеду», но и к некоторым рисункам и эскизам Андрея Иванова, часть которых до сих пор приписывают Александру.

¹ См. «Русский художественный архив», 1893, стр. 373, 374, 377.

² Т. е. Александра Иванова.

НАЙДЕННАЯ КАРТИНА В. РОДЧЕВА—«АПОЛЛОН И МАРСИЙ»

К числу художников, до сих пор не «собранных воедино» и, по существу, обойденных нашими исследователями, принадлежит В. Я. Родчев.

На протяжении многих десятилетий в разных изданиях появлялись одни и те же скудные справки об этом «живописце историческом» и портретисте, но они сводились к нескольким датам, к названиям двух его картин «Св. Севастьян» и «Андрокал» и трех портретов. Вот почему для дальнейшего изучения его творчества может представить некоторый интерес картина, до настоящих дней оставшаяся не известной.

* * *

16 сентября 1787 г. в собрании Совета Академии художеств были «...заданы ученикам 5-го возраста для собственного их сочинения следующие программы, а именно: Живописи исторического и скульптурного классов: «Представить аполона повелевающего сатирам привязать Марсиуса к дереву»¹.

Примерно через полгода, т. е. 5 апреля 1788 г., на четырехмесячном собрании Академии художеств «рассматривали ученические работы и клали отличившимся в ящики литеры»².

Из живописцев, получивших первую золотую медаль и аттестат первой степени за сочинение программы, назван один лишь Василий Родчев, выпущенный по классу исторической живописи. Трое получили вторые золотые медали: его брат Гаврила Родчев (скульптор), Андрей Мартынов и Василий Причетников (окончившие «по живописи ландшафтов»). Все остальные были выпущены с аттестатами разных степеней. Некоторым были присуждены серебряные медали³.

Следует отметить, что среди 30 человек, выпущенных в 1788 г., ни одного исторического живописца, кроме Василия Родчева, не было.

Отсюда можно заключить, что в выпуске 1788 г. Василий Родчев получил первую золотую медаль именно за картину «Аполлон и Марсий» и что этой программой по историческому классу кроме него никто в тот год не занимался. Однако ни в одном из литературных источников, относящихся к В. Родчеву, картина «Аполлон и Марсий» не упоминается.

Впрочем, сведения об этом художнике всюду отличаются неполнотой и неточностью. Еще А. Н. Андреев в книге «Живопись и живописцы», назвав Родчева одним «из замечательнейших исторических живописцев Екатерининского времени», почему-то утверждал, что Родчев «не был учеником академии»⁴.

Основные вехи его жизни и творчества таковы:

Василий Яковлевич Родчев⁵ родился 5 ноября 1768 г.—умер 4 октября 1803 г.

Принят в Академию художеств в 1773 г., 5-ти лет от роду.

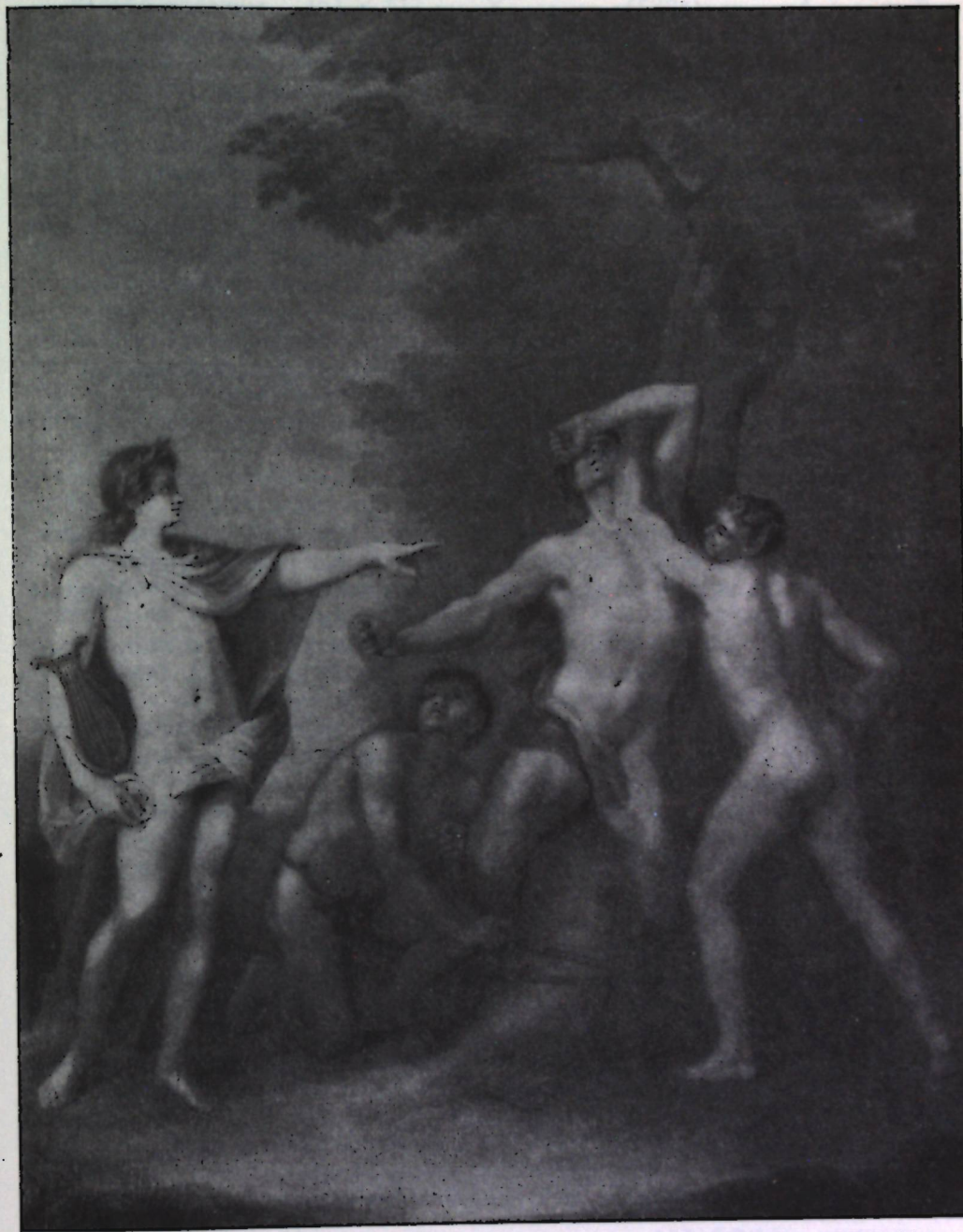
¹ «Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств...», т. I, стр. 295.

² «Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств...», т. I, стр. 148.

³ Там же, стр. 149.

⁴ А. Н. Андреев. Живопись и живописцы главнейших европейских школ. СПб., 1857, стр. 484.

⁵ Он же — Родтчев, он же Ротчев. Он же — Василий Палладиевич. И он же — по убедительной догадке С. П. Яремича (рукописные пометки в «Сборнике» Петрова) — Федор Карпович Родчев, значащийся в списке учеников Академии художеств, принятых в 1773 г.



В. Родчев. Аполлон и Марсий. 1787—1788 годы.

Частное собрание.

Его наставником был Петр Иванович Соколов, автор картин «Меркурий и Аргус» (1776), «Дедал привязывает крылья Икару» (1777), «Венера и Адонис» (1782).

В Академии В. Родчев был удостоен: 12 мая 1786 г. — второй серебряной медали (вручена же была ему лишь 15 января 1788 г.); 4 сентября 1786 г. — первой серебряной медали (врученной ему 15 апреля 1788 г., вместе с первой золотой медалью)¹.

Благодаря золотой медали В. Родчев, вместе с другими пенсионерами, остался при Академии еще на один год, «в течение которого времени имеют они производить работы свои под надзором господ профессоров»², а в 1789 г. был отправлен для усовершенствования в Рим, где пробыл до 1795 г. В Риме исполнил в 1792—1793 гг. картину «Св. Севастьян» (находится в Гос. Третьяковской галерее). За нее, по возвращении, в 1795 г. назначен в академики. Тогда же получил задание написать картину, изображающую момент, когда сын Владимира заставляет отца отказаться от намерения убить Рогнеду. Сведений о судьбе этого задания не имеется. Очевидно, оно не было выполнено.

С октября 1795 г. по декабрь 1798 г. В. Родчев преподавал рисунок ученикам исторического живописного класса Академии.

В 1797 г. принимал участие в составлении каталога произведений, хранящихся в Эрмитаже.

6 сентября 1799 г. получил от Академии художеств задание написать картину «Андрокл, укрывающийся в пещере», и уже в январе 1800 г. был удостоен за нее звания академика (картина находится в Гос. Русском музее).

В 1803 г. В. Родчев назначен адъюнкт-профессором Академии художеств одновременно с Андреем Ивановичем Ивановым (отцом А. Иванова). Пробыв в этой должности 5 месяцев, умер 35-ти лет.

В Гос. Русском музее имеются три портрета работы В. Родчева: неизвестной (1789), А. А. Шамшевой (урожд. Мордвиновой) и И. П. Штрёма. Там же хранится его рисунок натурщика.

Сведения обо всех перечисленных работах Родчева приводятся в разных литературных источниках. Но о картине, за которую он получил первую золотую медаль и заграничную поездку, нигде никаких упоминаний нет.

С. П. Яремич относит тему «Аполлон и Марсий» к программе 1787 г., а В. Родчева упоминает в выпуске 1788 г.³ И то и другое правильно, но не связано Яремичем одно с другим. Таким образом, следы этой картины были давно утеряны и основательно забыты.

Картину удалось обнаружить в частном собрании в Ленинграде (стр. 73). Владелец этой картины приписывал ее авторство другому художнику, введенный в заблуждение старой наклейкой художественных аукционов Общества поощрения художников (аукцион 1871 г.) на обороте картины и дощечкой на золоченой раме. И на наклейке и на дощечке содержится явно вымышленная аннотация: автором картины назван А. А. Иванов. Еще одна совсем выцветшая наклейка (на обороте картины) с едва

¹ Оговариваю даты вручения. Из-за большого интервала между присуждением и вручением попадают в литературу указания о присуждении таких медалей дважды. Это не верно.

² «Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств», т. I, стр. 149.

³ С. Яремич. Художества в период президентства И. И. Бецкого (1763—1793). — В сб. «Русская академическая художественная школа в XVIII веке». — «Известия Гос. акад. ист. мат. культуры», вып. 123. М.—Л., 1934, стр. 123.

различимой надписью говорит о том, что картина в 1824 г. перешла от графа Строганова к Голицыну.

Размер картины — 151 × 117 см. Холст не дублирован, сшит из двух кусков (шов на высоте 106 см.). Не исключена позднейшая реставрация с записью отдельных мест в фигурах, особенно — правой (голова, плечо).

В картине представлен стоящий слева юный Аполлон с лирой в правой руке и с лавровым венком на голове, повелительно протягивающий левую руку в сторону козлоногого силена Марсия, которого двое сатиров уже привязывают к дереву. У подножья дерева лежит оброненный Марсием сирикс — его музыкальный инструмент. Темная листва, на фоне которой происходит казнь, подчеркивает противопоставление двух «начал»: Аполлона и его неудачливого соперника.

При первом же взгляде на картину бросается в глаза, что ее молодой автор находился под большим влиянием своего наставника — П. И. Соколова. Не только вертикальная композиция с деревом-кулисой в качестве фона, столь сходная с творческими приемами Соколова, но и самый характер фигур с их «мягкой грацией», присущей и персонажам родческого учителя, сразу же заставляют предположить именно В. Родчева как автора картины.

Следует, однако, отметить волевой жест Аполлона, символизирующий его победу. Он отличает героя родческой картины от внешне пассивных персонажей П. И. Соколова.

Колорит пейзажа и фигур также характерен для Родчева. Это становится особенно явным при сопоставлении найденной картины с «Андроклом». Даже поза Марсия сближает оба эти произведения, поза, предвещающая переход к динамической экспрессии 90-х годов.

«Новая» работа В. Родчева, оставшаяся неизвестной свыше 150 лет, восполняет еще один, хоть и небольшой, пробел в истории русского искусства конца XVIII в. Это — академическая программа последнего заграничного пенсионера Академии художеств в XVIII в.

Вместе с имеющимися архивными сведениями о нескольких портретных работах художника, она помогает расширить список его произведений, ряд которых еще предстоит разыскать. Может быть, удастся часть из них обнаружить среди портретов кисти «неизвестных художников» в наших музеях. В частности, не исключена возможность, что два из трех портретов Гос. Русского музея, приписываемых некоему художнику XVIII в. А. Харламову, окажутся исполненными Родчевым.

Так или иначе, В. Я. Родчев заслуживает не только упоминания, но и дальнейшего изучения¹.

Н. Н. Коваленская

ЕЩЕ ОБ ИВАНЕ ФИРСОВЕ

В «Сообщениях Института истории искусств АН СССР» за 1953 г. № 3 появилась статья О. Э. Вольценбурга об Иване Фирсове, доказывающая тождество автора «Юного живописца» (Гос. Третьяковская галерея) и декоративного художника, работавшего, в частности, в Екатерингофском

¹ Считаю своим долгом выразить признательность О. Э. Вольценбургу за его ценную консультацию и ознакомление с рукописными пометками С. П. Яремича в «Сборнике материалов» П. Н. Петрова.

дворце в 1754 г. (панно Гос. Русского музея). Основным доказательством этого положения является приводимый автором документ об отправке Ивана Фирсова в 1764 г. за границу «для лучшего живописной и театральной науке обучения».

Это сведение согласуется с данными статьи Дени Роша: «Перечень русских и польских художников, имена которых значатся в списках Парижской Академии живописи и скульптуры»¹, где под 1766 годом среди русских пенсионеров указывается Иван Фирсов², 33-х лет (т. е. родившийся в 1733 г.), состоящий учеником Вьена. Не противоречит этому и сообщение А. Лосенко в рапорте от 12 августа 1767 г. о том, что по приезде его в Париж ему помогли ориентироваться в нем «живописец г. Фирсов и корабельный мастер г. Портнов. Потому что они давно уже живут в Париже, так более и знают»³.

Плохо согласуются новые данные только с тем, что уже в 1747 г. Иван Фирсов упоминается в материалах Московского отделения Общего архива Министерства имп. двора⁴ как «живописец мастера Перезинотти «из московских», который «был отослан Канцелярией от строений от Вишнякова к Иосифу Валериани для письма двух декораций в оперный дом ко дню рождения императрицы Елисаветы Петровны»⁵. Трудно поверить, что такая ответственная работа могла быть поручена мальчику 14 лет!

Таким образом, вопрос о том, был ли живописец и театральный декоратор Иван Фирсов тем самым Иваном Фирсовым, который работал декоративистом в 40—50-х годах XVIII в., все же остается невыясненным.

Между тем московские архивы помогают подойти к решению этого вопроса ближе.

В фонде Московской сенатской конторы, в делах по строительству и украшению триумфальных ворот в Москве, имеется список «разных мастерств мастеровых людей», которые «по требованию мастерской и оружейной палаты» в нее направлялись⁶. Список, озаглавленный «Живописцы», помечен 21 октября 1743 г. Здесь числится 12 человек. Из них большинство крепостные: «дому Василия Федоровича Салтыкова, Яков Евстратов», «дому госпожи Протасевой, Гаврила Иванов» и т. д. Среди живописцев есть и «диакон Афанасий Семенов». Есть и два купца: «второй гильдии купец Алексей Титов» и «третьей гильдии купец Красносельской слободы Иван Дмитриев сын Фирсов»⁷.

Конечно, то, что живописец Иван Фирсов именуется «купцом третьей гильдии», вызывает удивление. Однако при отсутствии в Москве в 40-х годах XVIII в. систематической художественной школы, которая давала бы художнику определенное сословное положение (подобно тому, как это делала впоследствии Академия художеств), совмещение профессии живописца с купеческим званием представляется нам возможным. Во всяком случае в списке живописцев ни Иван Фирсов, ни Алексей Титов⁸ ничем

¹ «Старые годы», 1909, апрель — июль, стр. 308.

² В списке значится «Jean F. Frisoff», но Дени Рош справедливо считает, что в этой фамилии перепутаны буквы и ее следует читать: «Jean Firsoff».

³ С. Исаков. Федот Шубин. М., 1938, стр. 22.

⁴ Дело 69710, л. 127.

⁵ А. А. Успенский. Словарь русских художников в XVIII веке, писавших в императорских дворцах. М., 1913, стр. 173.

⁶ ЦГАДА, РСО, фонд Московской сенатской конторы, книга 7853, л. 430.

⁷ Там же, л. 430 об.

⁸ Имя Алексея Титова нам не встречалось среди живописцев XVIII в. Однако в середине столетия упоминается Иван Титов (в архиве Я. Штелины), а в конце века — Михаил Титов. Возможно, что это была семья художников, к которой принадлежал и Алексей Титов.

не выделены; здесь нет никаких указаний на то, что они только подрядчики.

Возраст названного в этом документе Ивана Фирсова нам удалось установить из других архивных материалов, где говорится: «Третьей гильдии Иван Фирсов двадцати девяти у него брат Михайла двадцати шести лет живут за покровскими вороты у Богоявления на Ехолове» (т. е. Елохове)¹. Таким образом, выясняется, что Иван Фирсов родился в 1718 г. В 1743 г., когда его направляли в Оружейную палату для росписи триумфальных ворот, ему было 25 лет; в 1747 г., когда он помогал Валериани в работе над театральными декорациями для императорского двора, — 29 лет, а в 1754 г., когда он работал в Екатерингофском дворце, — 36 лет. Эти цифры не вызывают сомнений. Но совершенно невероятно, чтобы в 1764 г., когда ему исполнилось 46 лет, он мог быть отправлен в Париж для продолжения своего обучения.

С другой стороны, дата рождения «старшего» Ивана Фирсова (1718) настолько отличается от даты рождения «младшего» (1733), что отпадает всякая возможность предположить здесь путаницу.

Сведение об отчестве Ивана Фирсова у Дени Роша, где оно обозначено буквой «F», также не совпадает с отчеством старшего Ивана Фирсова, который именуется «Дмитриевым сыном».

Наконец А. Успенский указывает на то, что Иван Фирсов, работавший в 1747 г. в Петербурге, был «из московских» живописцев, что вполне совпадает с найденными нами сведениями.

Все эти соображения заставляют принять прежнюю версию о том, что Иван Фирсов — декоратор и Иван Фирсов — автор «Юного живописца» — разные лица, что, однако, не мешает младшему Ивану Фирсову быть также и театральным декоратором².

¹ Гос. Исторический архив Московской области, фонд Московских купеческих гильдий, № 397, опись 1, дело 228. Книга для записей объявленных купцами капиталов. 1747 г., связка 61. Сыромятная слобода, л. 189 об. Красносельской слободы в деле нет.

То, что Иван Фирсов упоминается как живописец, работающий в Петербурге в декабре 1747 г., не противоречит этим сведениям, так как он мог переехать в Петербург в конце года.

² В заметке «О Фирсове» («Среди коллекционеров», 1924, № 10—12, стр. 60) В. Макаров считает «весьма ценным указанием на происхождение Фирсова», автора «Юного живописца», его сообщение о том, что в 1734 г. А. Куракин направил в Академию Наук «для обучения рисовальному и тушевалюму искусству» «Михаила Фирсова сына Жасмена», которого он называет «своим человеком», т. е. крепостным. Однако эта справка не имеет никакого отношения ни к Ивану Дмитриевичу Фирсову, ни к Ивану Ф. Фирсову.

В. Н. Лазарев

СНЕТОГОРСКИЕ РОСПИСИ*

Среди реставрационных открытий последних лет едва ли не самыми интересными являются фрески собора Рождества богородицы в Снетогорском монастыре под Псковом. Отдельные фрагменты этой росписи (единоличные изображения в алтаре, жертвеннике и фигуры пророков на хорах) были известны уже в 1909 г.¹, но лишь в советское время началась плановая расчистка этого замечательного памятника настенной живописи. Реставрационные работы велись в 1928—29, 1931 и 1948—49 гг., причем каждая из этих кампаний завершалась раскрытием новых фресок, скрывавшихся под побелкой либо штукатуркой². Наиболее эффективными были работы 1948 г., когда произвели расчистку монументальной композиции «Страшного суда» и развернутого цикла сцен из жизни Иоакима, Анны и богородицы.

I и II Псковские летописи сообщают, что в 1310 (6818) г. «заложена бысть церковь святая Богородица Снѣтныя Горы, каменная, при игуменѣ Иовѣ; и совершена бысть в љто 6819 (1311)»³. Эту дату построения церкви (стр. 79) пытался совершенно неправомерно оспаривать В. В. Суслов⁴, с которым полностью солидаризировался И. Э. Грабарь⁵. Отстаивая более раннюю датировку, они основывались на необычайном архаизме архитектурных форм снетогорской церкви, весьма близко воспроизводивших формы Мирожского собора. Однако у нас нет решительно никаких оснований подвергать сомнению свидетельство летописей. В псковском зодчестве XII — начала XIV вв. архаические традиции были весьма сильны, и поэтому факт близости двух памятников, отделенных промежутком времени в полтора столетия с лишком лет, не должен вызывать особых недоумений, тем более что в псковской архитектуре сосуществовали передовые и отсталые течения⁶.

Снетогорский собор сильно пострадал от позднейших переделок. В своем первоначальном состоянии он выглядел по-иному. Когда древнее покрытие церкви шло по полуциркульным аркам, отражающим на фасадах ее внутреннее строение, то основной крестовый план, образованный двумя пересекающимися нефами, получал яркое и наглядное выражение в наружном архитектурном объеме здания. К восточной части главного нефа примыкает высокая апсида, две же другие апсиды очень низки и приставлены непосредственно к поперечному нефу. По-видимому, после большого пожара 1493 г., когда «месяца июня в 7 день, погорѣ Снетная гора весь монастырь



Собор Рождества богородицы в Снетогорском монастыре. 1311 г.

и церковь храмъ святая Богородица»⁷, здание подверглось существенным переделкам: были надложены углы, покрытия по полуциркульным аркам заменены четырехскатной, почти плоской кровлей, удлинен барабан, получивший узорчатый пояс, сделана новая глава. В XVII—XVIII вв. собор обезобразили пристройками с северной, западной и, частично, южной стороны. Если мысленно отбросить все эти позднейшие искажения и добавления, то снетогорский собор следует представить себе совсем в ином виде. Его формы были более мощными, пропорции более приземистыми. Его могучий наружный объем ярко выражал крестовый характер плана.

Внутри снетогорский собор имеет форму равноконечного креста. Он лишен столбов, в силу чего его пространство отличается большой ясностью и обозримостью. Диаконик и жертвенник отделены от поперечного нефа глухими стенами, так что они образуют замкнутые в себе помещения. Над северо-западным и юго-западным углами устроены на арках камеры, с выходами на хоры. Каменные хоры с каменным парапетом — результат позднейших переделок древних хор. Входя в снетогорский собор, сразу же улавливаешь основной характер его пространственной композиции — это перекрестные сводами два нефа, пересекающие друг друга под прямым углом и образующие три равноконечных рукава.

Росписи снетогорского храма были созданы, согласно записи на полях псковского «Паримейника» XIV в., в 1313 г., т. е. сразу же после окончания его постройки⁸. После 1581 г. снетогорские росписи забелили⁹. В настоящее время, в результате экспедиций 1928—29, 1931, 1948—49 гг., большая часть фресок освобождена от штукатурки и побелки. Нераскрытыми остаются еще фрески на западной стене южного рукава, на западном склоне северной подпружной арки, на лобовых частях подпружных арок, на двух парусах, в диаконике. Несмотря на это, декоративная система храма может быть уже сейчас восстановлена в своих основных чертах.

* Примечания к статье В. Н. Лазарева см. на стр. 108—112.

Если не считать западной стены продольного нефа, целиком заполненной монументальной композицией «Страшного суда», то во всех остальных частях храма фрески располагаются тремя идущими друг над другом рядами. Нижний ряд отведен либо под фигуры фронтально стоящих святых, либо под многофигурные композиции, входящие в состав богородичного цикла; второй и третий ряды заключают в себе сцены из жизни Христа, Иоакима и Анны и богородицы. Склоны сводов также украшены многофигурными фресками, составляющими как бы четвертый регистр декоративной системы. Наличие житийных циклов Иоакима, Анны и Марии объясняется тем, что снетогорский храм посвящен богородице. По этой же причине всю северную стену северного рукава занимает несколько необычная по своему размеру и монументальному размаху композиция «Успения».

Иконографическая система снетогорского собора не содержит в себе ничего исключительного, хотя отдельным ее частям и присущи такие особенности, которые свидетельствуют о довольно смелых отступлениях от общепринятых типов и о свободном понимании иконографии. Система эта восстанавливается в следующем виде¹⁰.

В двух нижних регистрах центральной апсиды представлены фигуры фронтально стоящих святителей (расчищены 15 фигур), выше шел фриз с изображением «Евхаристии» (фрагментарно уцелели 3 фигуры). Конху могла украшать фигура богородицы-оранты (как в Нередице). Так как в этой части живопись утрачена вместе со штукатурным слоем, то проверить это наше предположение не представляется возможным. Алтарная арка фланкируется традиционными фигурами архангела Гавриила (стр. 81) и богородицы, входящими в состав обычной на этом месте композиции «Благовещения».

В жертвеннике открыты изображения, настолько плохо сохранившиеся, что их расшифровка наталкивается на большие трудности. В. В. Филатов склонен усматривать здесь различные варианты жертвоприношений — жертвоприношение Каина и Авеля, Авраама, пророка Ильи на горе Кармил с стоящей позади фигурой царя Ахава («Книга Царств», глава XVIII, 29—41). На своде расположена композиция «Отрок Христос во храме». По низу идет фриз с фигурами святителей (пока раскрыты три фигуры и отдельно одна голова).

В северном рукаве трансепта сосредоточено наибольшее количество расчищенных композиций. Нижний регистр восточной стены заполнен фигурами семи святых (стр. 82, 83), второй и третий регистры — сценами из жизни Христа («Проповедь Христа во храме» (стр. 84, 85), «Сошествие св. духа» (стр. 86, 87), «Снятие со креста» (стр. 88), «Жены-мироносицы у гроба господня»). На восточном и западном склонах свода представлены «Распятие» (с надписью «Распятие господне») и «Сошествие во ад» (раскрыто лишь частично из-за плохого состояния кладки свода и штукатурного слоя). Среди этих сцен особо примечательны по своей иконографии «Проповедь Христа во храме» и «Сошествие св. духа». В первой сцене Христос изображен не в виде отрока, а в образе зрелого мужа. Так как это была, согласно евангелию от Иоанна (VII — 14), вторая проповедь в храме, произнесенная им уже на третьем году проповеднической деятельности, то художник представил Христа с бородой. Тем самым он порвал с обычной иконографической традицией, согласно которой Христос изображался и в сцене произнесения второй проповеди (именуемой «Преполовлением»). идеализированным юным отроком¹¹. В «Сошествии св. духа» вместо весьма распространенного на русской почве олицетворения «мира» даны пять фигур, представляющие различные племена и языки (стр. 86). Иконография остальных сцен не содержит в себе никаких отступлений от общепри-



Ангел из «Благовещения». Роспись снетогорского собора. 1313 г.

нятых типов. В «Распятии» особенно выразительна фигура воина, указующего на Христа поднятой рукой; в «Снятии со креста» выделяются трогательный образ Марии, целующей правую руку своего сына, и скорбящий Иоанн.

Западная стена северного рукава украшена житийным циклом, посвященным Иоакиму, Анне и богородице (стр. 89). Восходящий к апокрифическим источникам протоевангельский цикл, известный уже раннехристианскому (колонны кивория VI в. в Сан Марко), византийскому (Кастельсеприо, Дафини и др.)¹², грузинскому (Атени, Зарзма и др.)¹³ искусству, получил особую популярность на Руси, где мы его находим во многих



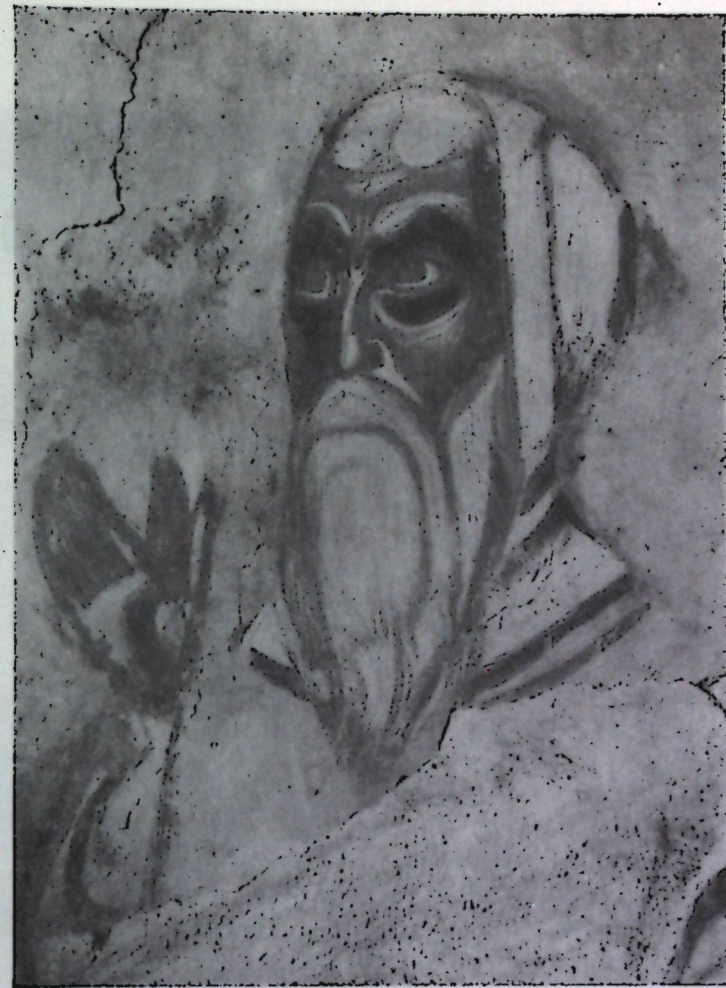
Голова святого. Деталь росписи светогорского собора. 1313 г.



Голова святого. Деталь росписи светогорского собора. 1313 г.



Проповедь Христа во храме. Роспись снетогорского собора. 1313 г.



Голова книжника из «Проповеди Христа во храме».
Роспись снетогорского собора. 1313 г.

древних памятниках XI—XII вв. (киевская София, Спас-Мирожский собор, церковь Благовещения в Аркажах, Нередица)¹⁴. В снетогорском соборе протоевангельский цикл отличался особо развернутым характером, включая в себя одно из наиболее ранних изображений «Покрова богородицы» — этого популярнейшего среди более поздних русских иконописцев сюжета.

Сцены протоевангельского цикла располагаются друг над другом тремя рядами, причем рассказ разворачивается сверху вниз, в пределах же каждого из регистров — слева направо. В верхнем ряду расчищены четыре композиции — «Отвержение даров»¹⁵, «Благовестие Иоакиму»¹⁶, «Благовестие Анне»¹⁷, «Встреча у золотых ворот»¹⁸. Средний ряд также состоит из четырех сцен — «Первые семь шагов богородицы»¹⁹, «Принесение Марии первосвященникам»²⁰, «Моление о посохах»²¹, «Вручение Захарием девы Марии Иосифу»²². Нижний ряд начинается с почти полностью утраченной композиции, от которой уцелели лишь остатки двух сидящих друг против друга фигур. По-видимому, здесь представлено «Возвращение Иосифом Марии о временном отбытии»²³. Далее следуют «Испытание богородицы



Сошествие св. духа. Роспись снеогогорского собора. 1313 г.



Фигуры апостолов из «Сошествия св. духа». Деталь росписи снеогогорского собора. 1313 г.



Фигура из «Снятия со креста». Деталь росписи снеегогорского собора. 1313 г.

водою обличения»²⁴, «Покров»²⁵ и сильно утраченная композиция, которая с трудом поддается убедительной расшифровке. В правом верхнем углу представлена стоящая перед палатой фигура богородицы; в левом верхнем углу сохранились остатки изображения барабана, купола и арочного портала однокупольного храма; ниже храма расположилась группа людей, головы которых окружены нимбами; крайняя правая фигура, в длинном подряльнике и короткой фелони, подняла к богородице голову и руку; такая же одежда у средней фигуры и у крайней левой, с эпитрахилью. В. В. Филатов, расчищавший снеегогорские фрески в 1948 г., полагает, что здесь изображена молитва создателей снеегогорского храма перед богородицею,



Схема расчищенного в 1948 г. протоевангельского цикла снеегогорского собора.
По зарисовке В. В. Филатова

которой как раз и был посвящен этот храм. Нам представляется более вероятным, что мы имеем здесь зачаточную форму той композиции, которая позднее получила наименование «О тебе радуется»²⁶. Помещение такой композиции рядом с «Покровом» было бы весьма логично и лишний раз свидетельствовало бы о наличии специфически русских черт в иконографии снетогорской росписи.

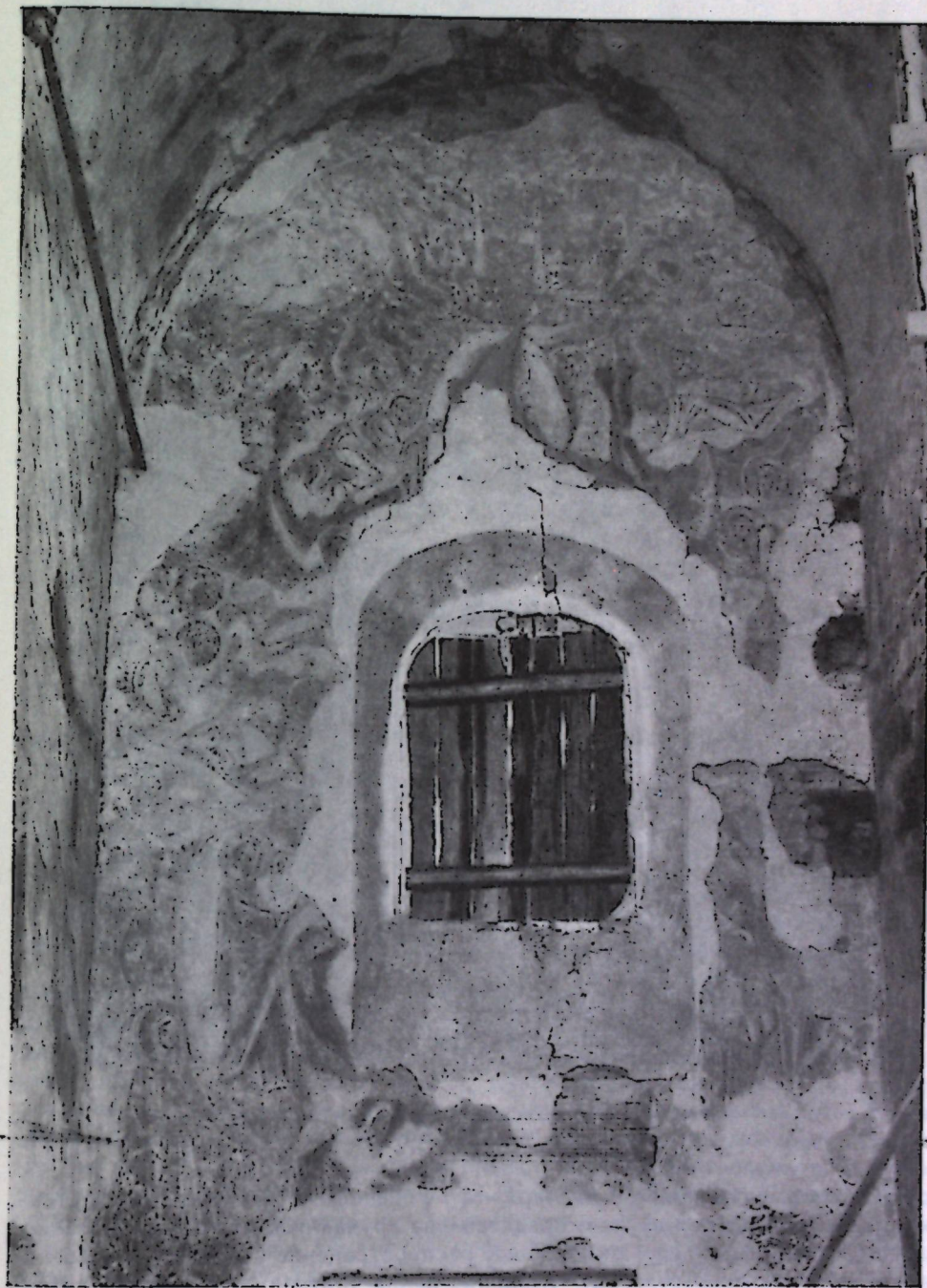
Богородичный цикл получал продолжение на восточной стене южного рукава, где во втором регистре обнаружены две композиции — «Рождество богородицы» и «Введение во храм». Дальнейшие расчистки в этой части храма покажут, какие еще сцены из этого цикла были изображены в южном рукаве.

Вся северная стена северного рукава занята большой монументальной композицией «Успения» (стр. 91), которая содержит много примечательных деталей, свидетельствующих о том, что работавшие в снетогорском храме мастера были хорошо осведомлены относительно наиновейших иконографических изводов.

Ввиду того, что посередине северной стены находится окно, автор фрески принужден был отказаться от строго центрического построения, обычного для композиции «Успения»; ложе с телом богородицы он расположил в центре (эта часть росписи почти целиком погибла из-за позднейшего растесывания окна), фигуру же Христа он сдвинул влево. Окруженный овальной мандорлой, Христос представлен стоящим на подушке, которую держит ангел. В руках Христа — фигурка ребенка, символизирующая душу богородицы. Справа от ложа уцелели остатки фигур апостолов, а перед ложем сохранилась часть фигуры ангела с занесенным над Афонием мечом. Эта чрезвычайно редкая для столь раннего времени деталь восходит к апокрифическим источникам, в которых приводится следующий легендарный рассказ. Когда Христос принял в свои руки душу Марии, двенадцать апостолов подняли на руки ложе с телом Марии и понесли его; некий иудей Афоний, желая оскорбить усопшую, ухватился за края ложа, чтобы его опрокинуть; в это самое мгновение с неба спустился ангел и отсек мечом руки Афонии, которые остались на краю ложа; при виде этого апостол Петр посоветовал Афинонию обратиться с молитвою к богородице, и когда тот последовал его совету, то отсеченные руки отделились от ложа и чудесным образом воссоединились с их обладателем²⁷.

Апокрифические источники использованы и в верхней части композиции, где представлены лежащие на облаках апостолы, сопровождаемые летящими ангелами (стр. 92, 93). И эта тема, впервые всплывающая в памятниках X—XI вв. (Токале Килиссе в Каппадокии, Св. София в Охриде, оклад грузинской иконы в монастыре Коцхери в Мингрелии и др.)²⁸, восходит к литературному преданию («Слово св. Иоанна на Успение Богородицы» и «Слово епископа фессалоникского Иоанна»). Здесь рассказывается о том, как при приближении смертного часа богородицы дух святой явился всем апостолам и призвал их перенестись на облаках в Вифлеем²⁹. Необычной деталью снетогорской росписи является положение ангелов по отношению к апостолам: они придерживают последних руками, как бы помогая им лететь по воздуху. Тем самым апокрифический мотив приобретает большую конкретность и наглядность.

Особый интерес представляет та часть композиции, которая расположена над окном. Здесь изображена возносящаяся на небо богородица, чья фигура окружена ореолом, поддерживаемым ангелами. Слева, вплотную к ореолу, приблизился один из апостолов, который держит в руках пояс. Сверху, над ореолом, стоит уготованный престол, фланкированный двумя стоящими ангелами. Мы имеем здесь редчайшее в древнерусском искусстве



Успение. Роспись снетогорского собора. 1313 г.



Ангелы с апостолами из «Успения». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.

сочетание «Вознесения богородицы» с «Успением». При этом богородица, как и на суздальских вратах, представлена вручающей пояс апостолу Фоме. Данный сюжет получил широчайшее распространение в западном, особенно в итальянском искусстве, где «Мадонна делла чинтола» сделалась одним из излюбленных образов ренессансных художников³⁰.

В основе и этого сюжета лежат весьма древние апокрифические источники. В них рассказывается о том, как апостол Фома запоздал прибыть к смертному одру богородицы. Он прилетел на облаке уже тогда, когда Мария возносилась на небо. Прося у нее благословение, Фома получил от нее пояс³¹. Этот апокриф получил с XIII в. широкую разработку в западном



Голова апостола из «Успения». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.



Голова ангела из «Успения». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.

искусстве³². Но он нашел себе отражение и в древнерусском искусстве, о чем свидетельствует одно из клейм суздальских врат, где представлено вознесение богородицы на небо и вручение ангелом пояса апостолу Фоме; ниже изображено «Положение пояса» — апостол Фома полагает пояс на престол, под сень кивория³³. На снетогорской фреске «Вознесение богородицы» объединено с «Успением», причем сохранен эпизод с апостолом Фомой. Это же решение встречается в иконах первой половины XV в., — в так называемом «Голубом Успении», в «Успении» из Кирилло-Белозерского монастыря в Государственной Третьяковской галерее и в «Успении» из московского Успенского собора³⁴.

В отличие от западного средневекового искусства, которое сделало из «Вознесения богородицы» самостоятельную тему изображения, искусство славянских стран неизменно трактовало этот сюжет как составную часть композиции «Успения» либо «Перенесения тела богородицы». Особую популярность такие сложные иконографические изводы «Успения» и «Перенесения тела богородицы» получили в сербской живописи в XIII—XV вв. При этом «Вознесение богородицы» то включает эпизод с поясом³⁵, то дается без него³⁶. Аналогичные два варианта «Вознесения богородицы» встречаются и в древнерусской живописи. Второй вариант представлен новгородской иконой «Успения» из Десятинного монастыря (ранний XIII в.), где ангел несет душу Марии на небо, изображенное в виде усыпанного звездами сегмента³⁷. Первый вариант представлен рассматриваемой снетогорской фреской. И поскольку снетогорское «Успение» является на сегодняшний день самым ранним примером такого иконографического извода, поскольку оно должно привлечь наше особое внимание.

Протоевангельский цикл снетогорского храма ясно нам показывает, насколько широко черпали сюжеты из неканонических апокрифических источников псковские художники. Эти источники, частично использованные

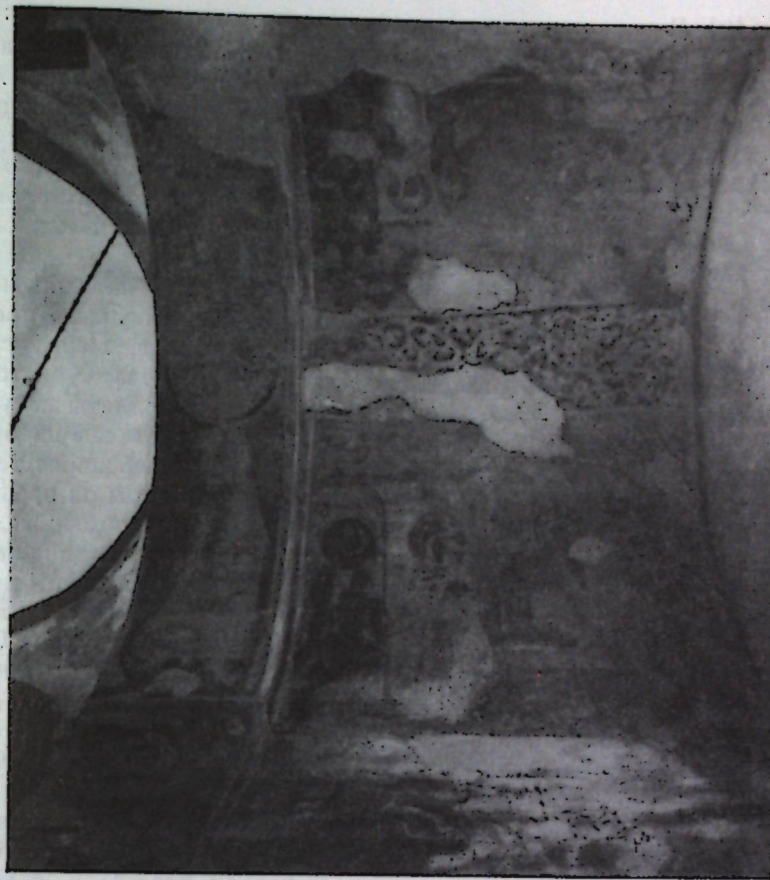
уже в VI в. в рельефах колонн кивория из Сан Марко³⁸, находились под церковным запретом. Византийская церковь, строго следившая за тем, чтобы апокрифические сюжеты не получали широкого доступа в роспись храмов, либо их запрещала, либо их всячески ограничивала. Наоборот, в славянских странах, и в первую очередь на Руси, апокрифическая литература, нередко включавшая в себя народные поверья, народную фантастику, а порою и народные чаяния, использовалась гораздо более свободно³⁹. Это и объясняет нам те смелые отступления от канонических византийских образцов, которые так часто наблюдаются в древнерусских росписях. И в этом плане характерно, что уже в русских памятниках XI—XII вв. мы находим столь развернутые протоевангельские циклы, равные которым напрасно было бы искать в византийском искусстве. Здесь еще раз сказались большая человечность и больший реализм древнерусского искусства, особенно охотно разрабатывавшего такие апокрифические сюжеты, которые позволяли давать более конкретное и более эмоциональное истолкование христианской легенде.

В южном рукаве снетогорского храма, в котором нашел себе продолжение богородичный цикл, расчистка еще не закончена. На восточной стене раскрыты семь фигур святых, среди которых Ю. А. Олсуфьев опознал, на основе едва различимых остатков надписей, Иоанна Дамаскина, Савву, Ефрема Сирина и преподобного Маврикия (первый регистр), две вышеупомянутые сцены из жизни богородицы (второй регистр), фигуру богоматери из «Благовещения». «Вход в Иерусалим» и «Преображение» (третий регистр). В люнете южной стены расчищено «Крещение», на западном склоне южного свода — «Воскрешение Лазаря», на восточном склоне — «Сретение» (стр. 95). Под «Крещением», на южной стене, можно распознать остатки трех композиций: «Путешествие в Вифлеем», «Сон Иосифа», «Благовещение пастухам». Под «Воскрешением Лазаря», на западной стене, с трудом опознаются остатки еще двух композиций — «Поклонения волхвов» и «Избиения младенцев». В южном рукаве, несомненно, были сосредоточены главные сцены христологического цикла.

Поскольку теперешний купол снетогорского храма — позднейшего происхождения, постольку мы никогда не узнаем, что было в нем первоначально изображено — полуфигура Христа или «Вознесение» (как в Спасо-Мирожском соборе, Нередице и Старой Ладоге). В парусах расположены традиционные фигуры евангелистов, две из которых уже расчищены. На западной лобовой части восточной подпружной арки раскрылась половина лика «Нерукотворного Спаса». По-видимому, в этой части храма, как и в Нередице, находились различные изображения Христа (на убрусе, на чрепи и др.).

Самой примечательной росписью снетогорского храма является большая монументальная композиция, занимающая всю западную часть продольного нефа. Это «Страшный суд». После гибели аналогичной композиции в Нередице снетогорской фреске принадлежит совершенно особое место в истории древнерусской живописи. Она дает не только самую подробную для XII—XIV вв. картину страшного суда, но и содержит в себе ряд деталей, не встречающихся более ни в каком другом памятнике.

Композиция «Страшного суда» развернута необычайно свободно на западной стене и прилегающих к ней боковых стенах и на западном своде с подпружной аркой. Лишенная строгой центричности, композиция распадается на ряд отдельных частей, которые располагаются без всякой симметрии. Это придает рассказу большую непосредственность и своеобразный оттенок простосердечия, прямо противоположный холодной и торжественной величавости византийских изображений «Страшного суда».



Сретение, воскрешение Лазаря, фигуры святых и орнамент.
Роспись снетогорского собора. 1313 г.

На южном склоне свода и подпружной арки представлены двенадцать апостолов с сидящим посреди них Христом, чья фигура окружена голубоватой мандорлой. Позади апостолов стоят ангелы с жезлами. Так как фигуры апостолов не уместились на склоне свода, то две крайние правые фигуры заняли место в левой части люнета западной стены (стр. 97), а две крайние левые фигуры оказались помещенными на подпружной арке. Ноги апостолов и Христа не сохранились, и ниже, по всей южной стене (за исключением угла над хорами), лежит новый слой штукатурки. В этом месте, несомненно, были изображены ряды праведников и рай. По-видимому, часть изображения праведников (?) переходила на западную стену, где под фигурами двух апостолов расположены группа старцев с белыми повязками и обращенная в южную сторону голова тельца. Во главе группы шествует безбородый мужчина в светлых ризах; правой рукой он указывает на южный свод, где мы видим окруженного апостолами Христа, в левой он держит свиток. Как правильно отметил Л. А. Мацулевич⁴⁰, здесь представлен пророк Захарий Серповидец, на что указывает заимствованная из его книги надпись, расположенная над группой старцев: «оузря... ъ негоже прободоша» (в книге пророка Захарии этот текст читается так: «и излию на дом Давидов и на живущия в Иерусалиме дух благодати и щедрот и воззрят нань, егоже прободоша, и восплачутся о нем плаканием»,

Зах. XII, 10). Вторая надпись дошла до нас в фрагментарном виде: «пой-
дѣть ко оч сонѣ». Здесь, вероятно, говорится о возвращении
Христа на небеса по вознесении, но откуда взят этот текст, — ни Л. А. Ма-
цулевичу, ни мне установить не удалось. Первый текст, намекающий на
мученическую смерть Христа, был использован в Евангелии Иоанна (XIX,
37) и в Апокалипсисе (I, 7). Введение в композицию «Страшного суда»
фигуры пророка Захарии и текста из его книги является, насколько мне
известно, необычным и еще раз свидетельствует о гибкости иконографи-
ческой системы снетогорской росписи.

В правой части люнета западной стены мы опять встречаем ряд необыч-
ных для канонической формы «Страшного суда» деталей. Здесь представ-
лены две группы, состоящие из поясных фигур ангелов. Перед средней
группой шествуют вправо Христос, богородица и Предтеча; Христос бла-
гословляет правой рукой, руки богородицы и Предтечи подняты на уровень
груди. Справа видна еще одна группа трубящих ангелов, также изображен-
ных по пояс (стр. 97). Художник дал здесь весьма своеобразное толкова-
ние «Денсусу». Входящие в состав этой композиции фигуры он представил
в движении, как бы идущими на «Страшный суд». Регистром ниже распо-
ложены фигуры трубящего ангела и усеянное звездами небо в виде свитка,
который свертывает стоящий справа ангел. Еще ниже изображены два про-
рока (стр. 98) и херувим. Образы пророков (Моисей, Исайя, Иона, Да-
ниил, Малахия), не фигурирующие обычно в ранних изображениях «Страш-
ного суда», упоминаются в контексте этой композиции составителями
поздних афонских подлинников, по-видимому, использовавших более древ-
ние иконографические источники. Введение фигур пророков диктовалось
тем, что в ряде их пророчеств усматривали намеки на грядущий «Страш-
ный суд»⁴¹.

Сцена судилища развернута на северном склоне арки и на северной сте-
не. На своде мы видим вседержителя в мандорле между ангелами, стоящими
в два ряда. Передние ангелы изображены позади престолов, с которых
свешиваются ткани с раскрытыми «книгами судеб» (стр. 99). По-видимому,
здесь подразумеваются те «престолы», о которых говорится у пророка
Даниила («видел я наконец, что поставлены были престолы, и воссел Вет-
хий днями...», VII, 9) и в Апокалипсисе (IV, 4).

Ниже представлены крайне выразительные четыре трубящих ангела,
возвещающие четырем царствам о пришествии «Страшного суда» (стр. 100,
101). Между фигурами двух левых ангелов сохранились остатки неразбор-
чивой надписи: «д. нѣ ... со...». Еще ниже, в виде фризовой композиции,
даны четыре зверя, олицетворяющие четыре царства (стр. 102). Эти звери
упоминаются в книге пророка Даниила (VII, 3—8) и в Апокалипсисе
(IV, 6—8). Четыре царства, выражая собою мысль о всеобщности суда, ука-
зывали вместе с тем и на историческую последовательность событий, по свер-
шении которых якобы должен был наступить этот суд⁴². Крайний левый
зверь (красный дракон с распростертыми крыльями) олицетворяет персид-
ское царство (над ним сохранились остатки надписи — «перьское»).
Эллинское царство, представленное в виде белого зверя, похожего на мед-
ведя или кабана, также имеет сопроводительную надпись — «Црствъ
нелинь . . . ъ». Правее изображено крылатое, с четырьмя змеиными головами
и с туловищем и ногами хищного зверя, животное, от которого сопроводи-
тельная надпись не дошла (здесь, несомненно, подразумевалось римское
царство). Наконец, справа мы видим еще одного зверя охряного цвета, с
белой грудью и брюхом; у него — грива и напоминающие льва туловище и
ноги; над мордой грива стоит щетиной, образуя нечто вроде семисвечника.
Над гривой идет двустрочная надпись — «црствъ анѣтихъ». Здесь в весьма



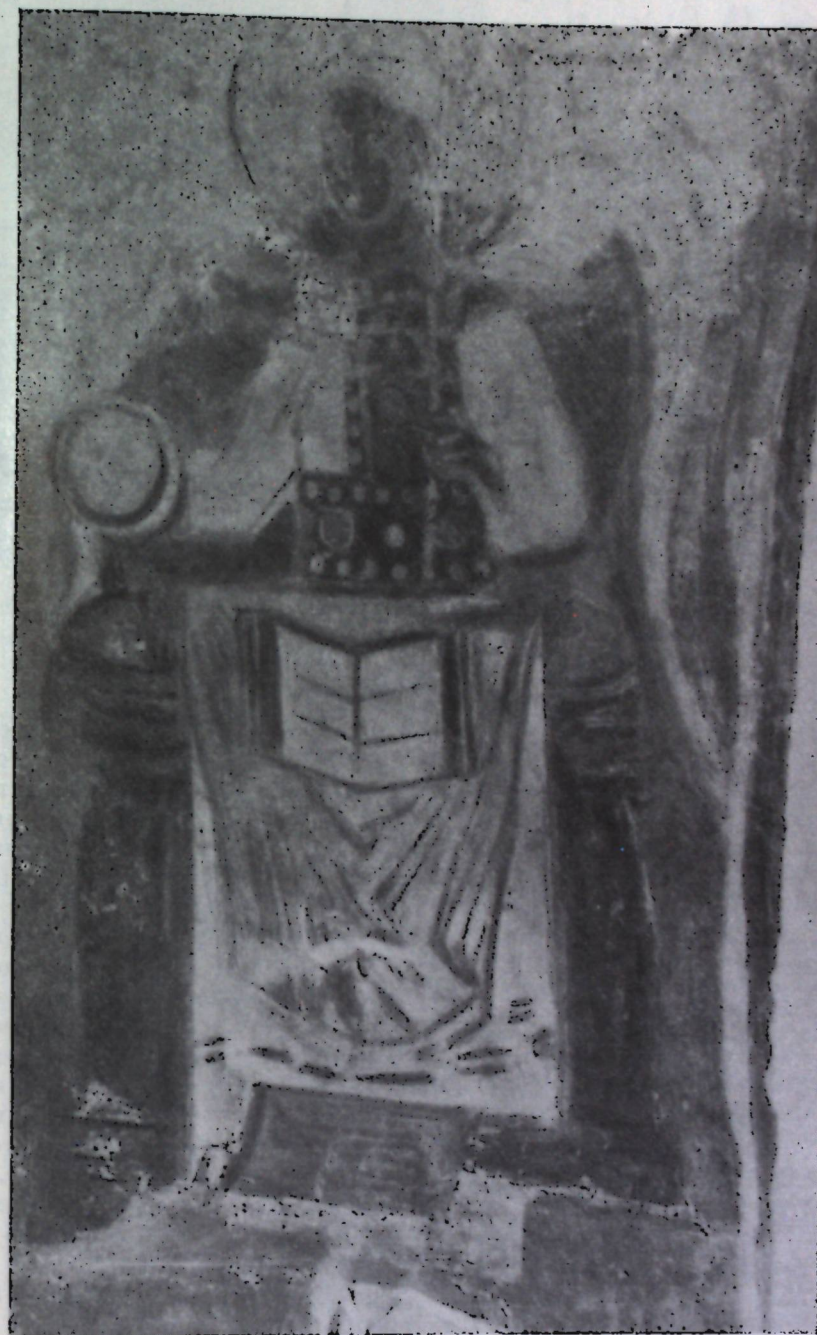
Фигуры апостолов, Христа, богородицы, Иоанна Предтечи и ангелов из «Страшного суда». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.



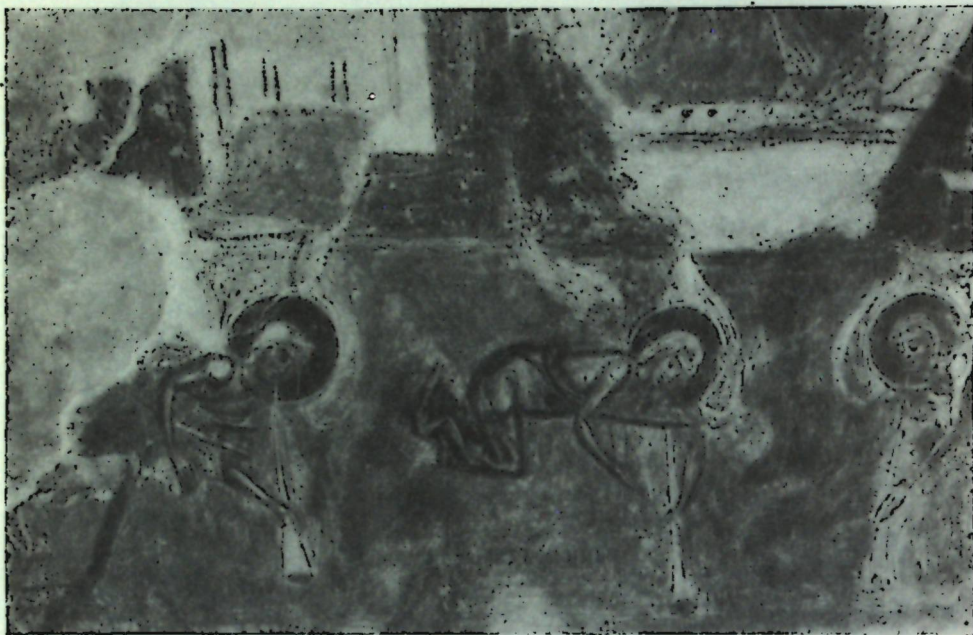
Голова пророка из «Страшного суда». Деталь росписи снеогогорского собора. 1313 г.

занятной форме отразились представления наших далеких предков об историческом процессе: на смену персидскому царству пришло эллинское, на смену эллинскому — римское, на смену римскому — царство антихриста. Изображенная справа в рост фигура пророка (стр. 102), от которой уцелела лишь нижняя часть, может быть расшифрована только как образ Даниила, ибо именно у него встречается пророчество о четырех царствах.

В ниже расположенном регистре находится весьма интересная композиция — «Земля, отдающая мертвых» и «Море, отдающее утопленников» (стр. 102)⁴³. В наглядной форме иллюстрируется здесь та мысль, что на суд явятся все без исключения, в том числе и съеденные хищными зверями, и утонувшие. Наверху представлена фигура трубящего ангела (перед ним надпись — «ангелъ трубить»). Слева художник дал фигуру страшного зверя, изрыгающего из пасти части человеческого тела. На звере сидит верхом женщина, чья голова окружена ромбовидным нимбом. В правой поднятой



Ангел позади трона из «Страшного суда». Деталь росписи снеогогорского собора. 1313 г.



Трубящие ангелы из «Страшного суда». Деталь росписи снеогогорского собора. 1313 г.

руке она держит сосуд, к которому тянется змея. Тело змеи образует сложные извивы, напоминающие по своему очертанию начальную букву слова «земля». Женщина придерживает змею левой рукой. Позади зверя представлены шесть полуфигур в саванах, выходящие из гроба; передняя из них ухватила за хвост змеи. Над группой восстающих из мертвых мы видим черного ворона. Это олицетворение «земли» находит себе близкую аналогию в погибшей фреске Нередицы⁴⁴.

Не менее интересна персонификация «моря», в которой своеобразно преломились далекие античные отголоски и сказочные народные представления (стр. 102). На рыбе со звериной мордой и веерообразным хвостом плавает по морю старец. На голове его, окруженной ромбовидным нимбом, корона; в правой поднятой руке он держит однопарусный кораблик. Вокруг этого олицетворения моря плещутся рыбы, среди которых привлекают к себе внимание рыбки-коньки с острыми мордочками, с открытыми пастьми, с парой лап и поднятыми плавниками. Здесь особенно ясно бросается в глаза, как в храмовую роспись широким потоком проникают народные, сказочные мотивы, вносящие в изображение «Страшного суда» тот элемент занимательности, который помогал простому зрителю воспринимать эту чисто церковную по своему содержанию композицию⁴⁵.

Нижний регистр северной стены заполнен изображением «ада». В верхнем левом углу представлен летящий ангел с трубой (см. стр. 102). Под ним стоит крылатый белый чертик, чья светлая фигура четко выделяется на темном коричневом фоне (стр. 103). Художник придал этой фигуре, с ее тоненькими ножками и ручками, нарочито гротескную трактовку. Перед чертиком сидит грузная нагая фигура, олицетворяющая «богача». Левая, несколько согнутая в локте, рука вытянута вдоль тела, правой поднятой рукой богач указывает на свой открытый рот. Он просит Авраама послать к нему пребывающего в раю нищего Лазаря, дабы последний облегчил его



Трубящий ангел из «Страшного суда». Деталь росписи снеогогорского собора. 1313 г.



Апокалипсические звери, олицетворяющие «четыре царства», персонификации «земли» и «моря», грубящий ангел и пророк Даниил из «Страшного суда». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.



Чертик, фигура «богача» и сатана с Иудой из «Страшного суда». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.

адские страдания и, омочив свои перста в воде, прохладил бы ему язык. Расположенная тут же надпись дает пояснение изображенной сцене — «Авраме пошли ми Лазоря да вга.... ть ми языко»⁴⁶. Этот примечательный эпизод, подробно рассказанный в Евангелии от Луки (XVI, 19—25), отражает демократические тенденции раннего христианства⁴⁷. В притче о Лазаре повествуется о том, как бедняк попал в рай, т. е. на лоно Авраамово, богач же угодил в ад, откуда он тщетно взывал о помощи. В ответ богач услышал от Авраама следующие слова: «чадо! вспомни, что ты получил уже доброе твое в жизни твоей, а Лазарь злое; ныне же он здесь утешается, а ты страдаешь». Эпизод с Лазарем и богачом, введенный в композицию «Страшного суда», выполнял двойную идеологическую функцию: с одной стороны, он осуждал богатых и превозносил бедных; с другой же — он как бы призывал бедняков мириться со своим положением, обещая им счастье в «царствии небесном». Католическая и православная церковь не очень почитали эту притчу, ограничиваясь изображением Авраама с Лазарем на его лоне; о мучающемся же в аду богаче средневековые теологи предпочитали не вспоминать, иначе им пришлось бы серьезно задуматься над их собственной судьбой. Вот почему этот сюжет не получил широкого распространения в средневековом монументальном искусстве, находившемся под пристальным надзором церкви⁴⁸. Чаще он встречается в миниатюрах⁴⁹, на произведениях прикладного искусства⁵⁰, в народных картинах⁵¹. О мучающемся в аду богаче любят повествовать и духовные стихи⁵². В монументальной же пластике и монументальной живописи образ богача почти отсутствует. Вот почему снетогорская фреска, особенно после гибели аналогичного изображения в Нередице, представляет такой исключительный интерес. Она убедительно свидетельствует о силе народных традиций в древнерусском искусстве.

В правой части нижнего регистра представлена фигура сатаны, восседающая на белом змее с серой спиной. У змея две головы — одна спереди,

другая сзади; раскрытые зубастые пасти изрыгают огонь. Сатана облачен в короткое, до колен, одеяние. У него крупное, широкое лицо, обрамленное окладистой белой бородой и седыми волосами, расходящимися в стороны наподобие иглообразных лучей; примечательной деталью являются и длинные белые усы. В левой руке сатана держит фигурку предателя Иуды; правая, поднятая рука, указывает в пространство над головой богача, где изображение не сохранилось. На руках и ногах сатаны оковы. Между кистью его правой руки и головой идет надпись — «сотона». В нижнем правом углу сохранились остатки другой надписи — «. огни негасимом». Наиболее примечательна третья надпись, расположенная позади фигуры богача, над изображенной внизу короной: «Святополокъ». Здесь художник, несомненно уже по собственной инициативе, поместил в ад того Святополка Окаянного, которого он привык рассматривать на основе «Сказания о Борисе и Глебе» как самого большого, после Иуды, злодея. Недаром в сказании говорится, что от могилы Святополка исходил «смрадь злыи на показание чловѣкомъ»⁵³.

Снетогорская композиция «Страшного суда» изобилует апокалипсическими мотивами, часть которых не встречается в ранних памятниках (престолы, фигуры пророков). Примечательны в ней и такие детали, как изображенный в движении «Денсус», как олицетворяющие четыре царства звери, как персонификации «земли» и «моря». Совершенно уникальна намекающая на Святополка корона. Весьма характерен также образ мучающегося в аду богача, который, вряд ли был особо приятен псковскому духовенству. Наконец, следует особенно подчеркнуть, что в снетогорскую фреску нашли себе доступ сказочные мотивы, насытившие совсем новым содержанием традиционные образы моря, земли и сатаны.

В целом иконография снетогорской росписи, особенно при сравнении ее с иконографией памятников XII в., обнаруживает ряд существенно новых тенденций. Это прежде всего — широчайшее использование апокрифических источников (протоевангельский цикл, «Успение»), что привело к обогащению традиционной тематики и к усложнению иконографических изводов. Это — насыщение старых композиций новыми образами и деталями («Страшный суд»). Это — использование в росписи оригинальных, специфически русских иконографических типов («Покров», «О тебе радуется»), истоки которых восходят к XIII в. Можно без преувеличения утверждать, что снетогорская роспись дает среди памятников русской монументальной живописи XII — раннего XIV в. наибольшее количество неожиданных решений и смелых отступлений от общепринятых иконографических канонов.

При богатстве и новизне содержания снетогорских фресок особенно бросается в глаза наличие в них многих архаических черт. Хотя эти фрески были исполнены в 1313 г., по своему стилю они тяготеют к памятникам зрелого XII в. Большинство фигур отличается сравнительно тяжеловесными пропорциями, причем их движениям свойственна прямолинейность и угловатость. Фигуры распадаются по плоскости; их одеяния, обработанные в подражание иконным асистам белыми линиями, ложатся жесткими, мало ритмичными складками. Лица, с большими, пронзительно глядящими глазами и крупными, мясистыми чертами, сохраняют еще немало от суровости искусства XII в. В многофигурных композициях художники избегают ставить фигуры друг за другом, предпочитая рядоположение. Там, где изображаются архитектурные кулисы, входящие в их состав здания выдаются своим массивным, нерасчлененным характером, что делает их совсем не похожими на столь типичные для фресок XIV в. легкие постройки павильонного типа. Во всем этом сказывается преемственная связь с тра-

дициями XII в. Недаром отдельные головы из снетогорских фресок, как, например, головы ангелов (несущих апостолов), из «Успения», так живо напоминают образы аркажской росписи (юноша с корзиной на плече)⁵⁴.

Отмечая архаизм стиля снетогорских фресок, мы одновременно не должны закрывать глаза и на то новое, что этот стиль в себе содержит. Развивая живописные тенденции таких памятников монументальной живописи позднего XII в., как Аркаж, Старая Ладога, Нередица, работавшие в снетогорском монастыре художники пишут в особо смелой и энергичной манере, во многом уже предвосхищающей более гибкую живописную систему XIV в. Они пользуются резкими, сильными бликами, которые, подобно вспышкам, освещают темные лица святых пронзительно ярким светом. Такая трактовка лиц уже намечается в новгородских росписях позднего XII в., но там она носит более статический характер, причем блики нередко образуют орнаментальные узоры, своего рода орнаментальную вязь⁵⁵. В снетогорских фресках блики распределяются гораздо более свободно и непринужденно. При помощи этих бликов художники умело моделируют лица своих святых, поражающие необычайным реализмом и выражением какой-то неистовой силы. Один из художников даже не останавливается перед тем, чтобы изобразить святого с вставшими дыбом волосами. Подвизавшиеся в снетогорском соборе мастера кажутся уже охваченными «сумлениями и шатаниями» XIV в., и их искусство как бы содержит ту сердцевину, из которой позднее выросли псковские ереси.

Свободная, живописная манера письма снетогорских мастеров неразрывно связана с практиковавшимся ими методом работы. Даже в самых сложных композициях они не пользовались графией, применяя последнюю лишь для фиксации окружностей нимбов и сфер. Они довольствовались беглым рисунком, нанося его черной краской на нижний слой штукатурки⁵⁶. Это принуждало их работать крайне быстро, так как они писали на том втором слое штукатурки, который лишен был какой-либо графической подготовки. Такого рода методика толкала на путь особо свободной трактовки формы. Решающей здесь была работа кистью, поскольку отсутствовал линейный ориентир в виде графы. Этим объясняется не только свободная манера письма снетогорских фресок, но и наличие в них большого количества погрешностей в рисунке, что особенно наглядно выступает в небрежной трактовке конечностей и драпировок.

Снетогорские мастера, несомненно, пользовались более яркими красками по сравнению с теми, которые мы теперь видим⁵⁷. Подобно Феофану Греку, они отдают предпочтение терракотовому цвету, извлекая из него различные оттенки — то кирпично-красные, то розовые, то желтоватые. Помимо этого, они пользуются еще белыми, желтыми и голубыми тонами, к которым присоединяются в незначительном количестве темно-вишневый багор, в разбеле приобретающий фиолетовый оттенок, и голубовато-зеленый. Их скупая палитра превосходно гармонирует с архаическим строем форм. Столь излюбленный псковскими живописцами чистый зеленый цвет отсутствует в снетогорской росписи. Лица имеют темный, коричневатокрасный оттенок, с которым контрастируют сочные белые света, нанесенные жирной кистью. Эти света даются в таком изобилии, что лица приобретают необычайную психологическую напряженность. Для авторов снетогорской росписи света и блики были тем средством, при помощи которого они достигали большой эмоциональности искусства, несомненно, должно было полное свежести и непосредственности искусство, несомненно, должно было понравиться Феофану Греку, если бы оно попало ему на глаза. И кто знает, быть может знаменитый мастер имел возможность ознакомиться со снетогорскими фресками и через них вплотную соприкоснуться

с той древнерусской живописной традицией, которая бытовала на новгородско-псковской почве с XII в.

При фрагментарности и плохом состоянии сохранности снетогорских фресок⁵⁸, а также учитывая то, что не все еще из них раскрыты, трудно делать какие-либо далеко идущие выводы относительно количества работавших в соборе мастеров. По-видимому, их было не менее трех. Но определить индивидуальный стиль каждого из них сейчас еще не представляется возможным. Есть основание полагать, что такие росписи, как «Страшный суд», «Успение» и «Сшествие св. духа», принадлежат трем различным мастерам. Наиболее одаренным из них был автор последней фрески и близких к ней по стилю изображений («Проповедь Христа во храме», фигуры святых на восточной стене северного рукава, «Снятие со креста», ангел «Благовещения» и др.). Написанные им лица особенно выразительны; он широко пользуется бликами и светами, придающими его образам решительный, волевой характер. Среди работавших в Снетогорском монастыре художников он наиболее близок к мастерам XIV в. Более архаичен автор «Успения», еще тесно связанный с традициями искусства XII столетия. Его манера письма тяжелее, статичнее, он укрупняет черты лица и стремится сгладить резкость переходов от освещенных мест к затененным. Еще архаичнее автор «Страшного суда». Его образам присущ оттенок особого простосердечия и наивной непосредственности. Компонуя свою роспись, он в первую очередь стремится к наглядности рассказа, насыщая его сказочными элементами. Пишет он свободно и широко, но более сдержанно, чем автор «Сшествия св. духа».

Все говорит о том, что снетогорские росписи были выполнены местными псковскими мастерами. К сожалению, мы слишком мало знаем на сегодняшний день о псковской живописи XII — раннего XIV в., чтобы это положение могло найти себе солидную научную аргументацию. Почти отсутствует материал для сравнения, сохранившиеся памятники случайны, причем распределяются они во времени крайне неравномерно. Но все же основные контуры псковской школы живописи достаточно прояснились в результате открытий последних десятилетий, чтобы можно было делать кое-какие выводы уже сейчас⁵⁹. Это одна из самых почвенных, самых самобытных школ древней Руси. Создаваемые ее художниками образы отличаются особой свежестью, непосредственностью, импульсивностью. Они лишены аристократической утонченности, на них лежит отпечаток большого демократизма, в них почти всегда содержится здоровое реалистическое ядро. Псковские мастера любят вводить в свои иконы и фрески чисто русские лица, любят резкие высветления, любят совсем необычные для византийской палитры колористические решения, которым свойствен особый драматизм и какая-то внутренняя напряженность. Все эти черты, характерные для произведений псковской школы, мы находим и в снетогорских росписях. Среди древнерусских фресок XII — раннего XIV в. они представляют самую демократическую, самую народную линию развития. Они овеяны фольклорным ароматом, в них широчайшим образом использованы апокрифические источники, они включают в себя совсем необычные иконографические детали и новые, чисто русского происхождения иконографические типы («Покров», «О тебе радуется»). Именно эта широкая народная основа снетогорских росписей и делает их столь близкими романским фрескам⁶⁰. Но здесь надо говорить не о взаимном влиянии, а о глубоком внутреннем родстве, обусловленном тем, что и на Руси, и на романском Западе наиболее живым источником искусства было широкое народное творчество.

Принадлежность снетогорских росписей псковским мастерам можно было бы обосновать и более конкретными аналогиями. Колорит росписей

находит себе ближайшую параллель в мелетовских фресках от 1465 г.⁶¹, архаические композиционные приемы протоевангельского цикла — в клеймах псковской иконы Ильи Пророка в Гос. Третьяковской галерее (конец XIII — начало XIV в.)⁶², резкость высветлений — в таких псковских иконах XIV в., как «Собор богородицы» в Гос. Третьяковской галерее и «Сшествие во ад» в Гос. Русском музее⁶³. Весьма также характерна для памятников псковской школы разделка одеяний при помощи белых линий, подражающих столь излюбленным псковскими иконописцами асистам.

Каково историческое место снетогорских фресок в истории древнерусской монументальной живописи? Напрасно было бы искать в них, вслед за М. В. Алпатовым, следов влияния византийского искусства палеологовского времени⁶⁴. Как мы уже это неоднократно подчеркивали, снетогорские фрески примыкают к новгородским традициям позднего XII—XIII в. Их ярко выраженные народные черты, их реалистические элементы, их живописные тенденции — все это нам уже знакомо по росписям Аркажа и Нередицы, все это уже встречается на новгородских иконах XIII в., особенно в более свободных изображениях, украшающих их поля⁶⁵. В этом отношении снетогорские росписи логически завершают линию развития искусства позднего XII—XIII в. Ничего специфически «палеологовского» в них нет; все то, что мы в них находим, сложилось в рамках местного новгородско-псковского развития. В весьма своеобразной форме сочетают они в себе композиционные приемы русского монументального искусства XII—XIII вв. с настолько ярко выраженной живописностью, что последняя создает у зрителя обманчивую иллюзию, будто он имеет дело с памятником неозаллинистического круга. На самом же деле в снетогорских фресках лишь делаются последовательные выводы из того, что было уже заложено в фресковых циклах позднего XII в. Но произошло это не под влиянием извне, а на основе использования местных новгородско-псковских традиций.

Ставя так вопрос, мы отнюдь не собираемся отрицать и все то новое, что содержится в снетогорских фресках и на что мы уже неоднократно обращали внимание, — их больший реализм, и их большую жизненность, их большую живописность, наконец, сложность их иконографических источников. Все это сближает снетогорские росписи с памятниками XIV в. Однако только сближает, потому что в один ряд с этими памятниками они все же не могут быть поставлены. В этом отношении они уступают даже достаточно архаическим изображениям на «Васильевских вратах»⁶⁶. Их историческое место лучше всего определяется как промежуточное между памятниками позднего XII—XIII в. и второй четверти XIV столетия. И если для них искать принципиально близкой исторической аналогии, то таковой являются лишь погибшие росписи церкви Николы на Липне, возможно возникшие около 1294 г. И в этих росписях «выразилось стремление к художественным образам более жизненным, чем прежде, к композициям более живым и драматизированным, полным движения»⁶⁷. Тем не менее стиль этой живописи, как верно отметил тот же Ю. Н. Дмитриев, «вовсе не порожден новым искусством «Византийского возрождения», возникшим в XIII—XIV веках. В ней нет решительно ничего от последнего, полного античных реминисценций. Но роспись церкви Николы на Липне дает разгадку, почему в XIV столетии искусство «Византийского возрождения» было так хорошо понято и освоено в Новгороде»⁶⁸. И эту же разгадку дают снетогорские фрески, ибо до 1348 г. Псков был еще не «молодым братом», а пригородом Новгорода.

Росписи Николы на Липне и снетогорского собора нельзя объяснить без учета тех глубоких социальных сдвигов, которые произошли в XII—XIII вв. в социальной жизни Новгорода и Пскова. Все большее ограничение власти

князя, рост значения веча, укрепление позиций широких ремесленных кругов — все это должно было привести к ослаблению византизмирующего течения и к постепенному вытеснению его местным искусством, сложившимся на основе местных традиций и широко усвоивших элементы народной культуры. Этот процесс шел ускоренным темпом в XIII в., но он был почти повсюду прерван татарским нашествием. Новгороду и Пскову повезло в том отношении, что они не знали монгольского ига. Поэтому их культура продолжала органически развиваться и на протяжении XIII столетия, которое для всей остальной Руси явилось временем страшного разгрома. И особое историческое значение таких памятников, как новгородские иконы XIII в. и псковские росписи, заключается в том, что они бросают яркий свет на наименее обследованный этап в истории русского искусства, который до недавнего прошлого рассматривался как зияющий пробел.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первое известие об открытии было опубликовано в «Записках Отд. русской и славянской археологии имп. Русск. археол. об-ва», 1913 (IX), стр. 316—317. Ср. А. Мацулевич. Фрагменты стенописи в соборе Снетогорского монастыря — «Записки Отд. русской и славянской археологии имп. Русск. археол. об-ва», 1915 (X), стр. 35.

² В 1928—1929 гг. были раскрыты фрески на северной и южной сторонах восточной стены транспта (фигуры святых в нижнем регистре, «Снятие со креста», «Жены-мироносицы у гроба господня», благовествующий ангел, «Проповедь Христа во храме», «Сошествие св. духа», голова богородицы из «Благовещения», «Рождество богородицы»), на северной стене (верхняя часть «Успения») и на западной стене (Христос, богородица, Предтеча, три ангела, трубный ангел, сидящие апостолы; ангел, развертывающий небесный свиток, херувим из «Страшного суда»). В 1931 г. специальная комиссия проверяла состояние раскрытых фресок и частично было раскрыто «Введение во храм». В 1933—1934 гг. производились укрепления фрескового грунта. В 1948 г. велась дальнейшая работа по раскрытию фресок на северном своде, на большей части северной стены и на всей западной стене транспта («Распятие» и «Сошествие во ад», «Успение», цикл сцен из жизни Иоакима и Анны), а также на западной стене продольного нефа («Страшный суд»). В 1949 г. расчищались фрески в южном рукаве («Воскрешение Лазаря», «Сретение», «Крещение», «Бегство в Египет», «Вход в Иерусалим»), на юго-восточном парусе (фигура евангелиста) и на южной и восточной арках центрального барабана.

³ Псковские летописи, вып. 1. Приготовил к печати А. Н. Насонов. М.—Л., 1944, стр. 14. II Псковская летопись отмечает под 6819 (1311) г., что «свершена бысть церковь камена святых Богородица на Снетной горѣ при игумене Иовѣ». См. Псковские летописи, вып. 2. Под ред. А. Н. Насонова. М., 1955, стр. 22.

⁴ В. Суслов. Материалы к истории древней новгородско-псковской архитектуры. — «Записки имп. Русск. археол. об-ва», 1888 (III), стр. 243.

⁵ И. Грабарь. История русского искусства, т. I, стр. 243—244.

⁶ Н. Окулич-Казарин. Спутник по древнему Пскову. Изд. 2. Псков, 1913, стр. 298; А. Мацулевич. Указ. соч., стр. 43; А. Некрасов. Древний Псков. М., 1923, стр. 20; Н. Воронин. Древнерусские города. М.—Л., 1945, стр. 49; Ю. Спегальский. Псков. А.—М., 1945, стр. 40; «История русской архитектуры. Краткий курс». М., 1951, стр. 43 (текст Н. И. Брунова). Все эти авторы правильно не сомневаются в приводимой летописями дате возведения снетогорского собора.

⁷ I Псковская летопись под 7001 (1493) годом; I Софийская летопись под 7001 годом.

⁸ См. А. Некрасов. Из области литературных источников древнерусского искусства. — «Среди коллекционеров», 1922, № 11—12, стр. 35—36. О снетогорских росписях см. А. Мацулевич. Указ. соч., стр. 35—52, 55—57; А. Некрасов. Древний Псков. Москва, 1923, стр. 30—33; А. Anissimoff. Les fresques de Pskov. — «Cahiers d'Art», 1930, стр. 10—12; «Masterpieces of Russian Painting». London, 1930, стр. 120, 123, табл. XLV, LV; L. Nadejda. The Pskov School of Painting. — «Art Bulletin», 1939 (XXI), стр. 188—191; Ю. Спегальский. Памятники зодчества в Пскове. — Сб. «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.—Л., 1948, стр. 160; Н. Чернышев. Искусство фрески в древней Руси. М., 1954, стр. 31—60.

⁹ Н. Чернышев. Указ. соч., стр. 33.

¹⁰ Приношу благодарность В. В. Филатову, который любезно предоставил в мое распоряжение отчет о реставрационных работах 1948 г. и общее описание снетогорской росписи. Последнее немало облегчило мне опознание ряда сюжетов и прочтение надписей.

¹¹ Ср. Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, стр. 154—155.

¹² K. Weitzmann. The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio. Princeton, 1951, табл. I—IX; G. Millet. Le monastère de Daphni. Paris, 1899, табл. XIX. В Кастельсеприо имеются изображения «Благовещения», «Посещения Елизаветы Марией», «Испытания богородицы водою обличения», «Явления ангела Иосифу», «Путешествия в Вифлеем»; в Дафни — «Благовестия Анне», «Благовестия Иоакиму», «Принесения Марии первосвященникам», «Введение во храм».

¹³ Ш. Амранашвили. История грузинского искусства. М., 1950, стр. 182—183. В Атели сохранились следующие композиции: «Отвержение даров», «Иоаким у стада своих», «Благовестия Анне», «Благовестия Иоакиму», «Встреча у Золотых ворот», «Рождество богородицы», «Введение богородицы во храм», «Первые семь шагов богородицы», «Благовещение», «Посещение Елизаветы Марией», «Испытание богородицы водою обличения», «Явление ангела Иосифу», «Рождество Христово», «Успение».

¹⁴ В. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 94; Н. Покровский. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. Изд. 3. СПб., 1910, стр. 260; Ю. Дмитриев. Стенные росписи. Новгорода, их реставрация и исследование. — Сб. «Практика реставрационных работ». М., 1950, стр. 160; В. Мясоедов — Н. Сычев. Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925, стр. 23. Среди росписей иоакимо-анненского придела в киевской Софии расчищены следующие композиции: «Благовестия Анне», «Встреча у Золотых ворот», «Рождество богородицы», «Обручение Марии», «Благовещение у колодца», «Благовещение», «Целование Марии и Елизаветы». Среди нераскрытых фресок западной стены южного нефа в Спасо-Мирожемском соборе можно опознать такие композиции, как «Принесение даров», «Отвержение даров», «Беседа Иоакима и Анны», «Благовестия Иоакиму», «Благовестия Анне», «Встреча у Золотых ворот», «Вторичная беседа Иоакима и Анны», «Рождество богородицы», «Ласкание девы Марии», «Принесение Марии первосвященникам», «Введение во храм». В жертвеннике аркажской церкви от некогда обширного богородичного цикла уцелели лишь ныне расчищенные «Ласкание девы Марии», «Благословение Марии», «Моление о посохах», «Обручение Марии», «Иосиф ведет Марию в дом свой», «Посещение Елизаветы Марией», «Благовещение у колодца», «Сомнение Иосифа». В Нередице протоевангельский цикл был представлен следующими сценами: «Отвержение даров Иоакима и Анны», «Беседа Иоакима и Анны», «Иоаким у стада своих», «Рождество богородицы», «Введение во храм», «Успение».

¹⁵ Слева изображен престол, правее которого стоят две фигуры с согнутыми правыми руками. Справа представлены Иоаким и Анна. К ним приближается фигура старца с длинной раздвоенной бородой; правой рукой он толкает в плечо Иоакима. Этот сюжет встречается среди миниатюр ватиканской рукописи «Омний Иакова Коккиноваского» [Vat. gr. 1162, л. 8 об.; см. C. Stornajolo. Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vat. gr. 1162) e dell'Evangelario greco Urbinate (Cod. Vat. Urb. gr. 2). Roma, 1910, табл. 4] и в росписях Нередицы и Волоотова. В волоотовской фреске сцена «Отвержения даров» получила особенно выразительное воплощение: фигуры Иоакима и Анны представлены дважды — приносящими дары и возвращающимися домой с отвергнутыми дарами, причем во втором эпизоде в дверном проеме алтаря видна уходящая фигура священника.

¹⁶ От этой композиции сохранилась лишь часть сидящей на камне фигуры и летающая маленькая фигурка ангела в верхнем правом углу. Вся средняя часть композиции и правый нижний угол заполнен новой штукатуркой. «Благовестия Иоакиму» — широко распространенный сюжет (он встречается и в Волоотове).

¹⁷ Слева стоит в молитвенной позе Анна. Перед ней дерево с тремя большими листьями. Справа от дерева представлена женская фигура. Голова ее окружена нимбом. Ее поднятые руки с обращенными к зрителю ладонями находятся на уровне груди. Фигура окружена светлой охряной мандорлой. Сверху слетает ангел. В этой сцене непонятна противостоящая Анне фигура, отсутствующая в канонических изображениях данного эпизода (ср. Cod. Vat. gr. 1162, л. 16 об. C. Stornajolo. Указ. соч., табл. 6; фреску в волоотовской церкви и мн. др.). Здесь можно было бы усматривать изображение служанки Анны, Юдифи, чья фигура встречается на рельефе колонны Кивория в Сан Марко. Но против этого предположения говорят нимб и мандорла. См. H. von der Gabelentz. Die mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig, 1903, стр. 26—27.

¹⁸ Слева стоит Анна, справа — Иоаким. Правее представлено дерево с четырьмя листообразными кронами. Имеющиеся слева и справа утраты заполнены новой штукатуркой. «Встреча у золотых ворот» фигурирует в более развернутом варианте среди росписей киевской Софии, аркажской церкви и волоотовского храма.

¹⁹ В центре, под киворием, стоит маленькая Мария. По сторонам от нее сидят Иоаким (слева) и Анна (справа). Позади Анны виднеются две палаты — с двускатной и плоской крышей. Левая и нижняя правая части композиции утрачены. Ср. Cod. Vat. gr. 1162, л. 57 об. C. Stornajolo. Указ. соч., табл. 23.

²⁰ Слева стоят Иоаким и Анна, которая держит на руках Марию. Слева стол (фигуры

сидящих за ним священников утрачены). Ср. Cod. Vat. gr. 1162, л. 44 об.-С. Stornajolo. Указ. соч., табл. 17.

²¹ От этой композиции сохранились фигура коленопреклоненного Захарии и часть покрытого клетчатой тканью престола. Ср. фрески аркажской церкви и вологовского храма.

²² Слева сохранилась фигура Захарии, над которой были изображены палаты с двускатной крышей. Представленная в центре фигура Марии дошла в фрагментарном виде. Стоящий справа Иосиф дан в энергичном движении, его голова и туловище повернуты влево. Ср. Cod. Vat. gr. 1162, л. 100.-С. Stornajolo. Указ. соч., табл. 41, и фрески киевской Софии, аркажской церкви и вологовского храма.

²³ Фигуры восседают на скамьях с подушками и подножиями, усыпанными жемчугом. Определение этого сюжета сделано мною на основании миниатюры Cod. Vat. gr. 1162, л. 108.-С. Stornajolo. Указ. соч., табл. 44.

²⁴ Слева стоит старец в священническом облачении. За ним виднеется палата с двускатной крышей. Со священником беседует Иосиф, обращенный к нему лицом. Спину к Иосифу стоит Мария, слегка запрокинувшая назад голову; она пьет из небольшого круглого сосуда. За фигурой богородицы вырисовывается палата. Этот апокрифический сюжет встречается уже на раннехристианских памятниках (пиксида из Керчи, пиксида в Кенсингтонском музее в Лондоне, крышки переплетов из собр. Кроффорда-Боткина, в Эчмиадзине, в парижской Национальной Библиотеке, кресло епископа Максимана). Он фигурирует также в росписях Кастельсеприо, Аteni, Зарамы, на створках складня из Убиси, а также в Cod. Vat. gr. 1162, л. 188.-С. Stornajolo. Указ. соч., табл. 80. Как доказал Д. В. Айналов [Три древнехристианских сосуда из Керчи.— «Записки Русск. археол. об-ва», 1892 (V), стр. 204—208], этот апокрифический сюжет восходит к легенде, возникшей в Палестине. Ср. A. Grabar. *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, v. II. Iconographie. Paris, 1946, стр. 236—238.

²⁵ В центре представлена фигура богородицы-оранты; над ней распростерт покров. По сторонам от богородицы изображены по три фигуры летящих ангелов. Внизу расположены две группы святителей и народов. Этот редчайший сюжет, не встречающийся на византийских памятниках, сложился, по-видимому, на русской почве. Впервые мы находим его на западных вратах суздальского собора, исполненных между 1230 и 1233 годами (И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. 6. СПб., 1899, рис. 103). Здесь композиция «Покрова» еще лишена строгой центричности, богородица стоит в профиль, обращаясь к молением к изображенному в правом верхнем углу Христу. Над ней развевается покров, по сторонам ее стоят ангелы. Почти в такой же позе представлена богородица на фрагменте разрозненной композиции, украшающей стену законченного в 1235 г. Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (А. Бобринский. Резной камень в России, вып. 1. Соборы Владимиро-Суздальской области XII—XIII столетия. М., 1916, табл. 40—2). Следующий этап развития темы «Покрова» представлен происходящей из Суздаля иконой в Гос. Третьяковской галерее («Вопросы реставрации», I, М., 1926, рисунок на стр. 53). Эта икона, относящаяся к середине XIV в., дает уже усложненный тип «Покрова»: стоящая богородица держит вместе с двумя расположенными по ее сторонам ангелами покров, внизу стоит на амвоне Роман Сладкопевец, фланкируемый двумя группами святителей и народов (во главе левой группы находится Андрей Юродивый). Здесь уже ясно выступает связь с легендой о явлении богородицы Андрею Юродивому во Влахернском храме в Константинополе. Снетогорская фреска занимает промежуточное место между изображениями на суздальских вратах и на стене собора в Юрьеве-Польском и иконой в Третьяковской галерее. По своему иконографическому составу она сложнее двух первых памятников и проще последнего. Об иконографии «Покрова» покойная Е. С. Медведова подготовила большую работу. См. В. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 110—111 (с указанием более старой литературы).

²⁶ На снетогорской фреске эта композиция еще лишена присущей более поздним памятникам строгой центричности. По-видимому, мы здесь имеем один из первых этапов в кристаллизации этой новой темы, не известной византийской иконографии. Любопытно отметить, что самые ранние изображения «Покрова» (на суздальских вратах и на стенах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском) также лишены той центричности, которая в дальнейшем стала характернейшей чертой и этой композиции. Об идейном замысле композиции «О тебе радуется» см. В. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 111.

²⁷ L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev. *La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe.— «Byzantinoslavica»*, 1931 (III), стр. 151. Самое раннее изображение этого эпизода сохранилось на суздальских вратах, в сцене «Святыя Богородицы тело несут ко гробу». См. И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. 6. СПб., 1899, стр. 67. На миниатюре греческого евангелия XIII в., хранящегося в Амброзиане (Д. 67 sup.), эпизод с Афонием фигурирует уже в сцене «Успения».

²⁸ L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev. Указ. соч., стр. 140—141. Ср. Н. Кондаков. Византийские эмали собрания А. В. Звенигородского. СПб., 1892, стр. 150—152, рис. 151; A. Grabar. *La peinture religieuse en Bulgarie*. Paris, 1928, стр. 276; В. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 44.

²⁹ С. Tischendorf. *Apocalypses apocryphae*, Lipsiae, 1866, p. 97—99, 116; И. Порфирьев. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях. СПб., 1890, стр. 84, 286.

³⁰ Ср. O. Sinding. *Mariae Tod und Himmelfahrt*. Christiania, 1903; E. Staedel. *Iconographie der Himmelfahrt Mariens*. Strassburg, 1935; Liberato di Stolfi. *La morte e l'assunzione di Maria nell'arte.— «Atti del congresso nazionale Mariano di Frati Minori d'Italia. Studia Mariana»*, I. Roma, 1948, стр. 163—193; J. Hecht. *Die frühesten Darstellungen der Himmelfahrt Mariens.— «Das Münster»*, 4. Jahrg. стр. 1—12.

³¹ С. Tischendorf. Указ. соч., стр. 113—136. «История Успения богородицы» приписывается епископу сардскому Мелитону (II в.), но в действительности она была написана не ранее середины V в. Другое сказание связывается с именем Иосифа Аримафейского, к которому оно не имеет никакого отношения. Оба источника дошли до нас лишь в латинской версии.

³² Ср. E. Mâle. *L'art religieux du XIII siècle en France*. Paris, 1923, стр. 256, 291—292, 298.

³³ И. Толстой и Кондаков. Указ. соч., стр. 67, рис. 103.

³⁴ «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 33, 195.

³⁵ Старо Нагоричино, 1317 г.; Грачаница, около 1320 г.; Печ, около 1337 г.; Полошко, 1346—1355 гг.; Чучер, XV в. См. V. Petkov. *La peinture serbe du moyen âge*, v. I. Beograd, 1930, табл. 41а, 45, 68, 33b; v. II, Beograd, 1934, табл. CLI. Этот эпизод фигурирует и в композициях с изображением обступивших пустой гроб богородицы апостолов. См. L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev. Указ. соч., табл. X (фреска в Дечанах, 1348 г.).

³⁶ Жича, конец XIII в.; Матейч, 1356—1357; Марков монастырь, около 1371 г. См. L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev. Указ. соч., табл. IV, XIII—1; V. Petković. Указ. соч., II, табл. CLXIII.

³⁷ В. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 28. Ср. также изображение на Васильевских вратах 1336 г., где «Успение» объединено с «Вознесением богородицы». Мария представлена сидящей, в левой руке она держит пальмовую ветвь, как на витражах соборов Сана и Труа. Об этой ветке, знаке победы, говорится в гимне «Вознесения»: «*palmam praefert singularem*» (*Jacopia Voragine. Legenda aurea. De Assumpt.*). Ср. E. Mâle. Указ. соч., стр. 298; В. Лазарев. Васильевские врата.— «Советская археология», 1953 (XVIII), стр. 414, 418.

³⁸ См. H. von der Gabelentz. *Mittelalterliche Plastik in Venedig*. Leipzig, 1903, стр. 2—7, 26—31. В качестве литературных источников здесь использованы «Протоэвангелие Иакова» и «Евангелие Псевдо-Матфея». Среди представленных на колоннах сцен фигурируют «Изгнание Иоакима из храма»; «Анна со служанкой Юдифью»; «Моление Анны»; «Благовестие Анне»; «Благовестие Иоакиму»; «Жертвоприношение Иоакима»; «Целование Иоакима и Анны»; «Рождество богородицы»; «Второе жертвоприношение Иоакима»; «Иоаким приготавливает трапезу»; «Анна кормит грудью Марию»; «Отправление во храм» (дважды); «Введение во храм»; «Чудесное насыщение Марии во храме»; «Прощетный жезл Иосифа»; «Благовещение»; «Укоры Иосифа»; «Испытание водой обличения»; «Посещение Елизаветы Марией».

³⁹ Ср. Н. Тихонов. Памятники отреченной литературы. I—II. СПб., 1863; М. Сперанский. Апокрифические евангелия. М., 1895; М. Сперанский. История древней русской литературы. Введение. Киевский период. М., 1920, стр. 236—270; История русской литературы. I. Литература XI—начала XIII в. М.—Л., 1941, стр. 71—86. См. также С. Жебелев. Евангелия канонические и апокрифические. П., 1919, стр. 86—90. На Руси большой популярностью пользовалось «Первоевангелие Иакова», известное уже Киевской Руси не позднее XII в.

⁴⁰ Л. Мацулевич. Указ. соч., стр. 36—38.

⁴¹ Ср. Н. Покровский. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства.— «Труды VI археологического съезда в Одессе (1884 г.)», т. III. Одесса, 1887, стр. 313—314.

⁴² Н. Покровский. Указ. соч., стр. 335, 340—341. Ср. W. Molsdorf. *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*. 2 Aufl. Leipzig, 1926, стр. 255—256.

⁴³ Н. Покровский. Указ. соч., стр. 339—340. Ср. W. Molsdorf. Указ. соч., стр. 254—257.

⁴⁴ В. Мясоедов и Н. Сычев. Фрески Спаса-Нередицы, табл. LXXV—1.

⁴⁵ Для олицетворения «моря» ср. аналогичную фигуру из «Страшного суда» в Нередице (В. Мясоедов и Н. Сычев. Указ. соч., табл. LXXV—2).

⁴⁶ Слово вга... ты не поддается расшифровке.

⁴⁷ Об иконографии этого сюжета см. Н. Покровский. Указ. соч., стр. 299, 349; W. Molsdorf. Указ. соч., стр. 111—112, 117; E. Rosenthal. Abraham and Lazarus. Iconographical Considerations of a Medieval Book.—«The Pacific Art Review», 1945/46, стр. 7—23.

⁴⁸ Помимо Нередицы (В. Мясоедов и Н. Сычев. Указ. соч., стр. 14—15, табл. LXXIII, 2) и снетогорского собора, он фигурирует в росписи Дечан (1348). См. V. Petković. La peinture serbe du moyen âge, v. II. Beograd, 1934, стр. 45.

⁴⁹ Кодекс Григория Назианзина в Национальной библиотеке в Париже, gr. 510 (880—886 гг.; см. H. Omont. Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle. Paris, 1929, табл. XXXIV); Евангелирий Оттона III в Аахене X в. (S. Beissel. Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen, 1886, табл. 24); «Золотой Кодекс» в Готе, первая четверть XI в. (F. Piper. Evang. Kalend. 1853, стр. 26) и др.

⁵⁰ Крест принцессы Гунхильды, дочери короля Свенда Эстридсена, в Королевском музее в Копенгагене, XI в. (В. Мясоедов и Н. Сычев. Указ. соч., стр. 15); византийский рельеф XI в. в Музее Виктории и Альберта в Лондоне (A. Goldschmidt und K. Weitzmann. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X—XIII Jahrhunderts. II. Berlin, 1934, стр. 60, табл. XLV, 123); капитель XII в. монастырского дворика в Монреале (O. Demus. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949, стр. 102) и др.

⁵¹ Д. Ровинский. Русские народные картинки. СПб., 1881, III, стр. 1—4; IV, стр. 519—520.

⁵² Ср. Ф. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861, стр. 152—153.

⁵³ Н. Гудзий. Хрестоматия по древней русской литературе XI—XVII вв. М., 1938, стр. 76.

⁵⁴ В. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 9.

⁵⁵ В. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 10, 11, 12, 13, 15.

⁵⁶ Наблюдение В. В. Филатова.

⁵⁷ Ср. Н. Чернышев. Указ. соч., стр. 34, 43, 54—55.

⁵⁸ Необходимо принимать во внимание резкое ослабление интенсивности красок, вызванное лежавшими поверх них штукатурным слоем и слоем побелки.

⁵⁹ См. J. Grabar. Die Malerschule des alten Pskow.—«Zeitschrift für bildende Kunst», 1929/30, стр. 3—9; A. Anissimoff. Les fresques de Pskov.—«Cahier d'art», 1930, стр. 5—20; L. Nadejda. The Pskov School of Painting.—«Art Bulletin», 1939 (XXI), стр. 183—191; Ю. Дмитриев. Путеводитель. Государственный Русский музей. Древнерусское искусство. Л.—М., 1940, стр. 33—34; История русского искусства, т. II. М., 1954, стр. 340—373 (глава В. Н. Лазарева «Живопись Пскова»).

⁶⁰ Ср. P. Michel. Fresques romanes des églises de France. Paris, 1949. Эта книга содержит хорошие цветные репродукции романских фресок Франции, в которых также широко используются терракотовые тона.

⁶¹ Ю. Дмитриев. Мелетовские фрески и их значение для истории древнерусской литературы.—«Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы», т. VIII, стр. 403—412.

⁶² «История русского искусства», т. II, стр. 356—357.

⁶³ Там же, стр. 358, 359, 361, цветные таблицы при стр. 360 и 366; Ю. Дмитриев. Путеводитель, стр. 30.

⁶⁴ A. Alpatov—N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, стр. 341.

⁶⁵ В. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 29, 31, 32, 35.

⁶⁶ Ср. В. Лазарев. Васильевские врата.—«Советская археология», 1953 (XVIII), стр. 386—442.

⁶⁷ Ю. Дмитриев. Церковь Николы на Липне в Новгороде.—Сб. «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.—Л., 1948, стр. 74.

⁶⁸ Ю. Дмитриев. Церковь Николы на Липне в Новгороде, стр. 73. Ср. Ю. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование.—Сб. «Практика реставрационных работ», стр. 165.

В. В. Филатов

ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ И СОСТОЯНИЕ СНЕТОГОРСКИХ РОСПИСЕЙ

Фресковые росписи стен собора Рождества богородицы в Снетогорском монастыре под Псковом, выполненные в 1313 г., кроме их большого историко-художественного значения, представляют существенное звено и в истории развития техники русской монументальной живописи.

Во время Великой Отечественной войны памятник получил значительные повреждения, потребовавшие специальных реставрационных работ.

В процессе реставрации, одновременно с укреплением отставшей от кладки древней штукатурки с фресковой живописью, велось обследование тех участков стен и сводов, которые были покрыты позднейшими известковыми наслоениями. В результате этой работы удалось раскрыть значительную поверхность древних росписей¹. Так, в 1948 г. были расчищены все сохранившиеся росписи в западной части среднего нефа (композиция «Страшного суда»), значительное количество росписей северной части трансепта («Богородичный цикл» на западной стене и «Распятие» на своде), росписи в жертвеннике и сделаны пробные расчистки в диаконике². Завершение основных реставрационных работ падает на 1949 г., когда было проведено обследование южной части трансепта.

Росписи собора совершенно не имели следов позднейших живописных поновлений; высказанное Л. А. Мацулевичем мнение о том, что изображения святителей в центральной абсиде имеют следы красочных записей³, в процессе реставрации и раскрытия росписей не подтвердилось. Вся фресковая живопись была покрыта лишь толстым слоем многократных позднейших известковых побелок и частично слоем штукатурки различной толщины. Последний заходит на фресковую живопись только на участках, смежных со вставками поздней штукатурки, которой заполняли места выпадов ее первоначального слоя. При обследовании стен в 1948 г. было установлено, что прочность соединения позднейших штукатурных слоев и побелок с по-

¹ Основные этапы раскрытия фресок из-под известковой побелки и местами из-под слоя штукатурки указаны в статье В. Н. Лазарева «Снетогорские росписи».

² В экспедиции 1948 г. принимали участие реставраторы: Е. А. Домбровская, Д. Е. Брягин, П. Е. Брягин и автор этих строк. Научное руководство осуществлял Ю. Н. Дмитриев.

³ Л. Мацулевич. Фрагменты стенописи в соборе Снетогорского монастыря.—«Записки Отд. русской и славянской археологии имп. Русского археол. об-ва», 1915 (X), стр. 35—37.

верхностью фресок не везде одинакова (стр. 115). В некоторых местах (их сравнительно немного) побелка сама отстала от фресковой поверхности и частично отвалилась; в большинстве же побелка и слой позднейшей штукатурки имели достаточно прочную механическую связь с поверхностью фрески (в процессе реставрационных работ они с трудом отделялись от живописной поверхности при помощи медицинских скальпелей); местами побелка сцементировалась с поверхностью фресок и удалялась с еще большими трудностями.

Сохранность раскрытых росписей не везде удовлетворительна, так как красочный слой повсеместно имеет мелкие утраты и потертости, которые в верхних частях стен и на сводах особенно многочисленны. Поверхность росписи в этих местах, вероятно, специально стерта и поцарапана (возможно, она обработана крупным песком) для увеличения сцепления последующей побелки с первоначальным слоем. Наше предположение подтверждается тем фактом, что под побелкой, на поверхности фресковой росписи, нет следов копоти, которые должны были бы остаться от пожара 1493 г.¹ Копоть сохранилась лишь поверх росписи в жертвеннике, где промывка с песком, очевидно, не проводилась, так как там сделаны обычные насечки. Такая обработка поверхности штукатурки с фресковой росписью была проделана около 1581 г., когда живопись наглухо забелили.²

Кроме указанных повреждений красочного слоя имеются большие утраты фрески вместе с первоначальным слоем штукатурки. Они наблюдаются по всем стенам, но особенно в нижней их части, на стенах алтарной абсиды и около растесанных оконных проемов. Совершенно отсутствуют росписи в барабане купола, который выложен заново, а также, возможно, не сохранились росписи в диаконике, но последний еще требует дополнительных обследований.

Большие повреждения зданию собора и фресковой росписи нанес взрыв колокольной Снетогорского монастыря, устроенный фашистами при их отступлении из Пскова. Сотрясение, вызванное взрывом колокольной, находившейся в непосредственной близости от северной стены собора, нарушило связь кладки стен и сводов, особенно в северной части здания. Штукатурный слой с фресковой живописью соответственно растрескался и во многих местах отстал от кладки стен. Крыша здания была почти полностью утрачена, отчего дождевая вода и снег попадали непосредственно на своды. Просачиваясь в кладку и штукатурку, замерзая там, вода разрывала и разрушала их, усугубляя разрушения, причиненные взрывом.

Во время реставрационных работ 1948—1949 гг. штукатурный слой с фресковой живописью закреплялся на стене посредством подведения штукатурного раствора под отставшие края этого слоя, т. е. проводилось так называемое бортовое укрепление. Заливка пустот, образовавшихся между штукатурным слоем и кладкой стены, не проводилась из-за отсутствия в нашей практике таких растворов, которые могли бы обеспечить надежную связь отставшего штукатурного слоя с мокрой кладкой стены.³ Вероятно,

¹ В лето 7001. Бысть пожаръ мѣсяца іюня въ 7 день, погорѣ Снѣтая Гора весь монастырь и церковь храмъ святыхъ Богородица». — Полное собрание русских летописей. т. IV. СПб. 1848, стр. 268.

² Н. М. Чернышев. Искусство фрески в древней Руси. М., 1954, стр. 33.

³ Практикуемый в 20—30-х годах способ укрепления отставших слоев штукатурки с кладкой посредством заполнения пустот гипсом себя не оправдал. Гипс, благодаря присущей ему гигроскопичности, поглощает воду из кладки стены, намокает. Воспринятая им вода, замерзая и охлаждаясь при температуре — 4° Ц, способствует разрыхлению гипса. Как показала практика, во всех памятниках центральной и северной полосы Союза, гипс через несколько лет, особенно в памятниках, где стены систематически отсыревают, превращается в порошкообразную массу.



Слой штукатурки и известковой побелки поверх фресковой росписи на северном склоне западной подпружной арки

от замерзания воды внутри слоя штукатурки связь между частицами штукатурки местами нарушилась, отчего она стала рыхлой и хрупкой, а верхний слой фресковой штукатурки сильно растрескался и отстал от подготовительного нижнего слоя штукатурки. Наиболее сильное разрыхление штукатурного слоя наблюдается в южной части алтарной абсиды, на регистре с изображениями святителей. Способ восстановления прочности штукатурного слоя в подобных участках до настоящего времени не найден. Укрепить разрыхленный штукатурный слой можно лишь посредством пропитывания его склеивающим и цементирующим составом. Вероятно, со временем придется применить какие-либо синтетические смолы. Но возможность применения их необходимо предварительно проверить на других, не уникальных памятниках.

Из-за систематического и длительного намокания кладки стен и сводов снетогорского собора (особенно во всей северной половине здания) поверхность штукатурки к 1948 г. была покрыта толстым пушистым слоем отложений солей. Основная масса их в 1948 г. состояла из игольчатых кристаллов, длиной до 5 см. Процесс выкристаллизовывания солей, происходящий очень быстро, является результатом испарения воды, прошедшей через кладку стен. Сложены стены здания из плит местного известняка, который в своем составе содержит большое количество солей магния и кальция, растворимых в воде.¹ Соли эти легко смахивались со стен мягкими щетками. Во время реставрационных работ 1948—1949 годов они были всюду удалены, но продолжали выступать вновь. Процесс

¹ Качественный анализ, проделанный Г. Н. Томашевич в химической лаборатории Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской в 1948 г., показал, что в составе кладки обнаружены: кремнезем, алюминий, железо, магний, кальций и незначительное количество уголекислоты. Солевые отложения поверх штукатурки состоят из равных количеств кальция, магния и уголекислоты, т. е. являются солями уголекислого кальция и уголекислого магния.



Живопись в западном люнете среднего нефа,
покрытая солями

солеобразования будет происходить до полного просыхания кладки стен (стр. 116 и 117).

Полная утрата, в результате взрыва, кровельного покрытия над жертвенником привела к тому, что к 1948 г. на внешней стороне его сводов выросло много травы, корни которой прошли сквозь кладку. От сырости стен и наличия трав на внутренней стороне северной стены центральной абсиды образовалось огромное пятно ярко-зеленого налета плесневых грибов или мха. На северной же части восточной стены (также в районе при-мыкания свода жертвенника), на композициях «Проповедь Христа во храме» и «Сошествие св. духа», наблюдаются черные пятна на фресковой поверхности¹. Пятна почернения пронизывают всю толщу штукатурного слоя. Они явились также результатом жизнедеятельности плесневых грибов или мха, о чем свидетельствовали соседние с ними места, где еще можно было наблюдать пятна темно-зеленой окраски.

¹ Фотографический снимок пятна «черной плесени» и солевых образований опубликован в работе Е. А. Домбровской «О заболеваниях и повреждениях древней фресковой живописи и методах ее реставрации» (Сб. «Практика реставрационных работ», вып. 1, М., 1950, стр. 20, рис. 3).



Живопись в западном люнете среднего нефа
после удаления солей

В 1948 г. на здании была исправлена железная крыша, предохраняющая своды и фрески от дальнейших разрушений.

Техника исполнения фресковой росписи собора Рождества богородицы Снетогорского монастыря представляет большой интерес тем, что раскрывает нам последовательность творческого процесса их создания. При осмотре росписей собора останавливает на себе внимание тот факт, что все изображения лишены графления, кроме нимбов святых и сфер, т. е. линий окружностей, сделанных с помощью несложных геометрических инструментов. В 1948 г., в процессе реставрации, во внутренней части дверного проема диаконика (где открыт фрагмент поясного изображения фигуры), под отставшими верхними слоями штукатурки с живописью, автором этих строк был обнаружен прекрасно сохранившийся контурный рисунок локтя, выполненный широкой кистью черной краской. Дальнейшее обследование нижних слоев штукатурки на тех небольших участках, где верхний слой с фресковой живописью отделился и утратился, подтвердило наличие там прорисованных контуров изображений. Следовательно, после того как был нанесен нижний слой грубой штукатурки на каменную кладку стен, художники прорисовывали на нем контуры изображений всех композиций, используя этот слой в качестве основы для эскиза.

Дело в том, что снетогорские фрески написаны на двуслойной штукатурке¹. Нижний, первый слой, нанесенный непосредственно на кладку стен собора, состоит из известки с большим количеством песка. Благодаря примеси песка он имеет сероватый оттенок. Толщина его различна в зависимости от неровности кладки стен, но в основном — от одного до двух сантиметров.

Верхний, собственно фресковый, слой штукатурки состоит из чистой белой известки с длинными волокнами льна и нанесен на нижнюю штукатурку тонким слоем, толщиной от одного до трех миллиметров (стр. 119). В этом слое, как и в нижнем, имеется примесь мелких частичек угля, которые попали в известку при ее обжиге на дровах². Уголь никогда специально не добавлялся в состав штукатурок, как это сообщают некоторые современные авторы³, а является естественной примесью обжига известняка. Верхний слой штукатурки нанесен не одним сплошным слоем на все поверхности стен и сводов, а отдельными участками, границы которых в основном расположены по горизонтальным и вертикальным линиям, разделяющим композиции⁴.

Подобные двуслойные штукатурки в фресковой живописи применялись в России очень редко. Из обследованных Н. П. Коротковым двенадцати грунтов древних фресок двуслойная штукатурка обнаружена только у фресок церкви Николы на Липне⁵. Любопытно, что художественная и историческая близость этих памятников⁶ подтверждается также и наличием в том и в другом двуслойной штукатурки. На основании обнаруженных рисунков на нижнем слое штукатурки снетогорских росписей можно сделать предположение, что и при создании фресок церкви Николы на Липне художники также использовали нижний слой в качестве основы для эскизной работы.

Возможно, что и в других ранних памятниках, где линии изображений не прорисованы углублениями — графией, художники использовали в качестве поверхности для эскизов слой нижней штукатурки. Отсутствие подобных наблюдений может быть объяснено тем, что в других памятниках не было случаев отслоения и утраты верхнего слоя штукатурки с живописью, как это произошло в некоторых местах снетогорской росписи.

Контурные рисунки черной краской на нижнем слое штукатурки свидетельствуют, как мы уже говорили, о том, что художники при создании снетогорских росписей пользовались им в качестве основы для эскиза, т. е. прежде чем писать фреску на верхнем слое штукатурки, они прорисовывали на нижнем всю композицию. Последовательность их работы, вероятно, была близка той, о которой сообщает Ченнино Ченнини в своем трактате⁷. Чен-

¹ Двуслойность штукатурки собора Снетогорского монастыря отмечает в своей работе Е. А. Домбровская. Указ. соч., стр. 195.

² Сообщаемый состав штукатурных слоев подтвержден анализом, произведенным Г. Н. Томашевич и Е. В. Сорокиной в лаборатории Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской.

³ А. В. Виннер создает даже целую «теорию», по существу неверную, о необходимости примеси угольного порошка в состав штукатурки. («Материалы и техника монументально-декоративной живописи». М., 1953, стр. 108, 123, 124 и др.).

⁴ Н. М. Чернышев в своем обстоятельном обследовании этих росписей отмечает особенности границ ежедневной работы художника, но совершенно упускает характерную двуслойность штукатурного слоя. (Указ. соч., стр. 52).

⁵ Н. П. Коротков. Химический анализ грунтов древнерусских фресок XI—XVII вв. М., 1929.

⁶ См. статью В. Н. Лазарева «Снетогорские росписи» в настоящем сборнике, стр. 78—112.

⁷ Ченнино Ченнини. Книга об искусстве или трактат о живописи. М., 1933, глава LXVII, стр. 57—61.



Поперечный разрез штукатурки. Увеличено в 4 раза

нини весьма обстоятельно описал способ писания фресок без картонов. Конечно повторение рисунка на верхнем слое сырой штукатурки, после предварительного прорисовывания его на нижнем слое, было сложно, потому что требовало быстроты, большого мастерства и хорошей зрительной памяти художника, но этот способ писания без картона был единственно возможным для того времени.

В создании фресковых росписей собора Рождества богородицы применены два способа нанесения красочных слоев, отличающиеся своей последовательностью. Один прием, наиболее обычный, встречающийся как в ранних, так и в позднейших фресковых росписях, состоит в следующем: художник по прорисованным красно-коричневой краской контурам изображений сначала покрывает последние ровным слоем локальных тонов. Затем он прорисовывает еще раз контуры складок одеяний или частей тела темной краской, после чего более светлыми тонами пишет освещенные, выступающие части драпировок и тела, заканчивая изображение наиболее освещенных деталей чистым слоем известковых белил. Например, при изображении тел и лиц трубящих ангелов на северной стене центрального нефа (см. статью Лазарева, стр. 100, 101) художник сначала покрыв все части изображаемого тела красно-коричневой охрой, поверх нее прорисовывал синева-черной краской контуры теневых частей тела и лица. После этого он приступил к моделировке выпуклых частей тела при помощи постепенного и многократного наложения слоя известковых белил крупными выразительными мазками. При исполнении гиматия ангела всю поверхность его художник покрыв темно-красной охрой, прорисовывал темно-коричневой краской тени и затем выявил выступающие части складок драпировки посредством нанесения плотного слоя известковых белил.

Второй способ последовательности нанесения красок основан на использовании белого цвета поверхности штукатурного слоя. Этот прием встречается в ранних памятниках древнерусской монументальной и станковой живописи и совершенно исчезает в последующие столетия, когда стали применять описанный уже выше способ. При исполнении лиц этим вторым, более древним способом художник покрывал коричневым тоном только



Голова ангела на северном склоне свода среднего нефа

теневые части объема лица, а все освещенные, выпуклые части — слоем темной охры, положенной непосредственно по белой поверхности штукатурки. Далее по слою охры художник прорисовывал коричневой краской (той же, что применена для покрытия теневых частей) все черты лица тонкими линиями. После прорисовки художник завершает изображение лица, выявляя выпуклые его части известковыми белилами, которые он кладет тонкими белыми мазками¹. Этот прием можно наблюдать на одной из голов ангелов снетогорских росписей, где первоначальный коричневый тон, положенный только в тенях, сохранился, в последующие слои светлых охрений значительно утрачен (стр. 120).

При исполнении складок одеяний этот прием в некоторых местах росписи собора Рождества богородицы доведен до предельного упрощения. Особенно лаконично этим способом написаны складки гиматия апостола, изображение которого находится в левой стороне люнета западной стены над хорами. Гиматий написан одной краской, причем ею моделированы только теневые части складок и их рисунок. Для выражения выпуклых частей складок использован белый цвет штукатурной поверхности. Таким образом, прописывая только теневые части драпировок темным цветом, художник достигает большой выразительности очень простым способом. Применение таких упрощенных приемов значительно сокращало время работы, что весьма важно при исполнении фресковых росписей, когда надо успеть написать определенную композицию по непросохшему верхнему слою штукатурки².

¹ Подобный прием встречается на многих иконах домонгольского периода, а на иконах XIV в. является уже арханизирующим моментом. А. А. И с и м о в. Домонгольский период древнерусской живописи. — Сб. «Вопросы реставрации», т. II. М., 1929, стр. 120.

² Оба способа нанесения красочного слоя описаны Ченнино Ченнини (Указ. соч., гл. LXVII, LXXI, стр. 60, 63—64), причем способ использования белого цвета штукатурной поверхности Ченнини считает наиболее совершенным.

Красочная палитра росписи собора в настоящее время представляется довольно монохромной; в ней преобладают различные оттенки охры, главным образом красных, которыми богат район Снетогорского монастыря. Тона же этих природных псковских охры весьма многообразны: от золотисто-желтых до темно-красных с фиолетовым оттенком. Кроме охры, в росписи имеются серые с голубым и синеватыми цветами, другие — почти отсутствуют. Но в отдельных, хорошо сохранившихся фрагментах живописи можно еще наблюдать яркие красные и даже зеленые тона, которые в других местах, очевидно, утратились.

Краски, которые нам удалось собрать, были подвергнуты микрохимическому анализу¹. Результаты анализа следующие:

Цвет краски образца	Найденные элементы и соединения
Розовая охра телесного цвета . . .	Fe ₂ O ₃ много; FeCl следы; CaO много; Al мало; SiO ₂ следы
Охра красная	Fe ₂ O ₃ много; FeO следы; Al много; SiO ₂ следы
Красно-коричневый темный . . .	Fe ₂ O ₃ много; Mn много; Al много; SiO ₂ следы
Серый с голубым оттенком . . .	Толченый уголь
Синий	Cu много

Цвет первого образца (розовая охра телесного цвета) определяется наличием красной охры, смешанной с большим количеством известковых белил. В других образцах с интенсивной окраской безусловно присутствует известь (так как это определяется самой техникой фрески), но в значительно меньших количествах. Второй образец имеет цвет, типичный для красной охры, и соответствующий состав, являясь, по-видимому, псковской черленью². Красно-коричневый темный цвет представляет собою жженую умбру. Серый с голубым оттенком цвет получен за счет смешения толченого угля с известью, т. е. является составом, характерным для рефти под синие тона. Синий тон, содержащий большое количество меди, является, вероятно, горной синью, азуритом.

К сожалению, образцов зеленых, киноварно-красных и желтых красок мы для анализа не имели. Но, во всяком случае, ярко-желтый тон, сохранившийся в очень незначительном количестве, не может иметь органический состав, как это предполагает Н. М. Чернышев³, ибо органические красители во фресковой живописи не применимы. Скорее всего он представляет собою аурипигмент, тем более что при анализе типичной псковской желтой краски, взятой с иконы «Богородицы» XIII в., происходящей из Пскова, обнаружены элементы, характерные для аурипигмента (As, S, Ca и др.)⁴.

¹ Микрохимический анализ красок выполнен Г. Н. Томашевич и Е. В. Сорокиной в лаборатории Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской, за что приношу им глубокую благодарность.

² Псковская черленья представляет собою земляную краску с различным содержанием (от 12 до 25% и выше) окиси железа. (П. М. Лукьянов. История химических промыслов и химической промышленности в России до конца XIX века, т. IV. М., 1955, стр. 537).

³ Н. М. Чернышев. Указ. соч., стр. 40—42.

⁴ П. М. Лукьянов. Указ. соч., стр. 53.

Таким образом, путем микрохимического анализа удалось подтвердить, что большинство сохранившихся красок является пигментами местного происхождения (кроме азурита).

Теперь перед псковскими реставрационными мастерскими стоит задача приведения снетогорских росписей, этого интереснейшего памятника древнерусской культуры, в полный порядок. В целях предотвращения дальнейших разрушений фресковых росписей собора Рождества богородицы необходимо закончить полную архитектурную реставрацию здания. Лишь после этого можно будет приступить к окончательной реставрации фресковых росписей собора.

А. В. Лебедев

ЭТЮДЫ О КВАДАЛЕ

I. ХАРАКТЕР ТВОРЧЕСТВА

30 декабря 1808 г. умер в Петербурге член Академии художеств Мартин Фердинанд Квадаль¹. Уроженец Моравии, объездивший почти всю Европу, Квадаль² представляет собой чрезвычайно своеобразного мастера, не говоря уже о том, что он, если не считать его старшего современника — Д. Ходовецкого, является одним из интереснейших художников XVIII в. во всем западнославянском мире. Квадаль поражает исключительным богатством своей тематики: в сотне его произведений (картин, рисунков и гравюр), сохранившихся в подлинниках или известных только по названиям, представлены самые различные жанры (стр. 124).

Около трети вещей Квадаля, зафиксированных в справочно-искусствоведческой литературе, относится к портретным работам художника. Последние, в свою очередь, распадаются на групповые и одиночные портреты на фоне пейзажа, на фоне комнат и на условном фоне, портреты с введением в композицию фигур животных и т. д.

За портретным жанром следует изображение полубатальных сцен (смотров, парадов, отдельных фигур военных); есть два больших изображения

¹ По другим сведениям (Словарь Тиме-Беккер) Квадаль умер 11 января 1808 г., что явно неверно, так как в речи конференц-секретаря Академии художеств на торжественном годовом собрании Академии, состоявшемся 1 сентября 1809 г., Квадаль упоминается в числе академиков, умерших за истекший академический год, т. е. между 1 сентября 1808 г. и 1 сентября 1809 г. (см. «Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования», изданный под редакцией П. Н. Петрова, т. I, СПб, 1864, стр. 536).

Вероятнее всего, в основе этой неточности лежит описка какого-то автора биографической заметки о Квадале, переводившего русскую дату смерти художника на новый стиль и написавшего 1808 вместо 1809. По-видимому, нельзя считать окончательно установленной дату рождения Квадаля, приводимую большинством его биографов, — 28 октября (новый стиль) 1736 г., так как в статье «Перечень русских и польских художников, имена которых значатся в списках Парижской Академии живописи и скульптуры», опубликованной Дени Рошем, Квадаль в феврале 1767 г. числится в возрасте 26 лет («Старые годы», 1909, июнь, стр. 308).

² Родился в Нимчице (Моравия); учился в Вене и Париже; работал или экспонировал свои картины в Лондоне, Дублине, Париже, Вене, Риме, Неаполе, Бате, Гамбурге, Берлине, Голландии, Петербурге, Москве; его произведения имеются в музеях и частных собраниях Ленинграда, Москвы, Саратова, Горького, Праги, Флоренции, Будапешта, Берлина, Гамбурга, Любека; вероятно, немало их есть и в Англии, где Квадаль пользовался большим успехом.



М. Ф. Квудаль. Дети-загонщики.

Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

коронаций; есть натюрморты и пейзажи; есть сцена из гетевского «Вертера» и картина на тему «Из Лафонтеновых басен». Странно было бы, если бы художник, в основном принадлежащий XVIII в., да еще ученик Буше, каким был Квудаль в 1767 г.¹, не приложил рук к картинам на мифологические сюжеты. И действительно, такие тоже оказываются у него; в найденном С. П. Яремичем списке картин, выставленных Квудалем в 1803 г. — «На Невской перспективе» в «Картинном шалаше»², поименованы «две картины: одна изображает Диану, а другая пастуха ее Эндимиона». Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве обладает картиной «Нарцисс».

На фоне «Автопортрета» Квудалья, находящегося в том же музее и датированного 1787 г., виден холст с вполне ясно различимым подготовительным рисунком фигуры молодой женщины, сидящей на спине быка, из чего можно заключить, что в этом году, будучи уже далеко не молодым человеком, Квудаль писал «Похищение Европы».

Как у всякого академического живописца, и у него были изображения натурщиков. О гравюре с одной из таких картин, в которой Квудаль «поражает глубоким знанием принципов композиции и принципов изображе-

¹ Дени Рош. Перечень русских и польских художников, имена которых значатся в списках Парижской Академии живописи и скульптуры. — «Старые годы», 1909, июнь, стр. 308.

² Сергей Эрист. Старые портреты. — «Старые годы», 1916, апрель — июнь, стр. 23—25.



М. Ф. Квудаль. Вертер, рисующий с натуры в деревне. 1796 г.

Гос. Третьяковская галерея

ния человеческого тела», сообщал в 1807 г. Реймерс, находивший Квадаля «решительно талантливым» («...peintre... d'un génie décidé») ¹. И окончательно удивляет сообщение о том, что в 1791 г. Квадаль выступал в качестве автора православных икон для царских дверей в Троицком соборе Александро-Невской Лавры в Петербурге ². Пожалуй, ни один из художников, современников Квадаля, не мог блеснуть таким разнообразием сюжетов.

Особенно показательна для Квадаля картина Гос. Третьяковской галереи «Вертер, рисующий с натуры в деревне» (1796, стр. 125) ³. Как известно, проделка какого-то плута, замазавшего подпись Квадаля и удачно для себя и для нас обманувшего П. М. Третьякова, оказалась счастливой случайностью, благодаря которой галерея владеет одной из наиболее значительных картин Квадаля. Долгое время картина рекомендовалась каталогом Третьяковской галереи как произведение неизвестного русского художника под названием: «Ученик академии А. Г. Варнек, рисующий с натуры в деревне». Только после того, как по инициативе И. Э. Грабаря была смыта записка, скрывавшая подпись настоящего автора, удалось определить сюжет картины и выявить характерные черты живописи Квадаля.

В самом деле: из произведения эпохи «бури и натиска», которое, по отзыву мадам де Сталь, вызвало «больше самоубийств, чем величайшая красавица мира», а по мнению реакционного критика гамбургского «обер-пастора» Геца, могло породить не только самоубийц, но и убийц (вплоть до цареубийц!), Квадаль взял самую мирную картинку, в которой и намек нет на приближение дальнейших смятений или их предвестий. Избрав сюжет, Квадаль добросовестным образом изображает все так, как рассказано в письме Вертера к другу:

«26 мая

...Приблизительно в часе ходьбы от города находится поселок, который люди называют здесь Вальгейм. Его расположение на холме очень живописно, и если идти к деревне по верхней тропинке, то взорам сразу открывается вся долина. Славная трактирщица, услужливая и бодрая, несмотря на свой возраст, подает вино, пиво, кофе; но что здесь лучше всего, так это две липы, распростертые ветви которых покрывают маленькую площадь перед церковью, со всех сторон окруженную крестьянскими домами, ригами и дворами. Такое приветливое, уютное местечко мне не часто удавалось находить, и я приказываю переносить туда мой столик и стул из трактирчика, пью там кофе и читаю моего Гомера. Когда я, в первый раз, в один прекрасный день очутился после полудня под липами, маленькая площадь была безлюдна. Все были в поле; только мальчик, лет четырех от роду, сидел на земле, обеими руками прижимал к груди другого, с виду полугодовалого ребенка, сидевшего между его ножками, так что служил младшему как бы креслом; он сидел совершенно спокойно, хотя черные глазки его бойко поглядывали по сторонам. Мне понравилась эта картинка; я уселся на плуг, стоявший перед ними, и с большим наслаждением зарисовал эту братскую группу. Я присоединил сюда стоявший рядом забор, ворота гумна и несколько сломанных тележных колес, все в том порядке, в каком оно было, и спустя час нашел, что сделал хорошо скомпонованный, очень интересный рисунок, не привнеся в него решительно ничего от себя.

¹ Reimers. L'Académie Impériale des Beaux Arts à St. Pétersbourg en 1807. Цит. по статье Н. Н. Врангеля «Иностранцы в России». — «Старые годы», 1911, июль — сентябрь, стр. 50.

² «Русский биографический словарь», том Ибак — Ключарев, стр. 588 — 589.

³ Была на выставке в «Картинном шалаше» за № 8 под названием «Вертер, сидящий во дворе и рисующий двух братьев, коих он там находит». — «Старые годы», 1916, апрель — июнь, стр. 24.



М. Ф. Квадаль. Портрет неизвестного

Из б. собрания Н. Н. Врангеля

Это утвердило меня в моем решении впредь придерживаться только природы. Она одна бесконечно богата, и она одна создает великого художника» ¹.

Квадаль написал свою картину подобно тому, как Вертер сделал свой рисунок: почти не привнеся в нее «решительно ничего от себя». Композиция Квадаля пунктуально иллюстрирует текст Гёте. Соответствует описанию в романе и костюм Вертера: синий фрак, желтый жилет и сапоги с отворотами. Художник добавил от себя лишь одну деталь, отсутствующую у романиста, но которая оказалась слишком соблазнительной для живописца, любителя животных: это изображение собаки.

Та простота и та «честность», которые заметны у Квадаля не только в его следовании литературному сюжету «Вертера», но характерны и для

¹ В. Гёте. Страдания юного Вертера. Пг.—М., 1922, стр. 37—38.

большинства известных его произведений, выгодно отличают творчество художника от слащавой чувствительности знаменитой его сверстницы, представительницы немецкого сентиментализма — Анжелики Кауфман. Более близки Квадалю по настроениям те представители молодого поколения русских живописцев, которые, по преимуществу, группировались при «малом дворе» великого князя Павла.

По сообщению журнала «Старые годы» (1916, апрель — июнь, стр. 23), Квадаль был приглашен в Россию Павлом, вероятно впервые узнавшим его как автора картины (или эскиза к ней?) смотра, имитировавшего Кагульское сражение, устроенное в Берлине Фридрихом II в 1776 г. в честь приехавшего в прусскую столицу Павла. В свите последнего находился и победитель при Кагуле — П. А. Румянцев-Задунайский¹.

Квадаль отлично уживается в семье русских художников 1790-х годов. Люди на его портретах так же просты, как и на портретах Щукина; они так же созерцательны и бездеятельны, как и у В. Боровиковского, только еще менее заинтересованы в государственных делах (стр. 127). У них есть свои, интимные, вполне удовлетворяющие их необременительные занятия: кто с рисовальным альбомом, кто с книгой, кто с охотничьим ружьем, кто с любимым животным. У каждого из них есть свой маленький мирок переживаний, по большей части дающий квадалевским людям если не право, то способность довольно бодро смотреть на жизнь. Таков же, как они, и сам автор, писавший себя на автопортретах то беспечным художником, ласкающим собаку перед начатой картиной, то стариком, откинувшим назад массивную голову и напряженно смотрящим вдаль, с рейсфедером и альбомом наготове, чтобы немедленно набросать уловленную воображением композицию.

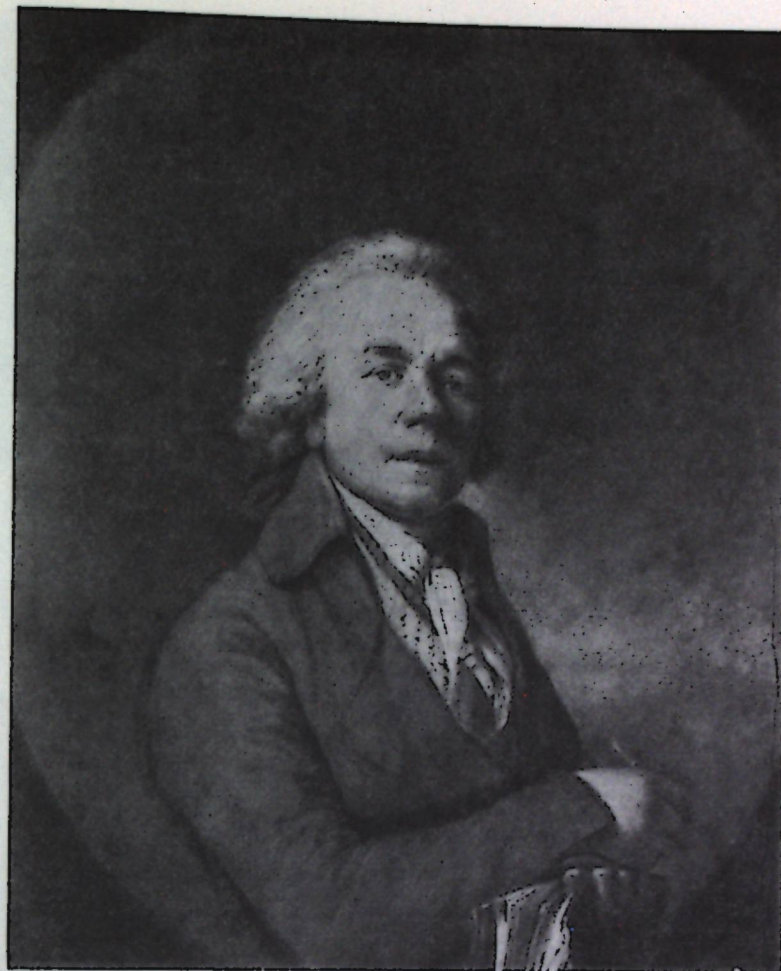
II. САРАТОВСКИЙ «АВТОПОРТРЕТ» КВАДАЛЯ

На выставке в «Картинном шалаше» в числе экспонированных 32 живописных произведений² находились два произведения Квадаля, которые собственно и побудили меня предпринять эту работу. Одна из этих вещей — «Портрет г. Квадаля» (внесенный в каталог выставки за № 32). С. Р. Эрнст, опубликовав текст каталога³, добавил к названию портрета примечание: «Известны два автопортрета художника — в Румянцевском музее и в собрании княгини М. П. Долгорукой в Москве». Эрнст имел в виду только те живописные автопортреты, которые могли быть экспонированы в «Картинном шалаше», так как кроме них есть еще два автопортрета Квадаля: один — в знаменитом собрании автопортретов в Галерее Уффици во Флоренции (1783), другой — в Картинной галерее Венской Академии (1788).

¹ С семьей Румянцевых Квадаль, очевидно, был связан довольно прочно, судя по количеству портретов членов этой фамилии, им написанных и нарисованных (М. П. Румянцев, 1801 — по каталогу выставки портретов 1905 г. № 999; Е. М. Румянцева, 1802 — в библиотеке им. Ленина в Москве; Н. П. Румянцева, рисунок карандашом, 1805 г. — в Гос. Русском музее в Ленинграде), а также по большой картине, изображающей Берлинский смотр и исполненной в 1801 г. для сына фельдмаршала С. П. Румянцева — «другим образом» по эскизу», экспонированному в 1803 г. на выставке в «Картинном шалаше». Картина эта в 1865 г. была обнаружена испорченной в складе Румянцевского музея, реставрирована известным художником-жанристом Н. Е. Рачковым и экспонирована в музее (см. отчет Московского Публичного и Румянцевского музея за 1866 г. М., 1898).

² Кроме них, на выставке было еще четыре «рисунка тушеванных». Вероятно, за эту именно выставку Квадаль и получил звание академика С.-Петербургской Академии художеств, так как в протоколе чрезвычайного собрания Академии, состоявшегося 1 сентября 1804 г., прямо говорится, что Квадаль «удостоен в академики» «по разным известным публичке его картинам» (См. «Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств за 100 лет ее существования», т. I, стр. 466).

³ «Старые годы», 1916, апрель — июнь, стр. 25.



М. Ф. Квадаль. Автопортрет. 1808 (?).

Из б. собрания М. П. Долгорукой в Москве

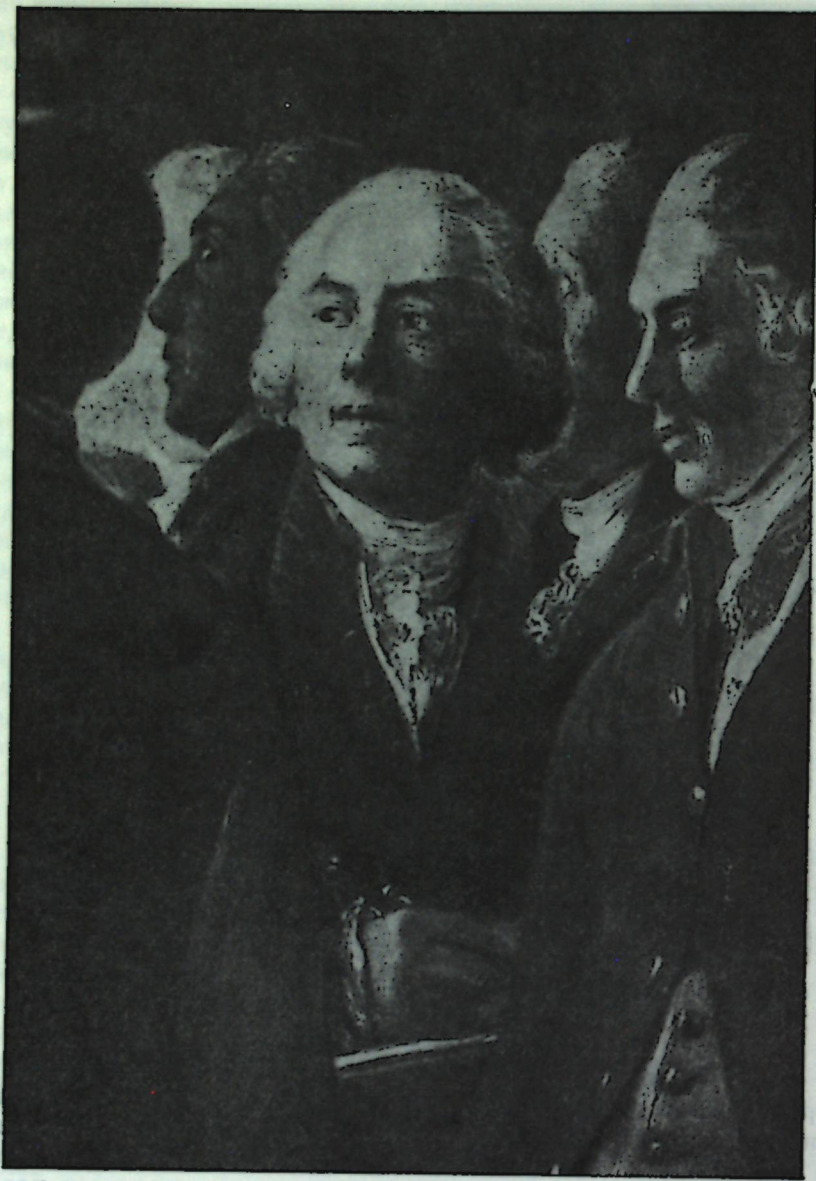
Второй из портретов, упомянутых Эрнстом (раньше находившийся в собрании Долгорукой), был на портретной выставке 1905 г. в Таврическом дворце и в каталоге ее (№ 986) числился портретом живописца Монье, работы Квадаля, но в том же году он переименован в «автопортрет, представляющий вариант экземпляра, находящегося в Румянцевском музее» (стр. 129)¹. Действительно, не может быть никакого сомнения в том, что этот отличный портрет (1808 ?)² является автопортретом самого Квадаля: настолько велико в нем сходство с квадалевским «Автопортретом» Румянцевского музея³. В то же время сильно разнится голова скромного моравского художника от тонко-сухощавой физиономии щеголеватого Монье, зафиксированной им самим на знаменитом портрете с дочерьми (1796, Эрмитаж)⁴.

¹ Н. Врангель. Портретная выставка в Таврическом дворце. — «Искусство», 1905, № V—VIII, стр. 130.

² Последняя цифра неясна; все же чтение «1808» наиболее приемлемо; таким образом, портрет исполнен, вероятно, в год смерти художника и своим качеством доказывает, на какой высоте находился талант автора.

³ Ныне в Гос. музее изобразительных искусств имени Пушкина в Москве.

⁴ Воспроизведение см. в журн. «Старые годы», 1911, июль — сентябрь, стр. 27 [илл.].



М. Ф. Квадаль. Автопортрет. Фрагмент картины «Коронавание Павлом Марии Федоровны». Около 1797 г.
Художественный музей им. А. Н. Радищева. Саратов

Оба русских автопортрета Квадаля, несомненно, относятся к числу лучших его произведений как по «экспрессии», так и по композиции и живописи. Трудно сказать, какой из них был на выставке 1803 г. и был ли вообще на ней какой-нибудь именно из этих, а не третий, пока не обнаруженный. Но несомненно одно: на той же выставке был еще один автопортрет, о котором каталог умалчивает, так как этот автопортрет входит как небольшая частица в большую и сложную композицию, знакомую, вероятно, многим искусствоведам СССР и носящую совсем другое название. Я говорю о большой картине, в настоящее время находящейся в Саратове,



М. Ф. Квадаль. Автопортрет. Офорт. 1793 г.
Частное собрание. Москва

в музее им. А. Н. Радищева, — «Коронавание Павлом Марии Федоровны», внесенной в список «Картинного шалаша» за № 3.

Самый показ картины в «шалаше» доказывает, что она составляла собственность художника в 1803—1804 гг.; у него же она оставалась до самой его смерти. И лишь в 1809 г. была куплена товарищем детства Павла, знаменитым «бриллиантовым князем» Александром Борисовичем Куракиным, у «купца Ивана Граби, куратора, избранного к имению покойного академика Квадаля»¹. Видимо, картина нравилась современникам, так как

¹ «Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской академии художеств...», т. I, стр. 540.

20 ноября 1809 г. «господа художники и члены совета» Академии по прошению Граби оценили картину (вследствие желания Куракина купить ее) довольно высоко: в шесть тысяч рублей¹. Картина долго находилась в Саратовском имении Куракина, селе «Надеждине», и много лет спустя была подарена потомком «бриллиантового князя» музею им. А. Н. Радищева. Надо признать, что «Коронование Павлом Марии Федоровны», являясь очень ценным историческим памятником, одна из самых неудачных композиций Квадаля: перспектива ее неверна; компоновка персонажей искусственна, отчего группы присутствующих расположены наподобие групп праведников и грешников на иконах «Страшного суда». Сами персонажи слишком безучастны ко всему и напоминают манекены; обе главные фигуры (Павла и его жены) явно позировуют. Какая огромная разница, в невыгодную для Квадаля сторону, между этой как будто жестом незримого провинциального фотографа замороженной сценой и полной смятения толпой на картине Торелли «Коронование Екатерины II»².

Но есть и в картине Квадаля несколько живых, портретных фигур, помещенных среди духовенства и особенно в группе штатских, в правом нижнем углу картины. Эта последняя группа интересна для нас как историко-художественный документ фигурой самого художника, непочтительно повернувшегося спиной к иконостасу и коронуемой императорской чете и зарисовывающего что-то в свой альбом (стр. 130). О том, что это сам Квадаль, свидетельствует не только его занятие, но и несомненное очень большое сходство с портретом, находящимся в Гос. музее изобразительных искусств, с портретом, который считался портретом Монье, и, наконец, с портретом-офортом, входящим в серию офортов, исполненных Квадалем в 1793 г. (стр. 131). Не нужно перечислять отдельных черт, вроде характерных резких морщин у переносицы, вдавленности самой переносицы, излома бровей и т. д., чтобы установить сходство. Картина музея им. А. Н. Радищева не датирована, но, конечно, исполнена вскоре после коронации Павла (1797). Она, таким образом, появилась в свет как раз в середине хронологического интервала, между написанием автопортретов 1787 и 1808 (?) гг. и только на 4—5 лет позже офорта 1793 г. Последнему саратовский автопортрет в особенности близок.

Введение отличного качества автопортретной фигуры — художника за своим профессиональным занятием — в композицию «Коронации» придает картине большой интерес. История искусства славянских народов обогащается тем самым еще одним автопортретом прославленного моравского живописца, своим дарованием и трудолюбием ставшего известным почти всей Европе на грани XVIII и XIX веков.

III. КВАДАЛЬ И ИСТОМИН

Давно пора вывести из тени на свет одного живописца русского происхождения, связанного с Квадалем, но пока не имеющего биографии. Живописец этот — Василий Истомин, автор нескольких портретов, из которых лучшими нужно считать два портрета «неизвестных», несомненно супругов, разлученных когда-то (в 1906 г. ?) и теперь снова встретившихся в Третьяковской галерее (стр. 133)³.

¹ «Сборник материалов для истории имп. С.-Петербургской Академии художеств...», т. I, стр. 541.

² В Гос. Третьяковской галерее.

³ Из них — портрет женщины (в синем платье, на фоне зелени), купленный советом галереи в 1906 г., имеет подпись автора и дату: «П. снат. В. Истоминъ 1799-го мая 20»;



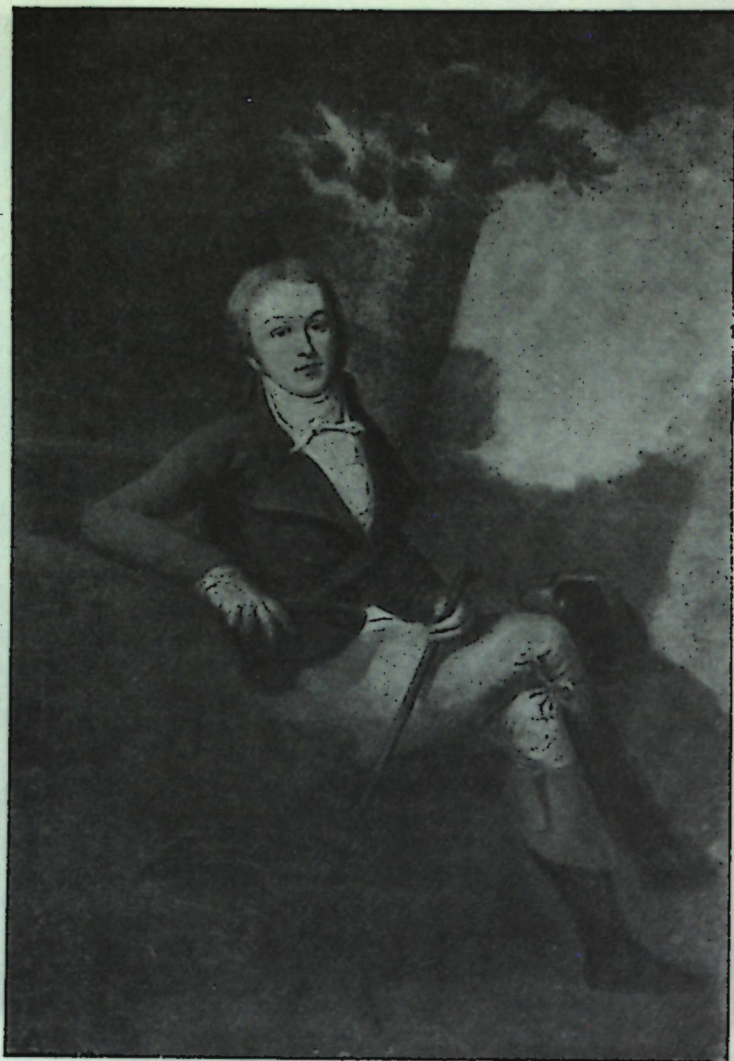
В. Истомин. Портрет неизвестной. 1799 г.

Гос. Третьяковская галерея

В 1801 г. Истомин написал одну из самых нескладных картин русской школы живописи, изображающую «Перенесение Тихвинской чудотворной иконы из церкви Рождества богородицы в собор Успения» и своей неуклюжестью напоминающую произведения монастырских живописцев прошлого века¹. Композиция этой большой картины создана безусловно под сильнейшим воздействием саратовской картины Квадаля. Перспектива изображения подымается еще круче, чем и без того непомерно крутая перспектива Квадаля; так же справа налево картина рассекается косою дорожкой; нижняя

мужской портрет (тоже на фоне садовой зелени), поступивший в годы Октябрьской революции из собрания Рябушинского, подписан: «П. с натуры В. Истоминъ 1799-го мая 20 дня». Почти полная тождественность подписей, композиционная и масштабная близость, однотипность садового фона, совпадение размеров совершенно убедительно доказывают, что в данном случае имело место воссоединение разрушенного когда-то композиционного единства двух портретов.

¹ Перенесение иконы состоялось в июне 1798 г. Картина находится в Гос. Русском музее в Ленинграде.



М. Ф. Квадаль. Портрет неизвестного
Художественный музей в Горьком

часть этой дорожки тоже занята духовенством; вместо придворных дам, поместившихся за барьером налево от дорожки у Квадаля—у Истомина, тоже налево от шествующего духовенства, из-за забора выглядывают бородатые головы крестьян-зрителей; в нижней части картины выстроилась группа мужчин-придворных, варьирующая ту мужскую группу у Квадаля, где присутствует сам художник. И Истомин не отстает от образца: в самом центре нижней части картины, в середине группы кавалеров, стоит молодой еще человек в черном, держащий в левой руке свернутую в трубку бумагу, на которой написано: «Писал сию картину сей Василей, истоминъ с 20 маія... ноября 1801 года»¹.

¹ Цитирую подпись по «Каталогу живописи и скульптуры Русского музея, составленному Н. Н. Врангелем», том I, стр. 189; там же — воспроизведение картины Истомина. Словарь Тиме-Беккера, повторивший сведения из каталога Врангеля, цитируя подпись Истомина (в переводе на немецкий язык), пропустил слово «сей».

Эта наивная подпись обогащает наши скудные сведения о Василии Истомине, относящемся к туманной плеяде второстепенных художников, работавших на грани XVIII и XIX столетий: Истомин, Венедикт Баранов, В. Орловский, Иван Смирновский и другие. «Сборник материалов для истории Академии художеств» П. Н. Петрова о Василии Истомине молчит; вследствие этого законно предположить, что он сформировался, как художник, вне сферы Академии. Этим, может быть, объясняется провинциализм, присущий всем без исключения известным его произведениям. Прежние категорические высказывания о принадлежности Истомина к кругу Боровиковского¹ теперь, при очевидной зависимости «Перенесения Тихвинской иконы» от «Коронования» музея им. А. Н. Радищева, требуют определенного уточнения.

Слово «сей» в подписи Истомина бесспорно доказывает автопортретность фигуры, держащей свиток, на что в свое время указывал еще Н. Н. Врангель². Судя по наружности Истомина, он в 1801 г.—еще молодой человек, чем и может быть объяснена столь большая зависимость композиции его картины от кवादальского «Коронования». «Коронование» было продано уже после смерти его автора (в 1808 г.), а выставлялось для публичного обозрения в «шалаше» на Невском еще в 1803 г., т. е. на полтора-два года позже написания Истоминным своего полулубочного изображения тихвинского праздника. Следовательно, Истомин имел возможность видеть прототип своей картины до его показа петербургской публике в «Картинном шалаше». Таким образом, можно предполагать, что Истомин еще до «20 маія 1801 года» имел доступ в личные жилые или рабочие апартаменты Квадаля, где мог изучать картину, оказавшую такое влияние на изображение им торжества в Тихвине. Возможно, что он просто был учеником Квадаля; ведь писал же Истомин такие же, как и Квадаль, пейзажные фоны в своих портретах (ср. фоны истоминских портретов с фонами на «Портрете неизвестного» Квадаля в Горьковском музее (стр. 134) и на его же «Портрете графа А. Ламберга-Шпринценштейна» в Вене).

¹ «Ближайшим последователем» Боровиковского Н. Н. Врангель называл Истомина (см. «Старые годы», 1910, январь, стр. 43 и февраль, стр. 28).
² Там же.

М. Я. Либман

АКВАРЕЛИ КАСПАРА ДАВИДА ФРИДРИХА
В СОБРАНИИ ГОС. МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ им. А. С. ПУШКИНА В МОСКВЕ

На выставке акварелей в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина среди работ немецких мастеров первой половины XIX в. обратил на себя внимание автора настоящей статьи один пейзаж, до сих пор считавшийся акварелью неизвестного немецкого художника начала XIX в. (стр. 137)¹.

Этот пейзаж представляет собой вполне законченную работу, поражающую свежестью восприятия природы. Высокое качество акварели свидетельствует об авторстве крупного художника.

Более внимательное рассмотрение этого произведения позволило предположить, что оно является работой известного немецкого пейзажиста романтического направления — Каспара Давида Фридриха.

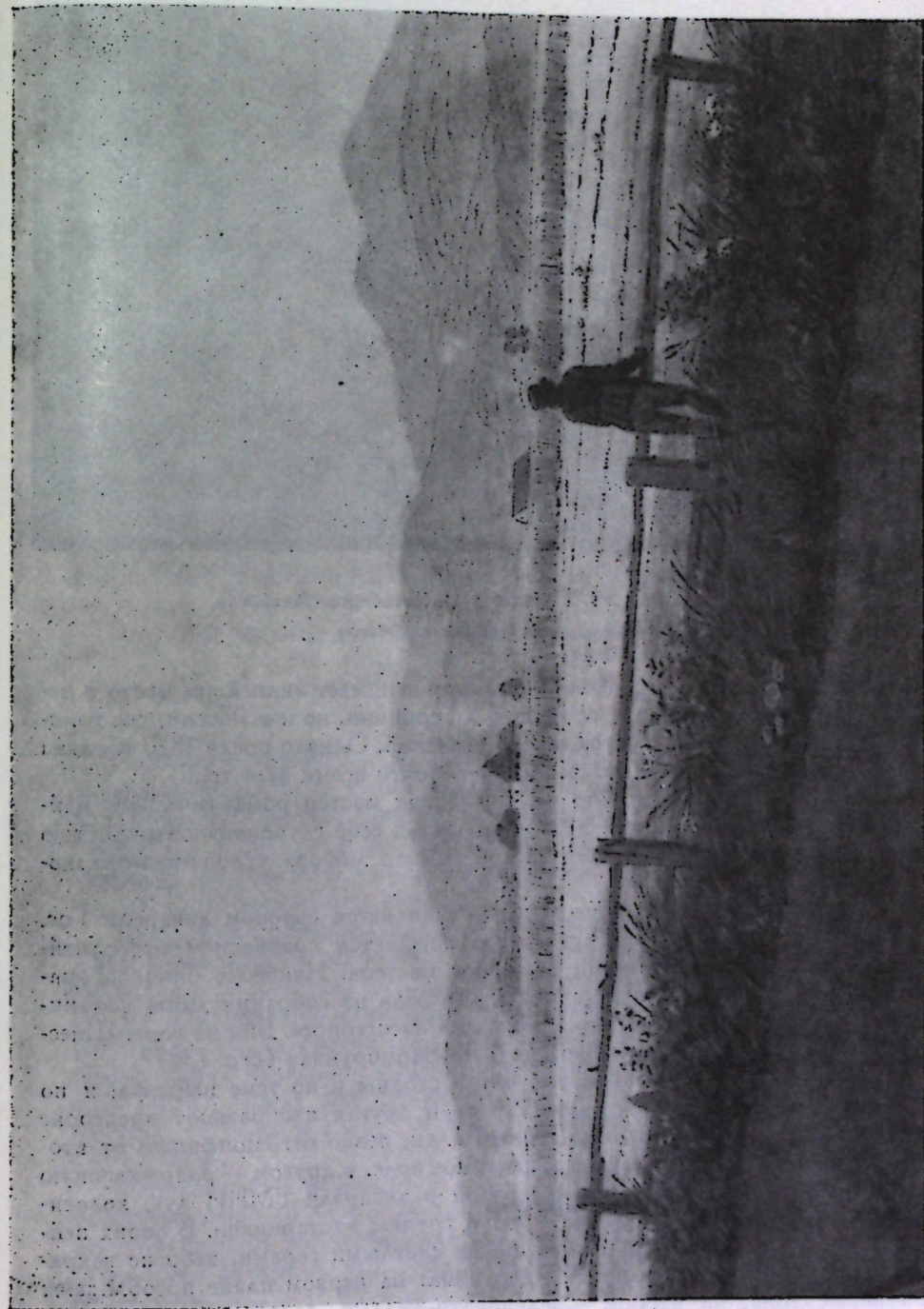
Каспар Давид Фридрих родился в 1774 г. в Северной Померании, тогда шведской провинции. С раннего детства он пристрастился к рисованию. Учился вначале в своем родном городе Грайфсвальде, затем в Копенгагенской академии. В 1798 г. он поселился в Дрездене. 1801—1802 годами датируются его первые интересные пейзажи. В это время художник работает главным образом гуашью и сепией. В Дрездене он сближается с романтиками, в частности с одним из видных представителей немецкого романтизма — Ф. О. Рунге. Дружба этих двух художников длилась до конца жизни последнего. Рунге оказал огромное влияние на формирование мировоззрения Фридриха.

В 1805 г. Фридрих познакомился с Гёте, в дальнейшем неоднократно поддерживавшим его в трудные времена.

Лишь с 1807 г. Фридрих стал писать маслом. Знаменитый Тетшенский алтарь «Крест в горах» (Дрезден, 1808) положил начало его славе и, более того, стал программной работой всего немецкого романтизма.

1810 год был знаменательным в жизни художника. Фридрих впервые совершил путешествие в горы, природа которых произвела на него огромное впечатление. С этого времени тема горного пейзажа, наряду с изображением моря, стала основной темой в его творчестве.

¹ Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (ГМИИ), инв. № 4252, размер 26,1 × 35,8 см.



К. Д. Фридрих. Вид на Шмидебергский гробень из Вармбрунна. Акварель.
Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина



К. Д. Фридрих. Пейзаж в Ризенгебирге. Акварель.
Собрание Дома Веттинцев в Дрездене

В течение последующих 10 лет Фридрих занимает виднейшее место в немецком искусстве. Его ценят не только в Германии, но и в России, где горячим поклонником его искусства был Жуковский. Однако после 1820 г. слава Фридриха меркнет. В 1840 г. он умирает, почти всеми забытый.

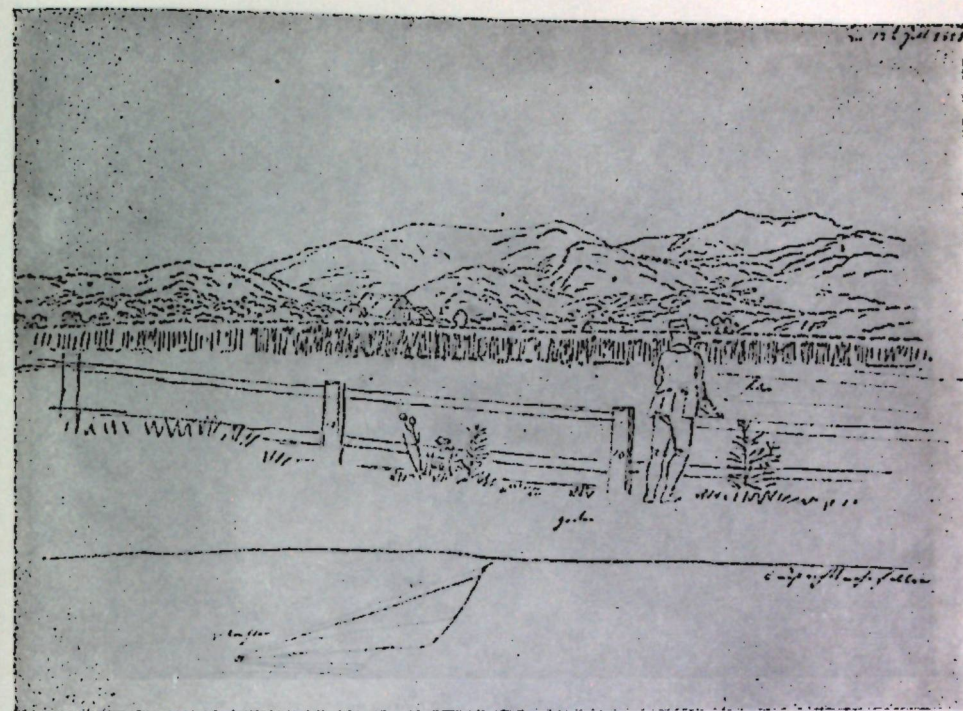
Фридрих вошел в историю искусства как мастер романтического пейзажа. В его лучших работах, привлекающих к себе глубокой поэтичностью образов природы, всегда чувствуется огромная любовь художника-патриота к своей родной земле.

Предположение, что именно Фридрих является автором акварели Гос. музея изобразительных искусств, подтверждается сравнением этого пейзажа с другими акварельными работами мастера. Наиболее близкой аналогией нашему листу следует считать акварель из собрания Дома Веттинцев в Дрездене под названием «Пейзаж в Ризенгебирге. Вид на горы Шнеегрубен и Райфтрегер от Хайнбергсхё близ Вармбрунна» (стр. 138)¹.

Обе рассматриваемые акварели очень сходны и по теме пейзажа, и по композиции, и по цветовой гамме. И та и другая изображают предгорье с грядой гор на заднем плане. Первый план, резко отграниченный от второго, составляет в одном случае вспаханное поле, в другом — разрыхленную землю. Второй план представляет собой в акварели ГМИИ луг, колосающееся поле и деревню, в другой — луг и группы кустарников. В обоих пейзажах темные холмы расположены перед светлыми горами, небо не закрашено. Цветовая гамма их почти идентична: на первом плане преобладают коричневые тона, на втором — зеленовато-желтые, далее — различные оттенки фиолетовых. Обе акварели не подписаны и не датированы.

¹ Размер 25,8 × 35,9 см.

Эта акварель опубликована факсимильно в издании «Deutsche Zeichner des XIX und XX Jahrhunderts». Berlin, 1946.



К. Д. Фридрих. Вид на Шмидебергский гребень из Вармбрунна.
13 июля 1810 г. Карандаш

Кунстхалле в Маннхайме

Помимо московской и дрезденской акварелей существует еще несколько чрезвычайно близких к ним акварельных работ Фридриха. Таковы: «Вид на Шнеекоппе» из собрания Руш в Дрездене¹ и «Вид с предгорья на Ризенгебирге» в собрании Дома Веттинцев в Дрездене². Не зная их колорита, можно только сказать, что по композиции и технике они очень напоминают обе рассмотренные выше работы.

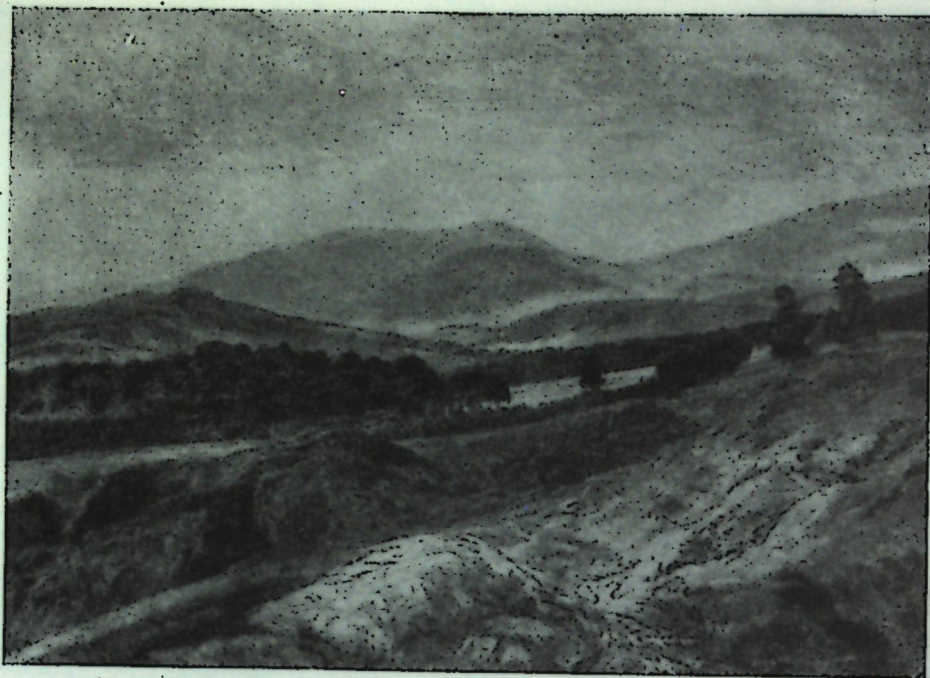
Дальнейшее ознакомление с творчеством Фридриха позволило обнаружить карандашный набросок к нашей акварели, приобретенный в 1920 г. маннхаймской Кунстхалле (стр. 139)³. Этот набросок Фридрих снабдил по своему обыкновению отметками и надписями: планы размечены цифрами (от 10 до 1), на соответствующих местах стоят слова «поля» и «сад», справа внизу написано: «справа спуск должен продолжаться» (muß rechts noch fallen). Внизу под наброском сделан чертеж профиля горы и лучей, идущих от горы к глазу человека, а также надпись: «следует учесть» (zu beachten).

Маннхаймский набросок и наша акварель идентичны и по размерам (соответственно 26 × 36 и 26,1 × 35,8 см) и по композиции. Единственным отступлением от наброска является большая крутизна гор в правом крае московской акварели, что, однако, находит свое объяснение в приведенной

¹ G. Grundmann. Das Riesengebirge in der Malerei der Romantik. Breslau [6. г.]. № 13, илл. 44. Не датирована.

² Каталог выставки «Das Riesengebirge in der Kunst des XIX. Jahrhunderts». Breslau, 1937. № 60 [илл.] Не датирована. Размер 14,5 × 20,5 см.

³ Впервые опубликован в «Zeitschrift für bildende Kunst». Neue Folge [новая серия]. т. XXXI, 1920, стр. 266. Размер 26 × 36 см.



К. Ф. Фридрих. Богемский пейзаж.

Национальная галерея. Осло

надписи на наброске. Следует особо остановиться на датировке маннхаймского рисунка. В правом верхнем углу написано: 13 июля 1810 г. Основываясь на этой дате, мы можем точно установить историю его создания, а также топографию пейзажа.

Летом 1810 г. два художника, Каспар Давид Фридрих и Георг Кёрстинг, отправились из Дрездена пешком на восток по направлению к силезско-богемской границе. Миновав город Циттау и преодолев Изерский хребет, они 8 июля оказались у подножья Ризенгебирге — цели их путешествия. Началось восхождение на горы. 9 июля они поднялись на гребень Цакенкамм, 10 июля, двигаясь на юг, подошли к истокам реки Эльбы, а 11-го достигли высшей точки Ризенгебирге — Шнеекоппе. 12 июля начался спуск на север по направлению к курорту Вармбрунн. 13-го художники в Вармбрунне, а 14-го и в последующие дни делают зарисовки Ризенгебирге уже из окрестностей Вармбрунна. 18 июля они отправляются в обратный путь.

Маршрут художников удалось установить следующим образом. В матрикулах Берлинской академии упомянуто путешествие обоих художников. В Берлинской Национальной галерее хранится рисунок Кёрстинга, изображающий Фридриха в дорожном костюме со спины. Этот рисунок подписан и датирован 18 июля 1810 г.

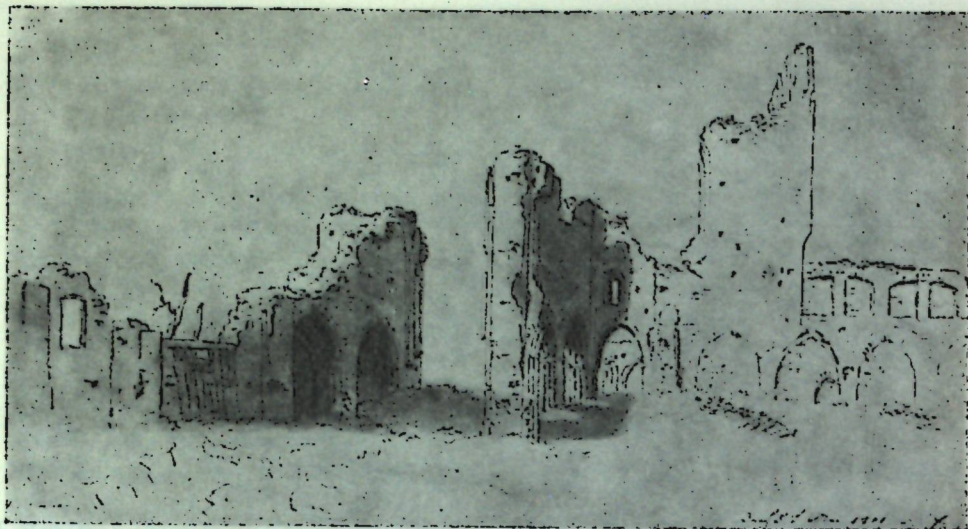
В книге посещений Шнеекоппе (том IV) имеется запись: «Фридрих, пейзажист из Грайфсвальда в Шведской Померании, Георг Керстинг из Гюстрова в Мекленбург-Шверин. 11 июля 1810 г.»¹.

Главным же источником являются точные даты дошедших до нас набросков, сделанных Фридрихом во время путешествия. Исследователь

¹ Friedrich, Landschaftsmaler aus Greifswald in Schwedisch Pommern, George Kersting aus Güstrow in Mecklenburg-Schwerin, am 11 Juli 1810.



К. Д. Фридрих. Монастырь Эльдена. Акварель.
Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина



К. Д. Фридрих. Монастырь Эльдена. 5 мая 1801 г. Сепия.

Гос. галерея. Штутгарт

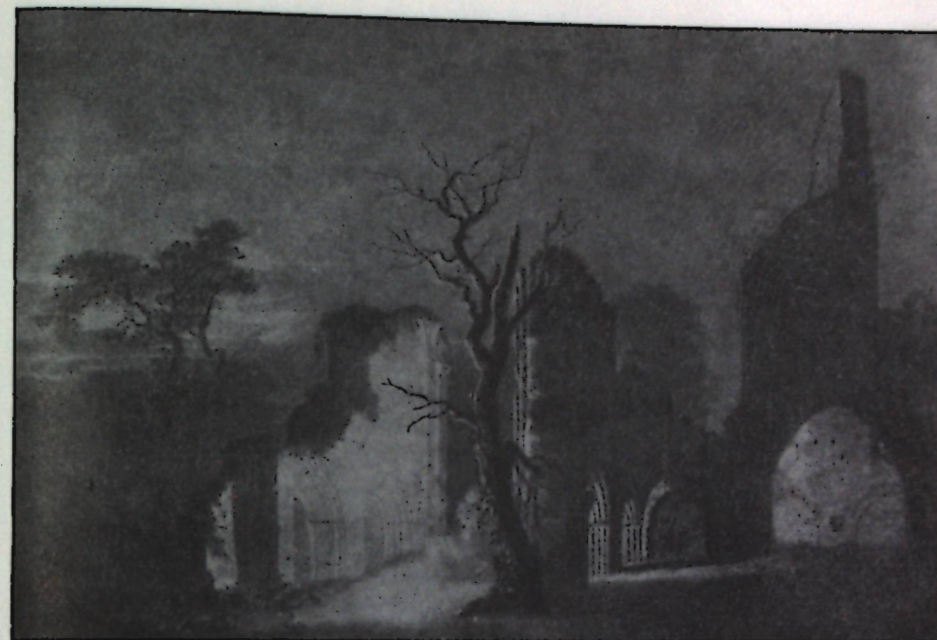
Грундман собрал сведения приблизительно о 20 листах, имеющих отношение к путешествию¹. Спустя сто с лишним лет он проделал такое же путешествие по Ризенгебирге и установил точную топографию рисунков. В большинстве случаев это карандашные наброски, иногда подвеченные акварелью. Почти все они точно датированы. Сделаны они на листах одинакового размера, являющихся, видимо, фрагментами альбома. Эти рисунки, находящиеся в немецких государственных и частных собраниях, охватывают период от 2 до 17 июля 1810 г. Манихаймский набросок от 13 июля 1810 г. был создан Фридрихом в Вармбрунне, куда художники попали после спуска по северному склону Ризенгебирге. Грундман установил, что пейзаж был нарисован из Вармбруннского усадебного сада (Landhausgarten) с точкой зрения на юго-восток². Иными словами, манихаймский набросок и, следовательно, наша акварель должны называться: «Вид на Шмидебергский гребень из Вармбрунна».

К 1810—1811 гг. относятся наиболее крупные достижения художника в области рисунка. Пейзажные рисунки Фридриха, сделанные на основании непосредственного наблюдения природы, совершенно лишены той мистической окраски, которая нередко чувствуется в его картинах, написанных в мастерской.

Собранный исследователями материал дает нам возможность проследить метод работы Фридриха над картиной. Прежде всего Фридрих делал набросок карандашом или сепией, затем акварель и только после этого картину маслом. Среднее звено — акварель — не обязательно. Особенность творчества Фридриха такова, что акварель выполнялась, по-видимому, непосредственно после первичного наброска и под сильным впечатлением от виденного, в то время как большую картину отделял от первых двух звеньев

¹ G. Grundmann. Указ. соч., стр. 66—91; его же. Schlesien und Caspar David Friedrich. — «Schlesische Monatshefte». 1930. VII, стр. 413—428; его же. Kompositionselemente der Riesengebirgslandschaften Caspar David Friedrichs. — Die Hohe Straße, I, 1938.

² Это подтверждает фотография, опубликованная Грундманом в «Schlesische Monatshefte», 1930, VII, стр. 418. Понятно, почему на манихаймском наброске на первом плане написано слово «сад».



К. Д. Фридрих. Монастырь Эльдена ночью. Сепия.

Частное собрание. Вюрцбург

длительный интервал. Обычно наброски с натуры Фридрих выполнял карандашом, в контурной манере, как бы стенографируя пейзаж. Горизонт он обозначал чертой, планы — цифрами. Для масштаба вводил человеческую фигуру. Так, в манихаймском и в ряде других набросков, выполненных во время путешествия по Ризенгебирге¹, присутствует мужская фигура в коротких штанах, куртке и высокой шляпе. Возможно, что здесь изображен Кёрстинг. Часто Фридрих снабжал рисунки пояснительными надписями.

Все эти наблюдения подтверждаются при последовательном рассмотрении манихаймского наброска и нашей акварели. Интересно здесь добавить, что при сравнении их и фотографии с натуры можно заметить, как художник сознательно несколько растягивает композицию по вертикали и сжимает по горизонтали, придавая таким образом пейзажу большую монументальность.

Лишь значительно позже, в 30-х годах, Фридрих воспользовался мотивом нашей акварели для большой картины маслом, известной под названием «Богемский пейзаж» (стр. 140)². Здесь художник отказался от идиллической трактовки первого плана, заменив изображенные в акварели поля и луга голыми вулканическими скалами. Для усиления эффектности пейзажа он поднял горизонт и еще больше сжал композицию по горизонтали. В качестве другого примера, иллюстрирующего творческий метод Фридриха, можно привести картину Гос. музея изобразительных искусств «Горный пейзаж»³. Прототипом для этого пейзажа послужила акварель из неизвестного берлинского собрания, изображающая вид Малой Штурмхаубе из

¹ Например, в наброске от 6 июля 1810 г. (Хемниц, Городской музей).

² Размер 72 × 103 см. Опубликовано в каталоге выставки «Das Riesengebirge» под № 53.

³ Инв. № 2199. Холст, масло; размер 45 × 58 см. Поступил в 1928 г. Датировается 1815—1820 гг. Опубликовано в «Трудах Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина», 1939, стр. 73—80.



К. Д. Фридрих. Пейзаж с руинами. Акварель.
Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Вармбрунна¹. Сравнительно пологие склоны Ризенгебирге, изображенные на акварели, превратились в картине в зловещие крутые горы, увенчанные высоким шпилем. Цепь гор заполняет почти всю картину, закрывает собой небо, приобретая суровую монументальность. Любопытно отметить, что обе наши вещи — «Горный пейзаж» и акварель — изображают соседние участки Ризенгебирге, наблюденные из одной и той же местности. Надо полагать, что берлинская акварель к «Горному пейзажу» и московская акварель, о которой говорилось выше, были созданы художником приблизительно в одно время, на основе его путевых впечатлений.

Следующий вопрос, на который мы пока можем ответить только предположением, — это происхождение акварели Гос. музея изобразительных искусств. Наша акварель была передана в Музей в 1930 г. из Остафьевского музея². Иными словами, она принадлежала князьям Вяземским. Современник Фридриха, поэт Петр Андреевич Вяземский, неоднократно бывал в Германии. К тому же он был и в приятельских отношениях с В. А. Жуковским.

Жуковский же был большим ценителем и другом Фридриха³. Он позна-

¹ «Die Kunst», XXXV, 1933—1934, стр. 208 [илл.].

² Инв. 1А, № 2401, в левом верхнем углу.

³ Впечатление Жуковского от первого знакомства с Фридрихом и с его картинами приведено в книге: К. К. Зейдлиц. «Жизнь и поэзия В. А. Жуковского». С.-Пб., 1883, стр. 120—121.



К. Д. Фридрих. Пейзаж с руинами. Акварель.
Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

комился с художником в 1821 г., когда находился в Дрездене. Тогда же он пригласил Фридриха в Швейцарию, но тот отказался ехать. В 1826 г. Жуковский опять встречается с Фридрихом. В 1835 и 1837 гг. он помогает старому больному художнику как посредник при приобретении ряда работ Фридриха членами царской семьи¹.

По всей вероятности, эта акварель попала к Вяземскому от Жуковского. Это предположение заставило нас произвести дальнейшие розыски в фондах Отдела гравюры и рисунка Гос. музея изобразительных искусств, в результате которых были найдены еще три акварели Фридриха, числившиеся как работы неизвестного художника и поступившие в музей также из Остафьевского собрания.

Одна из них² изображает развалины готической церкви на фоне неба (стр. 141). На первом плане художник запечатлел дорогу у развалившейся изгороди, за которой возвышаются мощные стены древнего аббатства. Зеленая трава, живописные пятна красного кирпича, проглядывающего

Сохранилось восторженное описание Жуковским одной из известнейших картин Фридриха «Ворота кладбища». (В. А. Жуковский. Соч., т. VI, изд. 7. 1878, стр. 270—271). Комната Жуковского была украшена картинами Фридриха (П. Загари и В. А. Жуковский. II изд. М. 1883, стр. 445).

¹ К. К. Eberlein. Caspar David Friedrich. Bielefeld und Leipzig, 1940, стр. 65.

² ГМИИ, инв. № 4251, размер 19,8 × 34,4 см. (Остафьевский музей, 1А № 2366).

через белую штукатурку руин, светлое небо ясного солнечного дня — все это создает общее радостное настроение пейзажа.

Бесспорное авторство Фридриха удалось установить благодаря рисунку из Государственной галереи в Штуттгарте (стр. 142). Он выполнен сепией, излюбленной техникой молодого Фридриха, и точно совпадает с нашей акварелью. Штуттгартская сепия датирована справа внизу 5 мая 1801 г., а слева внизу подписана: «Abtei Eldena»¹. Развалины монастыря цистерцианцев Эльдена находятся примерно в 10 км восточнее Грайфсвальда, родины Фридриха. Средневековые руины произвели на Фридриха большое впечатление². Он рисовал монастырь чуть ли не в каждый свой приезд на родину. Так, существуют наброски 1801, 1806 и даже 1830-х годов. Мотив Эльдены встречается в ряде больших картин мастера. Наиболее близка штуттгартскому наброску и нашей акварели большая сепия «Монастырь Эльдена ночью», находящаяся в частном собрании в Вюрцбурге (стр. 143)³.

Композиция нашей акварели отличается от штуттгартской сепии в мелочах: на акварели Гос. музея изобразительных искусств небо покрыто легкими облаками и тучами; в тенях, помимо размывки, появляется штриховка; изгороди слева и справа, а также дорога подробно проработаны, в наброске же они едва намечены. В целом же акварель полностью повторяет набросок, только завершая и дополняя его.

Иначе обстоит дело с большой сепией. Тут Фридрих, по своему обыкновению, воспользовавшись мотивами наброска с натуры, сильно изменил композицию. Он взял только среднюю, наиболее эффектную часть наброска и превратил ее в ночной пейзаж. Костер среди развалин, невидимый зрителю, бросает яркие отсветы на стены руин. Развалины окружены деревьями. Под одним из них — человеческие фигурки. В этой сепии типичное для романтиков увлечение руинами выступает с особой яркостью.

Характерно, что и в данном случае мы можем проследить свойственные творчеству Фридриха три этапа работы над картиной: от наброска с натуры, через дополняющую его акварель, к «сочиненной» картине.

Сложнее в этом отношении обстоит дело с другими двумя акварелями, обнаруженными в Отделе гравюры и рисунка Гос. музея изобразительных искусств⁴. На обеих акварелях изображена, видимо, одна и та же полуразрушенная башня, но только с разных точек зрения. Характерен фридриховский колорит: желтоватая зелень луга, многообразные голубые и сероватые оттенки камня и далеких гор (стр. 144 и 145).

Прямых аналогий, или подготовительных рисунков Фридриха к этим акварелям нам найти не удалось. Не увенчались успехом и поиски в области топографии пейзажа. Но произведения художника, близкие им по мотиву, известны (например, «Руины» из собрания Дома Веттинцев в Дрездене, — акварель, около 1811 г.). Схожие башни встречаются на знаменитой картине Фридриха «Отдых во время сенокоса» (Дрезденская галерея, 1834).

Выше говорилось, что акварели Фридриха являются наиболее реалистическими, законченными произведениями мастера. Здесь художник чужд всему надуманному, он искренне предается обаянию природы. В акварелях Фридриха проявляется положительная черта немецкого романтизма — любовь к родной природе.

Акварели Гос. музея изобразительных искусств расширяют наше представление о творчестве Фридриха, одного из выдающихся художников Германии XIX в. Сейчас можно с уверенностью сказать, что московское собрание произведений Фридриха — одно из крупнейших за пределами Германии.

¹ Аббатство Эльдена. Размеры сепии 17,5 × 33,3 см. — В кн. «Caspar David Friedrich und seine Heimat». Berlin, 1940, илл. 20.

² Фридрих о романтике руин — там же, стр. 45.

³ Там же, илл. 21. Датировка приблизительная, «до 1806 года», размер 62 × 100 см.

⁴ ГМИИ, инв. №№ 4249 и 4250 (Остафьевские инв. №№, соответственно, 1 А 2402 и 1 А 2372). Размеры, соответственно, 18,8 × 21,4 см. и 18,8 × 21,5 см.

М. А. Гуковский

НАБРОСОК МИКЕЛЬАНДЖЕЛО В СОБРАНИИ ИНСТИТУТА ИСТОРИИ АН СССР

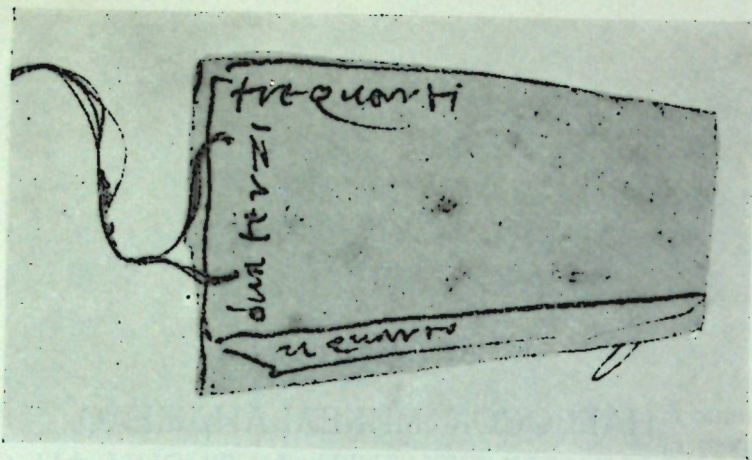
В собрании итальянских рукописей Ленинградского отделения Института истории АН СССР (ранее принадлежавших академику Н. П. Лихачеву) имеются два рукописных листка, приписывавшиеся Микельанджело Буонарроти. Первый из них помечен 1575 (или 1525) годом и содержит перечень работ, выполненных неким художником Микельанджело для братства св. Троицы, а также цены на эти работы и расписку самого художника. Документ этот представлял бы весьма большой интерес, если бы относился к Буонарроти, но весьма легко убедиться, что он не имеет к нему никакого отношения. Действительно, Микельанджело умер в 1564 г., а листок помечен скорее всего 1575 г.; характер работ, перечисленных в документе (роспись и позолота крестов и других предметов культа), и, особенно, оплата за эти работы (все вместе 12 скуди и 90 байокки) совершенно не соответствуют тому, что известно о деятельности великого художника. Наконец, имя мастера (Michelangelo) написано на этом листке не так, как обычно подписывался Буонарроти (Michelagnuolo). Все это, вместе взятое убедительно свидетельствует о том, что приведенный документ (по-видимому, подлинный) принадлежит руке какого-то другого художника Микельанджело, а никак не Буонарроти.

Второй листок, о котором говорилось выше, вызывает, на первый взгляд, еще меньше интереса.

Это совсем небольшой клочок бумаги неправильной формы, размером в 40 × 70 × 30 мм (стр. 148). На его лицевой стороне имеются надписи: наверху — «due terzi» (две трети), справа по вертикали — «tre quarti» (три четверти) и слева по вертикали, за отчеркнутым краем — «u [n] quarto» (одна четверть). Почерк, несомненно, восходит к XVI в. На обороте листа сделана надпись почерком XIX в.: «Превосходному монсиньору Лавинию Медичи Спада, в знак особого уважения и дружбы, этот образец почерка знаменитого Микельанджело подарил его потомок Козимо Буонарроти» стр. 149)¹.

Клочок этот при помощи шнура и сургучной печати прикреплен к листку почтовой бумаги, содержащей письмо Козимо Буонарроти от 11 сентября (?)

¹ All'Egregio Mons. Lavinio Medici Spada in segno di particolare stima ed amicitia questo saggio del carattere dell'illustre Michelangelo donava el di lui discendente Cosimo Buonarroti.



Микельанджело. набросок.
Собрание Института истории АН СССР. Ленинград

1839 г. к тому же Лавинию Медичи. В письме только упоминается о каком-то приложении, но каково это приложение, не говорится.

Из всего сказанного здесь можно заключить, что описанный выше клочок бумаги содержит собственноручный набросок Микельанджело Буонарротти и его же надписи и что этот набросок был подарен потомком великого художника одному из своих покровителей.

Что представляет собой этот клочок? Изучение опубликованных до сего времени рукописей Микельанджело убеждает в том, что этот листок не единственный.

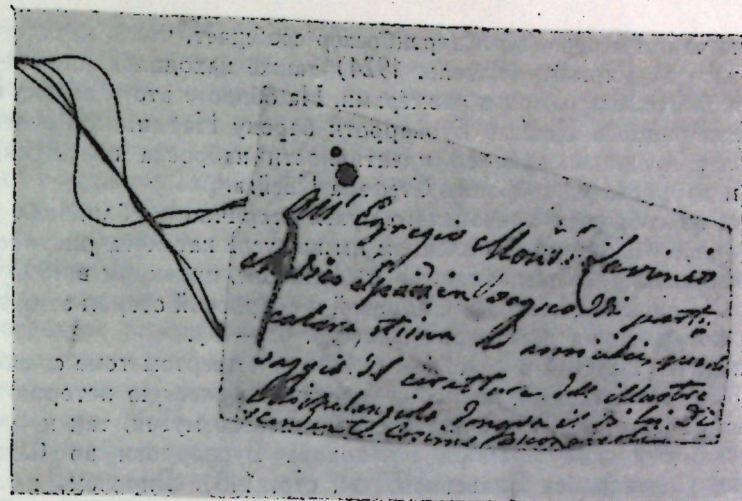
Так, Э. Штейнманн и Р. Виттковер в своей весьма подробной библиографии работ о Микельанджело и его рукописях¹ сообщают (в приложении, посвященном рукописным и неизданным материалам, на стр. 454 под № XXV) о наличии в Британском музее двух неизданных листков. На них рукой Микельанджело зарисованы очертания ряда кусков мрамора, причем на рисунках помечены размеры. Кроме того, там же (стр. 140, № 747) упоминается еще один клочок бумаги, продававшийся на аукционе фирмы И. Альтманн в Берлине 7 мая 1923 г. На нем изображен только один кусок мрамора с надписями, очень близкими надписям нашего листка. Приложенная тут же фотография всех трех листков показывает их полнейшее сходство с нашим экземпляром. Здесь же (стр. 140, № 747) указывается на то, что Ч. Вильсон в своем перечне писем и документов Микельанджело² сообщает о наличии в архиве Буонарротти во Флоренции большого числа зарисовок кусков мрамора, которые Микельанджело делал для заготовщиков в Карраре.

Листки Британского музея, опубликованные в библиографии Штейнманна и Виттковера, описывает также И. Вильде в приложении к своей статье, посвященной памятнику Юлия II³. В приложении этом, названном «К архитектуре надгробия Юлия II», Вильде дает фотографию листков Британского музея и устанавливает, что набросок, сделанный на одном листке,

¹ E. Steinmann und R. Wittkower. Michelangelo-Bibliographie 1510—1926. Leipzig, 1927 («Römische Forschungen der Bibliotheka Herziana», I).

² Ch. Wilson. — «The Academy. New Series», 1878 (№ 311), 20 April, стр. 355.

³ J. Wilde. Zwei Modelle Michelangelos für das Julius-Grab. (Anhang: Zur Architektur des Julius-Grabes). — «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», № 7, B. II, 1928, стр. 213—218.



Микельанджело. набросок.
Собрание Института истории АН СССР. Ленинград

представляет собой чертеж первого этажа памятника. Вильде считает, что первый этаж был уже готов к моменту создания данного наброска, относимого им к 20-м годам XVI в. Второй листок Британского музея с зарисовками кусков мрамора и с указанными на них размерами относится им к тому же надгробию.

Все вышеприведенные данные свел воедино В. Мауренбрехер в своей богатой материалом публикации записей Микельанджело, хранящихся в Британском музее и в собрании Штейнманна¹. Под № 3 этой публикации (стр. 10—16) дается подробное описание двух листков Британского музея и полная транскрипция их текста. При этом Мауренбрехер сообщает, что листок А, содержащий эскиз первого этажа гробницы, был приобретен музеем 14 мая 1859 г. у кавалера Буонарротти, а листок В, содержащий зарисовки кусков мрамора и указание, что он был подарен другу синьором Буонарротти, приобретен в июле 1856 г. на аукционе. Мауренбрехер устанавливает также, что оба эти листка составляли некогда одно целое, и что от него была оторвана значительная часть, местонахождение которой неизвестно.

В приложении к названной выше работе Мауренбрехера, дающей полную сводку всех известных записей Микельанджело, в главе V, охватывающей материал 1513—1516 гг., под №№ 19 и 20 описываются два небольших клочка бумаги с зарисовками кусков мрамора и указаниями размеров на них. Один из этих клочков упомянут в аукционном каталоге Альтманна (Берлин, от 7 мая 1923 г.) и, как мы говорили выше, в библиографии Штейнманна — Виттковера. В аукционном каталоге Альтманна было указано, что на обороте клочка имеется надпись, датированная 1 июля 1852 г. и подписанная К. Буонарротти, коей устанавливается подлинность руки Микельанджело. Второй из клочков, до сего времени не изданный, находился в частном собрании Стефана Цвейга (Зальцбург). Он содержит также зарисовку одного куска мрамора с размерами и близок нашему листку. На обороте его есть надпись, датированная 1837 г. и говорящая о том, что клочок этот находился, как и наш, во владении Лавинии Медичи Спада.

¹ W. Maurenbrecher. Die Aufzeichnungen des Michelangelo Buonarroti im Britischen Museum in London und im Vermächtnis Ernst Steinmann in Rom. Leipzig. 1938 («Römische Forschungen der Bibliotheka Hertziana», XIV).

В примечании к стр. 266 Мауренбрехер сообщает, что в каталоге № 40 антиквариата Р. Гиринга (Базель, 1924) также находился клочок бумаги с зарисовкой куска мрамора и размерами. На обороте этого листка имелась дарственная надпись Козимо Буонарроти барону Нардини. Мауренбрехер высказывает предположение об идентичности наброска из антиквариата Гиринга и наброска из собрания Стефана Цвейга.

Листки из собрания Британского музея вторично опубликовал уже названный выше Вильде в составленном им выпуске каталога рисунков этого музея, посвященном Микельанджело и его школе, изданном в 1953 г.¹ На табл. X и XI он дает фотографии лицевой и оборотной сторон этих листков, подробно комментируя их содержание (стр. 43—45).

Наконец, К. Тольнай в изданном в 1954 г. четвертом томе своего исследования о Микельанджело, подробно освещая творческую историю надгробия Юлия II², приводит как листки Британского музея, так и 6 листков с зарисовками кусков мрамора из архива Буонарроти во Флоренции (ранее они упоминались Вильсоном, см. стр. 148). Впрочем, по мнению Тольнай, впервые опубликовавшего часть этих зарисовок еще в 1928 г.³, почти все они относятся не к памятнику Юлия II, а к гробнице Медичи и фасаду церкви Сан Лоренцо во Флоренции.

Воспроизводя на рисунках 124—185 все эти зарисовки⁴, Тольнай предполагает, что только четыре из них, значащиеся в его публикации под №№ 176—179, могут быть отнесены к памятнику Юлия II.

Все листки архива Буонарроти, изданные Тольнай, представляют собой большие куски бумаги, содержащие каждый зарисовку нескольких блоков мрамора; в конце своей публикации он дает и три листка, содержащие по одной аналогичной зарисовке. Это — листок, принадлежащий музею Бонна в Байонне (№ 182), листок из частной коллекции Лугт в Гааге (№ 183) и наконец, листок из собрания Стефана Цвейга (№ 185), уже публиковавшийся в библиографии Штейнманна — Витткова (см. выше, стр. 149).

Из изложенного явствует следующее.

1. Все наброски кусков мрамора с проставленными на них размерами, относящиеся к памятнику Юлия II, за исключением листков №№ 182 и 183 Тольнай, происхождение которых издателем не указано, ранее принадлежали потомкам Микельанджело и либо остались в их семейном архиве, либо в середине XIX в. были подарены или проданы одним из этих потомков — Козимо Буонарроти — разным лицам и учреждениям.

2. Все рисунки, за исключением оставшихся в семейном архиве и изданных Тольнай, относятся к надгробному памятнику Юлия II, на одном листе с эскизом первого этажа которого большинство из них и находилось. При этом важно отметить, что Вильде (см. выше, стр. 148), произведя соответствующие обмеры, установил полную идентичность блоков мрамора, зарисованных на листках Британского музея, с блоками, реально существующими в составе надгробия Юлия II.

3. По всей вероятности, маленькие клочки бумаги, содержащие каждый набросок одного куска мрамора с указанием размеров на нем, а на обороте — надпись Козимо Буонарроти, были отрезаны последним от листка, затем

¹ J. Wilde. Italian Drawings in the Department of Print and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio, London, 1953, табл. X и XI, стр. 43—45.

² C. de Tolnay. Michelangelo. IV. The Tomb of Julius II. Princeton, 1954. Листки Британского музея разобраны здесь под №№ 127, 128 (стр. 139—140) каталога рисунков Микельанджело к гробнице Юлия II.

³ K. Tolnai. Die Handzeichnungen Michelangelos im Archivio Buonarroti. — «Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst», N. F., V, 1928, стр. 455 и сл.

⁴ C. de Tolnay. Michelangelo. IV. The Tomb of Julius II, стр. 155 и сл.

перешедшего в Британский музей. Это положение почти бесспорно подтверждается отсутствием одной из частей листка музея.

4. Из набросков, содержащих зарисовку одного куска мрамора, местонахождение двух листков в настоящее время неизвестно (листка из собрания Стефана Цвейга, названного в каталоге Альтманна, и листка, приведенного в каталоге Гиринга). Таким образом, налицо лишь три наброска (листок из музея Бонна в Байонне, листок из коллекции Лугт в Гааге и наш). Это обстоятельство придает нашему экземпляру особое значение.

5. Подлинность нашего наброска и его принадлежность к памятнику Юлия II не подлежат сомнению.

6. Последнее утверждение обосновывается, кроме доводов, вытекающих из вышеизложенного, еще текстом листка А Британского музея и одним документом того же музея, опубликованным в цитированной работе Мауренбрехера, под № 15 (стр. 67—70).

Текст, сопровождающий эскиз первого этажа надгробия Юлия II на листке А Британского музея, Мауренбрехером относится скорее всего к 1516 г., когда была возобновлена постройка надгробия Юлия II, или к 1523 г., когда велись переговоры об окончании этой работы¹.

В переводе он звучит так:

«Этот чертеж — часть переднего фасада гробницы, который весь закончен в кусках (di quadro) и в отделке (d'intagli), причем эта часть имеет в высоту 6 локтей и от одного края до другого в ширину 11 локтей и имеет 67 кусков, считая и те, помеченные куски, на которых стоят цифры и находятся они вместе в помещении, расположенном в доме, во дворе, в каковом помещении находятся и 2 колеса от телеги, которую я приказал сделать, — остальные же я оставил в другом подвальном помещении в доме в Риме»².

На ряде набросков камней, сопровождающих вышеприведенный текст, кроме размеров, имеются надписи, дополняющие сведения текста. Так на одном мы читаем: «Этот кусок находится в названном помещении и состоит в числе тех, которые входят в передний фасад надгробия, с первого карниза вверх, который закончен и находится почти полностью целиком на своем месте (in casa?)».

На другом: «Это два куска из числа тех (?) — один из них полностью закончен, другой же только обрублен (придана кубическая форма squadrati)».

На третьем: «Этот закончен, из числа кусков для названного законченного фасада».

На четвертом: «Эти из числа законченных обрубкой (finite di squadrato)»³.

Документ, опубликованный Мауренбрехером, под № 15 (стр. 67—70), представляет собой собственноручный черновик письма Микельанджело к Джованни Франческо Фантуччи. Письмо это, написанное, по мнению издателя, в декабре 1523 г., когда шла речь об окончании вторично прерванных работ над памятником Юлия II (фактически окончено только в 1545 г.), содержит краткий перечень работ по нему, к этому времени завершённых. Текст его в переводе, таков:

«В первые годы папы Юлия, полагаю, что это было во второй год, после того как я пошел служить к нему, после многих проектов его гробницы один ему понравился, и мы сторговались на нем, и я взялся выполнить его за 10 тысяч дукатов, и когда я собирался поехать за

¹ С этой датировкой соглашается и Вильде в цитированном выше каталоге Британского музея.

² W. Maugent. Указ. соч., стр. 13.

³ Там же, стр. 14—15.

мрамором, он заплатил мне за это через (как кажется) Сальвиати во Флоренции и послал меня за мрамором. Я поехал и привез мрамор в Рим, и привел людей, и начал работать над обводом и фигурами, и сейчас еще существуют люди, которые работали там. Но через восемь или девять месяцев папа изменил мнение и не захотел выполнять ее, я же произвел большие расходы, а его святейство не хотело дать мне денег за эту работу. Тогда я пожаловался ему и так разозлил его этим, что он приказал выгнать меня из комнаты, я же со злости тотчас уехал из Рима, и прахом пошло все, что я сделал для этого сооружения. Из собственных денег стоил мне этот беспорядок больше трехсот дукатов, не считая моего времени и шести месяцев, которые я провел в Карраре, причем за это время я ничего не получал. Эти же куски мрамора остались на площади св. Петра»¹.

Из приведенных текстов, а также из известной до мелочей истории постройки гробницы Юлия II² ясно, что, когда в 1505 г. постройка эта была начата, Микельанджело поехал в Каррару и, согласно утвержденному папой проекту надгробия, заказал там нужные для него куски мрамора, проследив за их изготовлением. При этом весьма вероятно, что именно для мастеров, занимавшихся обработкой камня, Микельанджело и сделал, в целях ускорения и уточнения работы, наброски отдельных кусков, представив на них точные размеры. Затем, отправляясь в Рим, после того как нужные куски мрамора были уже заготовлены, он сложил все свои эскизы и зарисовки в мешок и послал их во Флоренцию к отцу. 31 января уже из Рима он пишет отцу письмо, в котором содержатся следующие слова: «Прошу Вас, чтобы Вы взяли все чертежи, то-есть все те бумаги, которые я положил в мешок, о котором я Вам говорил, и чтобы Вы сделали из них тучок и отправили его мне через возчика. Но постарайтесь упаковать их хорошо, имея в виду провоз по воде, и помните при упаковке о том, чтобы не был поврежден даже самый малый листок; и разъясните это возчикам, потому что там есть вещи для меня очень важные, и напишите мне о том, с кем Вы мне его посылаете и сколько я ему должен заплатить»³.

Из изложенного явствует, что после прекращения работы над памятником в 1506 г. и возобновления ее на новом месте через ряд лет, когда папа Юлий II уже умер, Микельанджело, то ли для технических нужд постройки, то ли для памяти, зарисовал в какой-то момент, скорее всего в 1516 г., готовую к тому времени часть здания и те куски мрамора, которые, будучи заготовлены в свое время в Карраре, лежали в течение всех этих лет в сарае на площади св. Петра. Надо полагать, что при этом Микельанджело использовал и те наброски, которые были им выполнены еще в Карраре.

Это предположение подтверждается и приводимым И. Вильде в каталоге Британского музея письмом седельника Леонардо, которому был поручен надзор за оставшимися в Риме готовыми памятниками. В письме этом, датированном 5 февраля 1518 г., Леонардо пишет: «Я напоминаю Вам, что если Вы не будете делать книгу размеров фасада, Вы бы сделали тот эскиз, который мне обещали»⁴.

¹ W. Maugentbrecher. Указ. соч., стр. 68—69.

² См. K. Laux. Michelangelos Juliusmonument. Berlin, 1943; C. de Tolnay. Michelangelo. I. The Jouth. Princeton, 1947; C. de Tolnay. Michelangelo. IV. The Tomb of Julius II. Princeton, 1954.

³ Le lettere di Michelangelo Buonarroti. Edit. G. Milanesi. Firenze, 1875, стр. 6. (Г. Миланези датирует это письмо по флорентийскому счету, т. е. 1507, вместо 1506 года (по римскому счету), проставленного самим Микельанджело).

⁴ I. Wilde. Italian Drawings... in the British Museum. Michelangelo and his Studio. Прим. 6. Текст, опубликованный ранее у К. Фрея (K. Frey. Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangelo. Berlin, 1899, стр. 89), звучит так: «io ui richordo non ne auendo a fare e libro delle misure dello facata, mi faciate quello schizo m'avete promesso».

Листки Британского музея и кусочки, отрезанные от них, в том числе и наш, по всей вероятности, и были тем эскизом, о котором просил Леонардо.

При возведении надгробия в церкви Сан-Пьетро ин Винколи эти рабочие чертежи с нанесенными на них размерами были использованы, и все зафиксированные в них куски мрамора нашли место в окончательном, сокращенном варианте памятника Юлия II, законченного только в 1545 г. Можно с уверенностью сказать, что кусок мрамора, соответствующий нашему наброску, также занял в нем свое место.

Таким образом, внимательное изучение маленького и кажущегося на первый взгляд таким невзрачным клочка бумаги, вышедшего из-под пера Микельанджело, обнаруживает его значение как еще одного интересного и показательного памятника творческой биографии великого художника. Действительно, как зарисовки кусков мрамора к гробнице Юлия II, к которым принадлежит наш листок, так и зарисовки кусков мрамора к капелле Медичи и фасаду Сан Лоренцо, изданные (но, к сожалению, не изученные) Тольнай, показывают, как вдумчиво и внимательно относился Микельанджело к выполнению своих архитектурных работ. Приступая к ним, он сам изготовлял рабочие чертежи каждого куска мрамора, подлежавшего обработке каменотесами, точно указывал как форму и размеры этого куска, так и все особенностями его отделки. Каждый мраморный блок имел для него свою неповторимую индивидуальность. Совершенно справедливое указание Тольнай о том, что эти зарисовки, носящие политехнический характер, имеют в своей совокупности и немалое художественное значение, находит себе объяснение именно в этой творческой индивидуализации. Последнее обстоятельство придает зарисовкам кусков мрамора, вышедшим из-под руки Микельанджело, особый интерес. Если же мы вспомним, что исследованный выше клочок бумаги является единственной рукописью Буонарроти в СССР, то значение этого памятника станет вполне ясным.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

К статье М. Л. Неймана «Творчество В. И. Мухиной»

1. В. Мухина. набросок натурщи. Карандаш. 1920 г. Собств. семьи скульптора	6
2. В. Мухина. Ветер. Бронза. 1926—1927 гг. Гос. Третьяковская галерея	7
3. В. Мухина. наброски к «Крестьянке». 1927 г. Собств. семьи скульптора	9
4. В. Мухина. Крестьянка. Бронза. 1927 г. Гос. Третьяковская галерея	11
5. В. Мухина. Портрет профессора С. А. Котляревского. Бронза. 1929 г. Гос. Русский музей	12
6. В. Мухина. Портрет сына. Бронза. 1934 г. Гос. Третьяковская галерея	13
7. Общий вид Советского павильона на Всемирной Парижской выставке. 1937 г.	15
8. В. Мухина. Портрет архитектора С. А. Замкова. Мрамор. 1934—1935 гг. Гос. Третьяковская галерея	17
9. В. Мухина. Партизанка. Бронза. 1942 г. Гос. Третьяковская галерея	19
10. В. Мухина. Портрет хирурга Н. Н. Бурденко. Бронза. 1943 г. Гос. Третьяковская галерея	20
11. В. Мухина. Портрет Хьюлета Джонсона. Гальвано. 1945 г. Собств. семьи скульптора	21
12. В. Мухина. Портрет кораблестроителя А. Н. Крылова. Карагач. 1945 г. Гос. Третьяковская галерея	22
13. В. Мухина. Статуя А. М. Горького. Бронза. 1938—1939 гг. Музей А. М. Горького в Москве	23
14. В. Мухина. Икар. Бронза, берилл. 1938 г. Собств. семьи скульптора	25
15. Бригада скульпторов под руководством В. Мухиной. Фигура для нового здания Московского университета. Бронза. 1951 г.	26

К статье Р. С. Кауфмана «Картина Кукрыниксов «Конец»»

1. Кукрыниксы. Конец. 1948 г. Гос. Третьяковская галерея	29
2. Кукрыниксы. Карандашный рисунок в картине «Конец». 1948 г. Собств. художников	30
3. Кукрыниксы. Эскиз к картине «Конец». Акварель. 1948 г. Собств. художников	31
4. Кукрыниксы. Конец. 1948 г. Гос. Третьяковская галерея. Фрагмент	33

К статье Т. В. Алексеевой «Творчество Венецианова на рубеже 1820—1830-х годов»

1. А. Венецианов. Девушка с телятком. Конец 1820-х годов. Гос. Третьяковская галерея	39
2. А. Венецианов. Старик с овцой. Около 1830 г. Музей в Таллине	40
3. А. Венецианов. Кормилица с ребенком. 1830 г. Гос. Третьяковская галерея	41
4. А. Венецианов. Портрет купца Образцова. Нач. 1830-х годов. Гос. Третьяковская галерея	45
5. А. Венецианов. Портрет купчихи Образцовой. Нач. 1830-х годов. Гос. Третьяковская галерея	46

6. А. Венецианов. Портрет М. А. Венециановой — жены художника. Около 1830—1831-х годов. Гос. Третьяковская галерея	47
7. А. Венецианов. Вакханка. Нач. 1830-х годов. Гос. Третьяковская галерея	48
8. А. Венецианов. Купальщица. Нач. 1830-х годов. Частн. собрание. Ленинград	49
9. А. Венецианов. Первые шаги. Нач. 1830-х годов. Гос. Третьяковская галерея	51

К статье Г. С. Серого «Об истинном авторе картины «Похищение Ганимеда»»

1. А. И. Иванов. Похищение Ганимеда. Гос. Русский музей	67
---	----

К статье Г. С. Серого «Найденная картина В. Родчева «Аполлон и Марсий»»

1. В. Родчев. Аполлон и Марсий. 1787—1788 годы. Частн. собрание	73
---	----

К статье В. Н. Лазарева «Снетогорские росписи»

1. Собор Рождества богородицы в Снетогорском монастыре 1311 г.	79
2. Ангел из «Благовещения». Роспись снетогорского собора. 1313 г.	81
3. Голова святого. Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.	82
4. Голова святого. Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.	83
5. Проповедь Христа во храме. Роспись снетогорского собора. 1313 г.	84
6. Голова книжника из «Проповеди Христа во храме». Роспись снетогорского собора. 1313 г.	85
7. Сошествие св. духа. Роспись снетогорского собора. 1313 г.	86
8. Фигуры апостолов из «Сошествия св. духа». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.	87
9. Фигура из «Снятия со креста». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.	88
10. Схема расчищенного в 1948 г. протоевангельского цикла снетогорского собора. По зарисовке В. В. Филатова	89
11. Успение. Роспись снетогорского собора. 1313 г.	91
12. Ангелы с апостолами из «Успения». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.	92
13. Голова ангела из «Успения». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.	93
14. Голова апостола из «Успения». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.	93
15. «Сретение», «Воскрешение Лазаря», фигуры святых и орнамент. Роспись снетогорского собора. 1313 г.	95
16. Фигуры апостолов, Христа, богородицы, Иоанна Предтечи и ангелов из «Страшного суда». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.	97
17. Голова пророка из «Страшного суда». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.	98
18. Ангел позади трона из «Страшного суда». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.	99
19. Трубящие ангелы из «Страшного суда». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.	100
20. Трубящий ангел из «Страшного суда». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.	101
21. Апокалипсические звери, олицетворяющие «четыре царства», персонификации «земли» и «моря», трубящий ангел и пророк Даниил из «Страшного суда». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.	102
22. Чертик, фигура «богача» и сатана с Иудой из «Страшного суда». Деталь росписи снетогорского собора. 1313 г.	103

К статье В. В. Филатова «Особенности техники и состояние снетогорских росписей»

1. Слой штукатурки и известковой побелки поверх фресковой росписи на северном склоне западной подпружной арки	115
2. Живопись в западном люнете среднего нефа, покрытая солями	116
3. Живопись в западном люнете среднего нефа после удаления солей	117
4. Поперечный разрез штукатурки. Увеличено в 4 раза	119
5. Голова ангела на северном склоне свода среднего нефа	120

К статье А. В. Лебедева «Этюды о Квадале»

1. М. Ф. Квадаль. Дети-загонщики. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 124
2. М. Ф. Квадаль. Вертер, рисующий с натуры в деревне. 1796 г. Гос. Третьяковская галерея 125
3. М. Ф. Квадаль. Портрет неизвестного. Из 6. собрания Н. Н. Врангеля 127
4. М. Ф. Квадаль. Автопортрет. 1808 (?). Из 6. собрания М. П. Долгорукой в Москве 129
5. М. Ф. Квадаль. Автопортрет. Фрагмент картины «Коронование Павлом Марии Федоровны». Около 1797 г. Художественный музей им. А. Н. Радищева. Саратов 130
6. М. Ф. Квадаль. Автопортрет. Офорт. 1793 г. Частное собрание. Москва 131
7. В. Истомин. Портрет неизвестной. 1799 г. Гос. Третьяковская галерея 133
8. М. Ф. Квадаль. Портрет неизвестного. Художественный музей в Горьком 134

К статье М. Я. Либмана «Акварели Каспара Давида Фридриха» в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве

1. К. Д. Фридрих. Вид на Шмидебергский гребень из Вармбрунна. Акварель. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 137
2. К. Д. Фридрих. Пейзаж в Ризенгебурге. Акварель. Собрание Дома Веттинцев в Дрездене 138
3. К. Д. Фридрих. Вид на Шмидебергский гребень из Вармбрунна. 13 июля 1810 г. Карандаш. Кунстхалле в Маннхайме 139
4. К. Д. Фридрих. Богемский пейзаж. Национальная галерея. Осло 140
5. К. Д. Фридрих. Монастырь Эльдена. Акварель. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 141
6. К. Д. Фридрих. Монастырь Эльдена. 5 мая 1801 г. Сепия. Гос. галерея. Штуттгарт 142
7. К. Д. Фридрих. Монастырь Эльдена ночью. Сепия. Частное собрание. Бюрцбург 143
8. К. Д. Фридрих. Пейзаж с руинами. Акварель. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 144
9. К. Д. Фридрих. Пейзаж с руинами. Акварель. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 145

К статье М. А. Гуковского «Набросок Микельанджело в собрании Института истории АН СССР»

1. Микельанджело. Набросок. Собрание Института истории АН СССР. Ленинград 148
2. Микельанджело. Набросок. Собрание Института истории АН СССР. Ленинград 149

СОДЕРЖАНИЕ

М. Л. Нейман. Творчество В. И. Мухиной	3
Р. С. Кауфман. Картина Кукрыниксов «Конец»	28
Т. В. Алексеева. Творчество Венецианова на рубеже 1820—1830-х годов	36
Материалы к истории русского искусства:	
Н. М. Чегодаева. Новые архивные данные о Д. Г. Левицком	54
Г. С. Серый. Об истинном авторе картины «Похищение Ганимеда».	65
Г. С. Серый. Найденная картина В. Родчева «Аполлон и Марсий».	72
Н. Н. Коваленская. Еще об Иване Фирсове.	75
В. Н. Лазарев. Снеогогорские росписи.	78
В. В. Филатов. Особенности техники и состояние снеогогорских росписей.	113
А. В. Лебедев. Этюды о Квадале.	123
М. Я. Либман. Акварели Каспара Давида Фридриха в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве	136
М. А. Гуковский. Набросок Микельанджело в собрании Института истории АН СССР	147
Список иллюстраций.	154

Сообщения Института истории искусств № 8

*Утверждено к печати Институтом истории искусств
Академии наук СССР*

Редактор издательства *А. Х. Грансберг*
Технический редактор *Е. В. Зеленкова*

РИСО АН СССР № 153-86В. Сдано в набор 11/IX 1956 г.
Подп. в печ. 1/VIII 1957 г. Формат бум. 70×108¹/₁₆. Печ. л. 10-13,7 усл. л.
Уч.-изд. лист. 12,2. Тираж 3000. Изд. № 1751. Тип. зак. 960.

Цена 11 р.

Издательство Академии наук СССР,
Москва Б-64, Подсосенский пер., д. 21

2-я типография Издательства АН СССР
Москва Г-99, Шубинский пер., д. 10

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР**

КОНТОРА „АКАДЕМКНИГА“

ИМЕЮТСЯ В ПРОДАЖЕ КНИГИ:

Живопись древнего Пинджикента. (Академия наук СССР. Институт истории материальной культуры. Академия наук Таджикской ССР. Институт истории, археологии и этнографии). 1954. 199 стр., 41 табл. илл. Ц. 20 р. в пер.

Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX в. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости. (Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия. Том XXII). 1954. 838 стр. с илл. Ц. 53 р. 45 к. в пер.

Маковецкий Н. В. Памятники народного зодчества Среднего Поволжья. По материалам комплексной экспедиции Института истории искусств, Института этнографии Академии наук СССР и Государственного Исторического музея. (Институт истории искусств). 1954. 131 стр., 107 илл. Ц. 12 р. в пер.

Маковецкий Н. В. Памятники народного зодчества русского Севера. По материалам комплексной экспедиции Института истории искусств Академии наук СССР и Государственного Исторического музея. (Институт истории искусств). 1955. 184 стр., 161 илл. Ц. 14 р. 10 к. в пер.

Неизвестные и предполагаемые постройки В. П. Баженова. (Институт истории искусств). 1951. 289 стр. с илл. Ц. 18 р. в пер.

Сидоров А. А., член-корр. АН СССР. Древнерусская книжная гравюра. История русского рисунка. Том 1. (Институт истории искусств). 1951. 392 стр. с илл. Ц. 23 р. в пер.

Сидоров А. А., член-корр. АН СССР. Рисунок старых русских мастеров. История русского рисунка. Том II. (Институт истории искусств). 1956. 526 с.р., 245 илл., 17 вкл. Ц. 40 р. в пер.

Сообщения Института истории искусств. Вып. 1. 1951. 127 стр. 3 вкл. Ц. 8 р.

Сообщения Института истории искусств. Вып. 2. Архитектура. 1953. 113 стр. с илл. Ц. 8 р. 65 к.

Сообщения Института истории искусств. Вып. 4—5. Живопись. Скульптура. Архитектура. 1954. 175 стр. с илл. Ц. 13 р.

КНИГИ ПРОДАЮТСЯ В МАГАЗИНАХ „АКАДЕМКНИГА“

Москва, ул. Горького, 6; Ленинград, Литейный проспект, 53-а; Свердловск, ул. Белинского, 71-в; Киев, ул. Ленина, 42; Харьков, Гоголевский пер., 4/6; Алма-Ата, ул. Фурманова, 129; Ташкент, ул. К. Маркса, 29

Иногородним заказчикам книги высылаются по почте наложенным платежом.

Заказы направлять в Контору «Академкнига», Москва, ул. Кузнецова, 8, а также в ближайший из указанных магазинов.

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
6	9 сл.	Обнаруженная	Обнаженная
18	7 сл.	обладающий	обладающей
111	23 сл.	V. Petkov.	V. Petković.
112	25 сл.	J. Grabar.	I. Grabar.
120	10 сл.	в последующие	а последующие
148	2 сл.	Sammlugen	Sammlungen
150	2 сл.	стр. 455 и сл.	стр. 450 и сл.